

MATTEO CAPPONI

# PAROLE ET GESTE DANS LA TRAGÉDIE GRECQUE

À la lumière des trois « Électre »

ÉTATS DE LANGUE





**PAROLE ET GESTE  
DANS LA TRAGÉDIE GRECQUE  
À LA LUMIÈRE DES TROIS «ÉLECTRE»**



**MATTEO CAPPONI**

**PAROLE ET GESTE  
DANS LA TRAGÉDIE GRECQUE  
À LA LUMIÈRE DES TROIS «ÉLECTRE»**

**PRÉFACE DE CLAUDE CALAME**

**ÉDITIONS ALPHIL-PRESSES UNIVERSITAIRES SUISSES**

© Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2021

Case postale 5

2002 Neuchâtel 2

Suisse

[www.aphil.ch](http://www.aphil.ch)

Alphil Diffusion

[commande@aphil.ch](mailto:commande@aphil.ch)

DOI: 10.33055 / ALPHIL.03145

ISBN papier: 978-2-88930-326-7

ISBN PDF: 978-2-88930-327-4

ISBN EPUB: 978-2-88930-328-1

Ce livre a été publié avec le soutien des institutions suivantes :

Fonds national suisse de la recherche scientifique

Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel

Université de Lausanne et Section d'archéologie et des sciences de l'Antiquité

Fonds für Altertumswissenschaft, Zurich

Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique.

Les Éditions Alphil bénéficient d'un soutien structurel de l'Office fédéral de la culture pour les années 2021-2024.

Illustration de couverture : projet de modélisation du personnage d'Électre réalisé par Alexandre Pages, étudiant de l'EPFL.

Ce livre est sous licence :



Ce texte est sous licence Creative Commons: elle vous oblige, si vous utilisez cet écrit, à en citer l'auteur, la source et l'éditeur original, sans modifications du texte ou de l'extrait et sans utilisation commerciale.

Responsable d'édition: François Lapeyronie

*À Émilien et Romeo,  
mes pieds sur terre,  
et à mes ailes*



## Avant-propos

Cet ouvrage reprend en grande partie le contenu d'une thèse de doctorat que j'ai soutenue à l'Université de Neuchâtel en février 2008. En grande partie, car il ne pouvait s'agir, après plus de dix ans, d'en publier le texte sans modifications. La recherche a évolué, l'auteur aussi. Cependant, les questions posées alors demeurent. Elles sont même devenues d'une actualité brûlante depuis que les termes « performance » et « performatif » ont envahi la scène culturelle, rendant *trendy* et floue tout à la fois la question de l'action de la parole.

Les réflexions et les conclusions mises au jour à l'époque ne sont pas caduques. À tel point qu'il a semblé pertinent de les faire éditer, tout en prenant en compte la littérature publiée sur le sujet dans l'intervalle et les corrections suggérées par les membres du jury de thèse, Paul Schubert, Claude Calame, Marie-José Béguelin et Martin Steinrück. Précisons que j'ai dans le même temps allégé le texte pour le rendre plus accessible et reformulé nombre de passages pour présenter une réflexion plus fluide. Il subsiste sans doute quelques maladresses : qu'on y voie les traces d'une jeunesse pas tout à fait révolue.

Ce travail de longue haleine n'aurait pu aboutir s'il n'avait été encouragé par Alain Cortat et les éditions Alphil. Je profite de ces lignes pour les remercier chaleureusement de leur confiance et de leur travail minutieux, sans compter l'audace qu'il faut pour publier un ouvrage truffé de grec ancien. Des remerciements tout particuliers vont à Claude Calame, qui n'a jamais cessé, au long de cette décennie, d'encourager la publication de ma thèse.

Durant ce laps de temps, d'autres rencontres importantes ont eu lieu qui, de près ou de loin, ont aidé à l'achèvement de ce travail. Que soient remerciés à des titres divers – ils sauront pourquoi – David Bouvier, Pierre Voelke, Olivier Thévenaz, Danielle van Mal-Maeder, Anne Bielman et mes autres collègues de la section d'archéologie et des sciences de l'Antiquité; Matthieu Pellet et les enseignants du cours « Méditerranée » de l'École polytechnique fédérale de Lausanne, les surprenants étudiants de cette même École, les joyeux lurons des compagnies TALMA et STOA; et plus personnellement mes amis, amies et muses, ma famille et mes enfants. Les remerciements plus complets sont compris dans la version originale de ce texte. Comme mon affection pour les personnes citées, et même si certaines nous ont quittés dans l'intervalle, ils sont toujours d'actualité.

## Préface

- Choéphores : *J'ai commencé à battre le kommos des Aries,  
Et, à la mode d'une pleureuse de Kissia,* 425  
*On peut voir des coups suivre les coups,  
Des éclaboussements de sang répétés, le lancer pressé  
des mains  
De haut et de loin. Et ma tête, au bruit du choc,  
Retentit, battue, toute meurtrie.*
- Électre : *Iô! Iô! Mon ennemie,  
Mère effrontée, dans une mise au tombeau ennemie,  
tu as eu le front* 430  
*D'ensevelir un prince sans les gestes du deuil,  
Sans les lamentations dues,  
Tu as eu le front d'enterrer ton époux sans pleurs!*
- Oreste : *Tout est déshonneur dans ce que tu dis. Oïmoi!  
C'est bien ce déshonneur infligé à mon père  
qu'elle va payer* 435  
*Avec l'aide des dieux,  
Avec l'aide de ma propre main,  
Et après, quand je l'aurai décapitée, que je meure<sup>1</sup>!*

---

<sup>1</sup> Traduction de Jean et Mayotte Bollack, adaptée par Matteo Capponi.

On sait l'intrigue que présuppose cet échange chanté entre d'une part, les deux jeunes protagonistes de la légende des Atrides et d'autre part, le groupe choral mis en scène par Eschyle (*Choéphores*, v. 423-438). Face au chœur formé de porteuses de libations captives, Électre et Oreste, qui viennent de se reconnaître, promettent d'honorer la tombe de leur père tout en souhaitant tirer vengeance d'une mère à la fois adultère et meurtrière. Chanté sur un rythme alternant iambes et crétiques, cet échange a lieu devant la tombe de feu le roi Agamemnon, jusqu'ici privé d'honneurs funéraires.

Pour nous des mots, pour nous des textes transmis par une longue tradition d'abord papyrologique, puis codicologique avant que n'intervienne l'impression. Des mots chantés et dansés par des acteurs masculins masqués, des mots réduits à l'état de textes dont s'est saisi le travail des philologues pour en établir l'illusoire version originale; des textes qui, en tant que tels, ont été l'objet des innombrables interprétations que requiert en particulier leur établissement. Par ailleurs, dépendant des choix successifs opérés dans la tradition antique, le corpus des poèmes grecs qui nous sont parvenus sous forme de textes est désespérément clos, notamment en ce qui concerne les tragédies attiques: pour Eschyle, sept tragédies, parmi lesquelles une à l'autorité contestée, pour plus de cent drames dont le titre nous est connu.

De ces poèmes chantés, pour nous réduits à l'état de textes à l'établissement contesté, seule une nouvelle approche, inspirée par le développement des sciences humaines contemporaines, est susceptible de proposer de nouvelles lectures. Elle peut solliciter notre attention pour des manifestations poétiques parmi les plus efficaces qui soient, au-delà des profonds changements de paradigme culturel intervenus depuis plus de deux millénaires: la culture grecque est une culture autre qui exige de nous une mise en perspective anthropologique et, puisqu'elle nous confronte à des manifestations verbales, une approche relevant des sciences du langage. C'est ce double défi que relève avec pertinence la recherche que Matteo Capponi consacre à l'efficacité de la parole comme geste dans trois drames, les *Choéphores* d'Eschyle, l'*Électre* de Sophocle et la tragédie homonyme d'Euripide; sous des intitulés constamment féminins, ces trois drames mettent en scène devant le public de l'Athènes du v<sup>e</sup> siècle la même intrigue héroïque.

Dépassant l'habituel commentaire textuel, Matteo Capponi porte donc son attention sur les procédures d'efficacité de la parole, notamment

en relation avec le geste, dans trois tragédies attiques, en comparaison différentielle. Il se montre ainsi sensible aussi bien aux nombreux apports de la pragmatique, dans le développement récent des sciences du langage, qu'à ceux de l'anthropologie culturelle et sociale pour des paroles qui, par le geste qui les soutient, relèvent du rituel. Cette interrogation est d'autant plus pertinente que, dans la tragédie attique, la force de la parole chantée et agie se déploie sur les deux niveaux que constituent, d'une part, l'action héroïque dramatisée autour de l'orchestra où évolue le chœur, et d'autre part, le concours musical rituel auquel prend part le public athénien assistant à sa représentation. Rappelons à ce propos que dans l'organisation de l'espace politico-religieux de l'Athènes du <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, les gradins du théâtre adossé à l'Acropole et organisé autour de l'orchestra sont enclos dans le périmètre du sanctuaire de Dionysos Éleuthéus; le public n'y assiste au concours musical des tragédies, des comédies et des dithyrambes qu'après avoir participé à une longue procession et à un sacrifice offert à Dionysos devant les deux petits temples marquant l'entrée du sanctuaire. Ce concours en arts des Muses relève de la catégorie anthropologique moderne du rituel religieux.

Ainsi rites intégrés à l'histoire dramatisée et rites effectifs, couramment pratiqués par le public, se superposent dans la représentation dramatique. Quand Électre introduit la strophe citée par le cri «*Iô! Iô!*», elle adopte le mode d'expression de la douleur, souvent liée au deuil, comme c'est le cas dans le thrène qui conclut la tragédie des *Perses* dans un long échange entre Xerxès et le groupe choral, et comme c'est le cas dans la forme rituelle du chant funéraire; et quand Oreste renchérit en répondant en écho à sa sœur par l'interjection «*oïmoi*», il recourt au cri exprimant l'infortune, en particulier tragique. Et du côté du groupe choral, les choéphores disent les coups dont elles se frappent la poitrine et la tête face au tombeau d'Agamemnon, comme elles le feraient dans un chant rituel; ce faisant elles explicitent le nom donné à l'échange «lyrique» entre les acteurs et le chœur: le *kommós*, par référence au geste du frappement. Ici le procédé du jeu étymologisant, fréquent dans la poésie grecque, est mis au service de l'un de ces gestes verbaux de désignation autoréférentielle courants dans les chants choraux de la tragédie. Les choreutes disent l'action chantée dans laquelle elles ou ils sont engagés, en correspondance avec la pratique rituelle.

Relevons que, de ce point de vue, il importe de bien distinguer entre les énoncés verbaux qui renvoient à des gestes et ceux qui constituent eux-mêmes des actes. Pour prévenir une acception trop large de la notion

de performatif, d'un large usage en pragmatique du langage, rappelons la définition strictement linguistique que donne Émile Benveniste du «*speech act*», de «l'acte de parole»<sup>2</sup>: «Un énoncé est performatif en ce qu'il *dénomme* l'acte performé, du fait qu'Ego prononce une formule contenant le verbe à la première personne du présent: [...] "*Je jure* de dire la vérité". [...] Un énoncé performatif n'est pas tel en ce qu'il peut modifier la situation d'un individu, mais en tant qu'il est *par lui-même* un acte. L'énoncé *est* l'acte; celui qui le prononce accomplit l'acte en le dénommant.» C'est ainsi qu'aussi bien l'énoncé renvoyant à un geste rituel que l'énoncé ayant une visée pragmatique d'efficacité sur l'interlocuteur doivent être distingués de l'acte de parole à proprement parler. Autant Oreste qu'Électre s'engagent dans des actes de parole sur le mode récité du trimètre iambique à l'issue du *kommós* d'échange avec le chœur, chanté quant à lui sur le mode mélique (*Choéphores*, v. 456-457):

Oreste: *Père, je t'appelle (légo) toi: sois l'allié de tes proches.*

Électre: *Moi aussi, je t'invoque (epiphthégomai), en pleurs.*

Soutenus par les gestes rituels de la lamentation et du deuil, les gestes verbaux d'expression de la douleur débouchent donc sur l'acte de parole que constitue ce double acte verbal qui dénomme à la première personne l'«acte performé»; dans la mesure où il est adressé au père Agamemnon et sollicite son pouvoir et son intervention, cet acte de parole à deux voix s'inscrit lui-même dans une visée pragmatique.

Pour identifier aussi bien les formes que les effets de la parole efficace dans trois tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide dramatisant la même intrigue narrative, Matteo Capponi forge ses propres concepts opératoires qu'il situe entre les catégories indigènes (d'ordre «émique») et les catégories savantes modernes (d'ordre «étique»). Rite, forme, geste, tels sont les concepts de base qui, élaborés à partir de différentes taxinomies des actes de discours envisagés dans une perspective d'efficacité pragmatique, servent de guide au parcours à travers les scènes impliquant une gestualité souvent rituelle. Ces concepts sont enrichis par la confrontation avec les équivalences offertes par les notions grecques, les notions «indigènes»: le rite est référé au *drâma* comme action rituelle, la forme à la *léxis* en tant que manière de dire et de faire voir, et le geste est entendu comme *kínēsis* par référence à un théâtre du corps en mouvement.

<sup>2</sup> BENVENISTE Émile, *Essais de linguistique générale* II, Paris: Gallimard, 1966, p. 274.

À tour de rôle, ces trois concepts de base, partagés entre le geste verbal et le geste rituel, vont fournir un angle d'approche pour chacune des trois tragédies prises successivement en considération. À vrai dire, la bonne méthode comparative aurait exigé que chacun des trois drames soit soumis à une grille de lecture combinant ces trois critères, quitte à conclure à la priorité d'un aspect sur l'autre suivant l'auteur tragique concerné. Mais Matteo Capponi suit opportunément une démarche inductive qui lui permet d'élaborer progressivement un outil analytique unifié. Déterminante est de plus à cet égard l'intégration du concept aristotélicien de *skhêma* avec son double sens renvoyant tour à tour à la figure langagière et à l'attitude corporelle.

Par ailleurs, la perspective à la fois linguistique et pragmatique adoptée, notamment dans la tentative de définir des unités discursives de l'ordre de la période sinon du *kôlon* dans les interventions expressives et gestuelles des protagonistes de l'action dramatisée, offre la possibilité d'un développement plus que prometteur. En tant qu'actes de langage, les lamentations d'Électre, par exemple, correspondent à des paroles rituelles chantées selon un rythme qui correspond à un pas de danse. Le mètre qui rythme la parole chantée est pour nous la trace d'une chorégraphie, elle-même modulée et entraînée par la mélodie d'un accompagnement instrumental. Au-delà des controverses techniques impliquées par l'analyse métrique ancienne et moderne de périodes versifiées et chantées, le geste à la fois verbal et rituel que peut être dans la tragédie l'acte de parole, envisagé de manière séquentielle, correspond à un pas dansé, rythmé musicalement, dans et autour de l'orchestra. C'est ainsi que le drame attique, dans sa double ritualité, peut être envisagé comme une «tragédie chorale».

Quoi qu'il en soit, la perspective sur la tragédie attique offerte par Matteo Capponi est aussi originale qu'elle est remarquable. Elle nous invite en particulier à réviser, à nuancer, sinon à renverser les images traditionnelles que l'on donne de la production des trois grands poètes tragiques envisagés dans une perspective chronologique, ainsi que le concept totalement suranné de «tragique». L'approche offerte est d'autant plus intéressante que l'incontestable sensibilité aux effets gestuels et émotionnels des formes dramatiques grecques, combinée avec l'attention portée aux actes de langage qui les ponctuent, est soutenue et entretenue chez Matteo Capponi par les acquis d'une expérience multiforme : celle du traducteur sans doute, mais aussi celle du comédien, sans parler de celle du metteur en scène. La réflexion sur la tragédie grecque activée par la pratique théâtrale.

On laissera en conclusion la parole à Sophocle par l'intermédiaire d'une Électre qui, sur le rythme de l'anapeste, chante et danse un thrène dramatique résonnant encore à nos oreilles (*Électre*, v. 103-109):

*Mais non vraiment,  
Je ne cesserai mes lamentations ni mes amers gémissements,  
Tant que des astres scintillants* 105  
*Je verrai les traits, et que je verrai ce jour :  
Pareille au rossignol ayant perdu son petit,  
L'écho de mes plaintes, devant les portes  
De mon père, je le ferai entendre à tous<sup>3</sup>!*

Claude Calame  
Directeur d'études  
École des hautes études  
en sciences sociales, Paris

---

<sup>3</sup> Traduction de Matteo Capponi.

ἄνεχε χέρας, ἄνεχε λόγον, ἴει λιτὰς  
ἔς θεούς

*Élève les mains, élève la voix, lance tes prières  
vers les dieux*

Euripide, *Électre*, v. 592-593



## Introduction

### Agir avec les mots en Grèce ancienne

Les mots agissent, la parole est un geste. «Promis!», «Feu!», «Je t'aime»: l'instant d'après n'est plus le même. Les Grecs aussi en étaient persuadés. Des récits homériques aux frasques du mage Apollonios de Thyane, sur une voie jonchée de papyrus magiques et de tablettes de malédiction, les témoignages sont légion: les paroles sont «aillées» et touchent comme des flèches, les serments «lient»; les incantations aident aux accouchements et stoppent les hémorragies; les malédictions «fracassent», rendent muets ou stériles. Toutes ces pratiques langagières reposent sur le même principe, celui de paroles agissantes, capables de modifier le contexte dans lequel elles sont énoncées.

La tradition philologique en a pris bonne note. Jean Rudhardt écrit que pour les Grecs: «La parole est une puissance; les mots groupés en formule exercent une action sur les êtres et les choses.»<sup>4</sup> D'autres parlent de «force», semblable à celle des gestes; ainsi Marcel Detienne affirme-t-il, dans *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*:

«La parole est du même ordre: comme la main qui donne, qui reçoit, qui prend, comme le bâton, qui affirme le pouvoir, comme les gestes d'imprécation, elle est une force religieuse qui agit en vertu de sa propre efficacité.»<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> RUDHARDT Jean, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Paris: Picard, 1992 [1958], p. 177.

<sup>5</sup> DETIENNE Marcel, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris: François Maspero, 1967, p. 52.

Or ces affirmations sont mises à mal quand on porte son attention sur le théâtre. Si les mots agissent «en vertu de leur propre efficacité»... quel statut faut-il accorder aux mots prononcés sur scène? Qu'en est-il de ces paroles fictionnelles, proférées par des personnages fictionnels eux aussi qui, par définition, ne peuvent agir sur la réalité? En d'autres termes, comment faire cas du paradoxe, propre au théâtre, que Dominique Maingueneau formule en ces termes: «Il faut admettre que les actes d'énonciation y sont accomplis effectivement et qu'ils ne sont qu'un vain bruit»<sup>6</sup> En regard des conceptions antiques, il y a là une contradiction flagrante, qui attise notre curiosité.

En un certain sens, notre recherche vise à résoudre cette contradiction: à comprendre comment le théâtre grec, et plus particulièrement la tragédie, fait cas de la «parole-action», selon l'expression de Françoise Desbordes<sup>7</sup>; à comprendre surtout dans quelle mesure et par quels moyens la parole théâtrale se révèle malgré tout «efficace».

Cette perspective, on le voit, nous conduit dans le champ de la pragmatique. Nous entendons par là la sous-discipline de la linguistique qui part du principe que «la parole elle-même est une forme d'action»<sup>8</sup>, un «moyen d'agir sur le contexte interlocutif»<sup>9</sup>. Qu'il s'agisse de décortiquer les mécanismes de la parole-action antique ou d'approcher les énoncés théâtraux en tant qu'actes de langage, c'est bien à cette science qu'il nous faut faire appel. Pour cette raison, nous recourons régulièrement aux concepts de la pragmatique moderne et emploierons le chapitre 1 pour définir à partir d'elle nos outils conceptuels.

Et cependant, ce n'est pas dans une analyse pragmatique à proprement parler que nous entendons nous engager. Ou alors, si nous conservons le terme, c'est dans l'optique de mettre au jour les contours d'une pragmatique indigène. Autrement dit, une conception de l'efficacité du langage qui soit celle des Anciens, reflet de leur lexique, de leurs codes et de leurs

<sup>6</sup> MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris: Dunod, 1997 [1990], p. 142.

<sup>7</sup> DESBORDES Françoise, «Les idées sur le langage avant la constitution des disciplines», in AUROUX Sylvain (éd.), *Histoire des idées linguistiques*, tome 1. *La naissance des métalangages en Orient et en Occident*, Bruxelles: Pierre Mardaga, 1989, p. 155.

<sup>8</sup> KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris: Armand Colin, 2005 [2001], p. 1.

<sup>9</sup> KERBRAT-ORECCHIONI 2005 [2001], *Les actes de langage...*, p. 1. À un niveau plus philosophique, la pragmatique peut se définir comme: «Ensemble de recherches qui s'inscrivent globalement dans le paradigme de la communicabilité, en rupture avec l'ontologie de la représentation et la philosophie du langage classique.» (LONGHI Julien, SARFATI Georges-Elia, *Dictionnaire de pragmatique*, Paris: Armand Colin, 2011, p. 125).

représentations. Il faut prendre les Grecs au mot lorsqu'ils identifient la parole à un geste, lorsqu'ils font référence à une activité physique, corporelle, pour décrire la nature, l'action et les effets de la parole. Il y a lieu de réfléchir sur la portée de ces images qui relèvent d'une « linguistique populaire », définie dans les termes de Herbert Brekle comme « tous les énoncés qu'on peut qualifier d'*expressions naturelles* (c'est-à-dire qui ne viennent pas des représentants de la linguistique comme discipline établie) désignant ou se référant à des phénomènes langagiers ou fonctionnant au niveau de la métacommunication »<sup>10</sup>.

Dans le cours de cette recherche, nous montrerons que nombre de métaphores et de comparaisons gestuelles sous-tendent les usages de la parole en Grèce ancienne. Intervenant aussi bien dans le lexique de la poésie que dans l'analyse stylistique ou philosophique, elles posent le cadre d'une pragmatique bien spécifique. Cette dernière influence l'art théâtral à tous les niveaux. Notre tâche sera de montrer comment les auteurs tragiques en exploitent les règles, c'est-à-dire comment ils font intervenir ces conceptions indigènes dans le processus de composition ; comment elles influencent le jeu du comédien ; enfin, à l'autre bout de la chaîne, comment elles entrent en compte dans l'expérience du spectateur.

## Une démarche inductive

Au chapitre 1, nous commencerons par observer diverses pratiques langagières des Grecs, afin de prendre la mesure du champ qu'elles circonscrivent et d'étudier les procédés qu'elles exploitent. Une question particulièrement lancinante, eu égard à « l'efficacité » accordée par les Grecs à la parole, est celle de sa nature. L'action du langage dans les pratiques antiques – on vient de le voir dans la citation de Detienne – est volontiers décrite par les modernes comme « religieuse » ou « magique ». Mais ce n'est pas le vocabulaire qu'utilisent les Grecs, pour qui les pratiques relevant de la *mageia* ont surtout la particularité d'appartenir au champ du privé.

L'explication magique n'est bien sûr pas non plus celle qu'utilise l'analyse pragmatique, qui exclut par définition toute intervention surnaturelle. Si elle décrit l'impact d'un énoncé, c'est prosaïquement, en termes d'échec et de

<sup>10</sup> BREKLE Herbert E., « La linguistique populaire », in AUROUX 1989, *Histoire des idées linguistiques...*, p. 39. Ici comme ailleurs, les italiques dans les citations sont toujours dues à l'auteur-e.

réussite, de « félicité », selon l'expression consacrée de John Austin (nous y reviendrons). Dans un cas comme dans l'autre, il n'y a donc pas lieu d'invoquer la magie ou une force religieuse. Au contraire, lorsque la tradition philologique cautionne, pour ainsi dire, le pouvoir immanent attribué à la parole par les Grecs, elle laisse dans l'ombre les véritables rouages de son efficacité. C'est une chose de constater que certaines pratiques ont pour fondement l'action de la parole, c'en est une autre de mettre au jour le lexique et la syntaxe qu'elles mobilisent, et de suivre dans chacun d'elles le jeu subtil qui se tisse entre gestes et paroles !<sup>11</sup>

En appui à cette démarche, nous confronterons dans ce même chapitre les rites de parole antiques aux interprétations de la linguistique et de la pragmatique contemporaines. C'est aussi une manière de saisir, par contraste, la spécificité du discours indigène. De fait, à la lumière de cette approche croisée, nous verrons se détacher trois critères qui nous semblent essentiels pour aborder la question de l'efficacité de la parole en Grèce et plus spécifiquement dans la tragédie grecque : la *ritualité* de la pratique, la *forme* de l'énoncé et la *gestualité* accompagnant la profération de ce dernier.

Ces trois critères déterminent la succession des chapitres de notre étude. Ils induisent trois angles d'approche pour le texte théâtral. En même temps, ils inscrivent notre étude dans une démarche transdisciplinaire. Nous serons en effet conduit à associer les points de vue anthropologique, historique, littéraire et linguistique. Par exemple, la notion de « ritualité » implique des normes communautaires de différents types, religieuses, juridiques et sociales. La question de la « forme » de l'énoncé touche quant à elle à la métrique, à la grammaire et à la stylistique ; elle doit être mise en rapport avec les théories du langage qui fleurissent au v<sup>e</sup> siècle av. J.-C., en même temps que se développe le genre dramatique. Enfin, l'étude de la gestualité ne peut faire l'impasse sur le fait que le mot « geste » dans son acception moderne n'a pas d'équivalent en grec ancien. Or celui qui semble en être le plus proche, *σχῆμα* (*skhêma*), touche à des domaines aussi divers que la stylistique, la danse ou la géométrie... Dès lors qu'on s'intéresse à définir son efficacité, l'énoncé théâtral requiert donc une approche transdisciplinaire et plurimodale, que nous résumons à travers ces dimensions du rite, de la forme et du geste.

<sup>11</sup> L'étude magistrale de Danièle Aubriot-Sévin sur la prière rend bien compte de cette complexité à la fois linguistique et pratique (AUBRIOT-SÉVIN Danièle, *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1992).

## Le théâtre, là où les mots se font gestes

L'association de la parole et du geste revêt au théâtre une portée toute particulière. L'une des raisons tient au fait que le théâtre offre un champ privilégié où observer l'action de la parole «mise en scène». «Au théâtre», nous dit Anne Ubersfeld, «la parole est action; tout élément du discours non seulement dit quelque chose, mais *fait quelque chose*, qui agit soit sur l'action, soit sur le spectateur»<sup>12</sup>. Ce principe invite à se pencher sur la question des «actes de langage», que nous abordons de près dans le premier chapitre, et sur le rapport qu'ils entretiennent avec les gestes.

Une autre raison pour laquelle il est important de considérer la part des gestes dans le théâtre antique tient au rôle pratique qu'ils y jouent. On doit garder en tête leur dimension fonctionnelle: ils sont d'abord nécessaires pour signaler aux spectateurs quel personnage est en train de s'exprimer; mais ils servent également à prolonger l'émotion du masque, à rythmer les échanges langagiers, ou encore à symboliser des rapports de pouvoir ou d'intimité entre les personnages. Sur ce point, les gestes revêtent des fonctions supplémentaires par rapport à celles qu'on observe dans le théâtre contemporain. À cette utilité technique des gestes s'ajoutent en outre des fonctions esthétiques et dramaturgiques. Il est donc crucial d'observer comment le texte théâtral intègre les gestes, et comment il organise, rythme et hiérarchise leur relation avec les mots et avec l'action.

Par ailleurs, il n'est jamais inutile de rappeler que les tragédies (comme les comédies) antiques, ne se réduisent pas aux textes, par ailleurs rares et souvent abîmés, qui nous sont parvenus entre les mains. Ce que nous conservons, selon l'expression de Simon Goldhill, ce ne sont que des «*scripts for dramatic performance in the theater*»<sup>13</sup>. Il nous faut donc considérer dans toute sa complexité le phénomène de la «tragédie attique», comme le fait Claude Calame lorsqu'il la définit comme une «dramatisation poétique, vocale, musicale et chorégraphique d'un épisode du passé héroïque panhellénique ou athénien»<sup>14</sup>. Gestes et paroles y sont indissociables.

<sup>12</sup> UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris: Belin, 1996, p. 122.

<sup>13</sup> GOLDHILL Simon, «Modern critical approaches to Greek tragedy», in EASTERLING Patricia E. (éd.), *The Cambridge companion to Greek tragedy*, Cambridge: University Press, 1997, p. 324-347, p. 340.

<sup>14</sup> CALAME Claude, *La tragédie chorale: poésie grecque et rituel musical*, Paris: Les Belles Lettres, 2017, p. 84.

## Les « trois Électre »

Dans le cadre réduit de cette recherche, nous avons choisi de nous concentrer sur la tragédie plutôt que sur la comédie, qui pose d'autres questions en matière d'efficacité. En regard de ce qui nous intéresse, il s'agit presque d'un autre champ de recherche : la relation des acteurs, des personnages et du poète au public est bien différente, notamment parce que les références métathéâtrales ou les adresses aux spectateurs y sont nettement plus marquées.

Mais par ailleurs, pour constituer un corpus défini et cohérent, nous avons restreint notre choix et nous sommes concentré sur trois pièces, deux chacune à l'un des grands auteurs tragiques et ayant la spécificité d'être toutes trois fondées sur la même intrigue. Il s'agit bien sûr des *Choéphores* d'Eschyle, de l'*Électre* de Sophocle et de l'*Électre* d'Euripide. Les trois pièces mettent en scène les retrouvailles d'Électre et d'Oreste, avant que ces derniers n'assassinent leur mère, Clytemnestre, et son amant, Égisthe. On précisera d'emblée que si la pièce d'Eschyle, présentée en 454, est nettement antérieure, les deux versions de Sophocle et d'Euripide, jouées près de quarante ans plus tard, sont presque contemporaines. Comme le précise Anne Lebeau dans son édition des trois « Électre » :

« Tous les critères susceptibles d'être exploités pour dater les deux tragédies ont depuis longtemps fait penser qu'elles n'ont pas dû être très éloignées dans le temps [...]. On considère souvent aujourd'hui que l'*Électre* d'Euripide a pu être représentée aux environs de 417, quelques années peut-être avant celle de Sophocle. »<sup>15</sup>

Et d'ajouter plus loin :

« Mais la thèse de l'antériorité de la tragédie de Sophocle conserve bien des partisans, et le débat est loin d'être clos, à supposer qu'il puisse jamais l'être. »<sup>16</sup>

Il faudra garder cette donnée en tête chaque fois que nous engagerons une comparaison : Sophocle et Euripide ont tous les deux en tête comme modèle la version d'Eschyle, dont l'*Orestie* a marqué toute une génération ;

<sup>15</sup> LEBEAU Annie, *Électre. Eschyle Les Choéphores, Euripide Électre, Sophocle Électre*, Paris : Le Livre de Poche, 2005, p. 10.

<sup>16</sup> LEBEAU 2005, *Électre...*, p. 10.

en revanche, leurs propres versions de l'histoire d'Électre, bien que différant par leur structure, leur sens et leur esthétique, sont quasiment contemporaines. Cette seule considération remet déjà en cause l'idée qu'il soit pertinent de comparer l'art des trois dramaturges dans une perspective évolutive.

Pour ordonner notre étude, nous avons choisi de placer chacun des auteurs au cœur d'un chapitre, chacun en lien avec l'une des thématiques identifiées au chapitre 1 : la ritualité pour Eschyle dans le chapitre 2, la forme pour Sophocle dans les chapitres 3 et 4, la gestualité pour Euripide dans le chapitre 5. Comme il vient d'être dit, il ne faut pas chercher dans cette séquence l'expression d'une chronologie. Au terme de chacun des chapitres, nous engagerons une comparaison entre les trois œuvres, en regard de la thématique en question. Cette démarche a précisément pour but de nous garder du réflexe que l'on pourrait avoir, consécutif à une longue tradition philologique, d'approcher les trois auteurs dans une perspective évolutive, voire évolutionniste.

Au contraire, c'est pour aller à l'encontre de préjugés récurrents que nous avons choisi d'aborder Eschyle sous l'angle de la ritualité, Sophocle sous celui de la forme et Euripide sous celui de la gestualité. Il s'agit bien d'interroger la place réelle que ces notions occupent chez chacun des auteurs. De la sorte, nous entendons mettre en doute la tradition tenace qui voudrait que le théâtre d'Eschyle soit un théâtre des origines, au plus proche d'une forme rituelle ; celui d'Euripide, un théâtre des passions, marqué par le réalisme et une intense gestualité ; et qu'entre les deux le théâtre de Sophocle incarne la maîtrise de la forme dans une expression parfaite et mesurée. Notre étude montrera au contraire qu'Eschyle, Sophocle et Euripide usent des mêmes ressorts pragmatiques, mais en proportion différente, sans qu'il soit question d'évolution en la matière. Chacun de leur texte peut être analysé en fonction du critère de la ritualité, de la forme et de la gestualité, et révélera un dosage différent d'effets langagiers et gestuels.

Pour mettre ce phénomène en évidence, nous nous concentrerons sur des motifs récurrents dans les trois pièces. Certains sont de type structurel : l'entrée en scène d'Électre, celle du chœur (la *parodos*) ou encore la présence d'un *kommos*, chant alterné entre chœur et comédiens. D'autres sont liés à l'intrigue : des actes scéniques tels que les libations propitiatoires, la prière précédant le meurtre, la lamentation d'Électre ou la reconnaissance d'Électre et d'Oreste proprement dite. Comme on le verra, ces passages fournissent à eux seuls un échantillonnage significatif.

## Ritualité

Eschyle ouvre donc les feux au chapitre 2 et nous invite à nous interroger sur la forme et sur la fonction des rites de parole lorsqu'ils sont dramatisés. Nous avons déjà effleuré la question: quel statut faut-il accorder aux énoncés du théâtre, dans la mesure où ils imitent les occurrences du quotidien mais sont privés de l'efficacité qu'ont ces dernières dans la réalité? Faut-il postuler pour le théâtre une suspension des règles quotidiennes, qui limite les effets concrets d'une malédiction ou d'une prière à la fiction en jeu? Anne Ubersfeld pense pouvoir affirmer, dans une perspective d'inspiration structuraliste:

«Le discours au théâtre est le mime d'actes de parole qui ne sont ni plus, ni moins valables que d'autres, mais *qui ne sont valables que dans l'espace scénique*: l'ensemble du discours théâtral est marqué par le présupposé: *je joue*, présupposé dont la conséquence logique est que le discours ne fonctionne que dans le cadre construit par ce présupposé, qui est le cadre scénique.»<sup>17</sup>

Or cette affirmation implique des réserves dans le cadre d'un théâtre rituel comme celui des Grecs. Le théâtre antique ne se définit pas prioritairement par le «jeu», mais par le «faire». C'est ce qu'indique le verbe *dran* (agir), dont est issu *drama*, qui définit également l'action rituelle. Ou alors, comme le fait remarquer Bierl, si le terme *paizein* («jouer») intervient parfois pour décrire la danse chorale, c'est dans la mesure où «tout rituel est en même temps aussi un jeu»<sup>18</sup>...

En conséquence, la «ritualité» propre à la tragédie n'est pas tant à chercher dans les rites qu'elle reproduit que dans l'acte qu'elle engage *en produisant* une imitation, une *mimêsis* au sens aristotélicien de re-création d'une action. C'est ce qu'explique Calame lorsqu'il identifie les données qui font de la tragédie attique un rituel au sens propre:

«Dans une séquence qui enchaîne volontiers les formes de la procession, de l'offrande sacrificielle et du concours athlétique, la parole poétique ritualisée dans la dramatisation chorale, chantée et dansée, tient une place symbolique et une fonction pragmatique centrales. C'est en

<sup>17</sup> UBERSFELD 1996, *Lire le théâtre III...*, p. 101. Comme nous l'avons précisé plus haut, les italiques dans les citations sont toujours le fait de l'auteur-e.

<sup>18</sup> BIERL 2001, *Der Chor in der alten Komödie...*, p. 88 (ma traduction).

particulier dans la performance chorale comme chant efficace que s’opère l’articulation entre le “mythe” comme récit héroïque fondateur et le “rite” dans sa gestualité musicale.»<sup>19</sup>

La question peut être reportée sur l’art d’Eschyle. L’abondance des rites langagiers qu’il met en scène dans les *Choéphores* est indéniable, mais son théâtre est-il plus rituel pour autant ? Il faudrait pour cela que ces pratiques rituelles reproduisent celles de la réalité, or il n’en est rien. Elles sont remaniées, recréées, et présentées qui plus est à travers le filtre des masques et des costumes théâtraux...

C’est ailleurs qu’il nous faut chercher la raison de cette abondance de rites langagiers mis en scène dans les *Choéphores* d’Eschyle. Une première explication, comme on le verra, tient au fait qu’ils engagent une réflexion profonde, propre à cette œuvre, sur le pouvoir de la parole. Mais par ailleurs, Eschyle semble utiliser la succession de ces rites de parole comme moteur dramaturgique. Il en fait autant d’«unités pragmatiques» – comme nous en viendrons à les nommer – grâce auxquelles il imprime son rythme au spectacle et enchaîne les parties de l’intrigue. En va-t-il de même chez Sophocle et chez Euripide ? Rien n’est moins sûr. Nous verrons qu’il est justement possible de placer les trois poètes en regard les uns des autres, en comparant l’exploitation dramaturgique qu’ils font des rites langagiers.

## Forme de l’énoncé

Le chapitre 3 nous servira de transition avant de passer à Sophocle. Nous y chercherons les traces d’une réflexion indigène sur les unités pragmatiques mises au jour dans le chapitre précédent. La nature rituelle de ces unités nous conduit en effet à nous interroger sur leur forme. Pour s’afficher comme telles et atteindre une efficacité, au théâtre comme dans la réalité, les paroles rituelles doivent emprunter une forme définie, qu’il s’agisse de leur schéma métrique, de leur syntaxe ou de leur structure

<sup>19</sup> CALAME 2017, *La tragédie chorale...*, p. 55. Même démonstration dans BIERL 2001, *Der Chor in der alten Komödie...*, p. 57 : «Le théâtre antique se fonde en grande partie sur des éléments rituels et c’est pourquoi, comme nous l’avons souligné, il ne diffère pas fondamentalement d’un rite.» Et plus loin, p. 58 : «Au moment du jeu, l’action [du chœur] n’est pas ressentie avec moins d’actualité (*als nicht weniger gegenwärtig*) qu’un acte de parole reposant sur des normes du quotidien» (ma traduction) – on le voit cette affirmation contredit totalement celle d’Ubersfeld !

argumentative. Or, nous avons toujours affaire à des énoncés oraux. C'est donc en termes auditifs que ces formes doivent être appréhendées. Nous voulons examiner la trace de cette spécificité dans les théories antiques. Ce sont essentiellement deux traités d'Aristote que nous utiliserons à cette fin : la *Rhétorique* et la *Poétique*. Ces textes nous mettront sur la piste du terme polyvalent *skhêma*, employé par Aristote pour décrire aussi bien les modes du discours que les gestes de l'acteur et les figures de la danse.

Le terme *skhêma* fait référence à la forme de l'énoncé, dans la mesure où il sert à décrire sa structure et les modalités qui le caractérisent. Mais il renvoie également à la gestualité, puisqu'il décrit le geste ou, mieux, l'attitude correspondant à l'acte langagier accompli. Avec ce concept, nous identifions un terme indigène qui synthétise la correspondance entre geste et parole, et qui touche aussi bien à la dimension stylistique qu'auditive et visuelle.

## Un *skhêma* du corps et du langage

Éclairé par les théories antiques du langage, nous pourrons dans le chapitre 4 engager l'analyse formelle d'un passage de l'*Électre* de Sophocle. La notion de *skhêma* nous invite à postuler l'existence d'unités minimales, identifiables par leur fonction pragmatique, mais également repérables par leur structure formelle ; leur qualité de « gestes » les transpose en outre dans le registre visuel. L'exercice n'est pas vain : la lamentation d'Électre, prise comme exemple, révélera une succession d'unités assimilables à des « attitudes », qui se définissent conjointement par les modalités qui les animent et par les éléments structurels qui les composent.

Ces principes nous conduisent une nouvelle fois à mettre en question la tradition, notamment celle qui présente Sophocle comme le champion de la forme, à l'expression mesurée, réputé pour son art de « caractériser » les personnages. La comparaison avec les passages correspondants de la « lamentation d'Électre » chez Eschyle et chez Euripide est éclairante : chacun des auteurs recourt à une esthétique et à des procédés dramaturgiques différents pour construire la figure d'Électre. À nos yeux, les unités pragmatiques jouent un rôle prépondérant dans la caractérisation de l'héroïne, plus important que celui du lexique par exemple. Mais plus

encore, ces choix de composition nous invitent à nous poser des questions relatives à la dramaturgie, au jeu et à la mise en scène : la succession des unités / *skhêmata* apparaît comme une véritable partition de jeu pour l'acteur !

## Gestualité

La notion de *skhêma* nous conduit donc implicitement à nous poser la question du jeu et du geste dans le théâtre. Au chapitre 4, nous en révélons les traces inscrites dans le texte, pour ainsi dire. Cela signifie-t-il que dans le théâtre grec le geste théâtral n'existe que lié ontologiquement à un énoncé ? Peut-il exister pour lui-même ? C'est sur le texte d'Euripide, qui est au cœur du chapitre 5, que nous reporterons en premier lieu ces interrogations.

Plus que les autres, Euripide a la réputation d'inclure des contacts, des émotions et des gestes dans son théâtre. De fait, nous observons une forme d'autonomie des gestes dans certains passages de son *Électre*, une pratique dramaturgique qui semble aller à l'encontre de la correspondance entre geste et parole que nous avons mise en évidence précédemment. Cette pratique est-elle due à une volonté d'Euripide ? Reflète-t-elle une particularité de son théâtre qui s'oppose à celle des deux autres dramaturges ? Euripide rompt-il avec la tradition du *skhêma* unifié ? Nous répondrons à cette question en étudiant diverses scènes de l'*Électre* où les gestes jouent un rôle prépondérant. Puis nous nous attacherons, dans une visée à nouveau comparative, à analyser une grande scène emblématique traitée par les trois auteurs tragiques : celle des retrouvailles d'Électre et d'Oreste, signalées par une embrassade. Cette comparaison nous permettra de nouer tous les fils de notre « enquête » en mettant en lumière, chez chacun des trois auteurs, les moyens utilisés pour matérialiser la rencontre, à la fois verbale et gestuelle, du frère et de la sœur.

## Les correspondances entre geste et parole

Au terme de cette recherche, nous en viendrons ainsi à mettre en doute l'illusion évolutive qui teinte bien souvent les comparaisons entre les trois grands auteurs tragiques. Notre étude montre surtout qu'Eschyle, Sophocle

et Euripide, à l'exemple d'un travail exécuté sur une même intrigue, exploitent différents effets de la parole et varient la mise en scène des gestes qui lui sont attachés. L'outil conceptuel que nous mettons sur pied tout au long de cette recherche sert précisément à éclairer ces différences et ces variations.

La validité de cet outil s'appuie sur le constat indéniable qu'en Grèce ancienne la relation entre geste et parole ne s'arrête pas à une juxtaposition ou à une complémentarité. C'est ce que révèle petit à petit notre enquête : il existe des liens indissolubles, consubstantiels entre les paroles et les gestes. L'action de la parole, qui la rend semblable à un geste, ne constitue pas qu'une métaphore. Sur ce point le lexique et la pratique des Grecs diffèrent des nôtres et l'association entre geste et parole illustre une véritable spécificité de leur pragmatique.

Un terme à lui seul illustre ce principe. Il apparaîtra peu à peu comme la pierre angulaire de notre travail. Il s'agit du terme *skhêma*, dérivé d'*ekhein*, « avoir », au sens de « se trouver, être dans telle disposition ». La traduction par « attitude » serait la plus neutre. Nous avons dit plus haut que ce terme servait souvent, mais de manière insatisfaisante, à traduire le mot « geste ». De manière insatisfaisante car il renvoie en vérité à des réalités très diverses : aussi bien à des gestes qu'à une posture, une attitude ou un mode de parler ; à la sculpture qu'à la peinture ; à une figure de danse, que de style ou de géométrie.

La polysémie du terme *skhêma* nous montre qu'il existe des passerelles entre les différents domaines de la parole, de l'émotion et du corps. Rétif à toute traduction univoque, le terme *skhêma* s'affirme pour la même raison comme un outil d'analyse précieux et efficace. Pour peu que nous préservions sa polysémie, en cherchant aussi les raisons profondes de cette dernière, il peut éclairer nombre de textes et de pratiques antiques. Et ce d'autant plus qu'il renvoie à une catégorie indigène.

Aussi apparaîtra-t-il au terme de cette analyse que les trois critères mis en exergue pour aborder le théâtre, à savoir ritualité, forme et gestualité, sont éminemment complémentaires. Ils sont liés les uns aux autres : ainsi la ritualité d'un acte de langage s'ancre fondamentalement dans la forme de l'énoncé, quelles qu'en soient les composantes ; cette forme peut être reflétée par une gestuelle qu'elle met en action ; et cette même gestuelle est cruciale pour la réalisation ou la validation du rite de langage !

Les conclusions à tirer de cette interdépendance ne pouvaient pas être formulées a priori. Du moins, ce n'est pas le choix que nous avons

fait. Nous avons préféré aborder un critère après l'autre, et laisser peu à peu se tisser des liens entre eux, en revenant chaque fois sur les acquis précédents. C'est ainsi que notre recherche aboutit à la constitution d'un outil conceptuel applicable à tout énoncé tragique, ayant la spécificité d'être le reflet d'une conception indigène.

Mais notre étude ne s'arrête pas tout à fait à ce résultat. À travers elle, nous aurons souligné combien il importe de prendre en compte le lien indéfectible entre le geste et la parole : tout acte locutoire comprend un geste qu'il cache et qu'il révèle à la fois. Il nous appartient, à nous « lecteurs et lectrices » des textes antiques, de le retrouver. Et de suivre en cela l'injonction du poète estonien Konrad Mauntz :

*N'ausculte pas le rythme de mes vers*

*Danse-le*

*Ne compte pas les pieds*

*Prête-moi les tiens*<sup>20</sup>

Cela ne doit pas rester un secret : ce projet répond aussi à un penchant personnel. L'auteur de ces lignes a toujours associé l'étude de la Grèce ancienne à la pratique du théâtre vivant. La traduction des textes anciens, leur mise en scène, et même ma contribution en tant qu'acteur ont inspiré et vivifié mon apprentissage et mes recherches. Aussi mon travail de doctorat m'est-il apparu comme un moyen d'approfondir ma connaissance du théâtre grec, bien sûr, mais également de témoigner « de l'intérieur » des enjeux de la « performance ». En tant qu'acteur dans ces productions, j'ai été appelé à incarner des voix anciennes ; en tant que traducteur, à les transposer, pour les faire entendre à un auditoire contemporain. En somme, j'ai été sans cesse confronté à la nécessité de comprendre et de ressusciter l'efficacité de la parole théâtrale. À travers cette recherche, ma tâche de philologue rejoint ma passion.

Ce projet, aussi modeste soit-il, offrira je l'espère une autre clef de lecture pour les textes théâtraux, ouvrant sur la part des gestes et du jeu. C'est une porte entrebâillée sur la perception visuelle du spectacle au fil de la lecture. Une porte ouvrant aussi sur la possibilité de traduire les textes antiques en prenant en compte les gestes et le mouvement, c'est-à-dire, en définitive, la vie qu'ils contiennent.

<sup>20</sup> MAUNTZ Konrad, *Tööstustegelane*, Tallinn : Kunst ja Kirjandus, 1939, p. 75 (ma traduction).

## Nota bene

Certaines œuvres antiques occupent une place prépondérante dans cette recherche. Nous nous sommes fondé, la plupart du temps, sur l'édition choisie par le *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG), tout en prenant en compte les remarques et les critiques des commentateurs cités au cours de l'étude. Nous énumérons ces œuvres dans l'ordre où elles apparaissent :

- Pour les *Choéphores* d'Eschyle: édition PAGE Denis, *Aeschyli septem quae supersunt*, Oxford: Clarendon Press, 1985 [1972], en nous référant fréquemment aux propositions de GARVIE Alex E., *Aeschylus. Choephoroi, with introduction and commentary*, Oxford: Clarendon Press, 1987, ainsi qu'à l'édition de SOMMERSTEIN Alan, *Aeschylus. Oresteia: Agamemnon. Libation-Bearers. Eumenides*, Cambridge (Mass.) & Londres: Harvard University Press, 2009.
- Pour la *Poétique* d'Aristote: édition KASSEL Rudolf, *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford: Clarendon Press, 1968<sup>2</sup>, en suivant surtout le commentaire et les remarques de DUPONT-ROC Roselyne et LALLOT Jean, *Aristote. La Poétique*, Paris: Seuil, 1980.
- Pour la *Rhétorique* d'Aristote: édition ROSS William, *Aristotelis ars rhetorica*, Oxford: Clarendon Presse, 1964 [1959], en regard du commentaire de RAPP Christof, *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung. Bd. 4, Rhetorik*, Darmstadt & Berlin: Wissenschaftliche Buchgesellschaft & Akademie Verlag, 2002.
- Pour l'*Électre* de Sophocle: édition LLOYD-JONES Hugh et WILSON Nigel, *Sophoclis Fabulae*, Oxford: Clarendon Press, 1990, mais en ayant sous les yeux les éditions de JEBB Richard C., *Sophocles. The plays and fragments*, vol. 2, Hildesheim: Olms, 1969 [1881]; KELLS John H., *Sophocles. Electra*, Cambridge: University Press, 1973, et FINGLASS Patrick J., *Sophocles. Electra*, Cambridge: University Press, 2007.
- Pour l'*Électre* d'Euripide: édition DIGGLE James, *Euripidis fabulae*, vol. 2, Oxford: Clarendon Press, 1986, en regard des commentaires de DENNISTON John, *Euripides. Electra*, Oxford: Clarendon Press, 1960 [1939]; KOVACS David, *Euripides. Vol. 3. Suppliant women; Electra; Heracles*, Cambridge (Mass.) & Londres: Harvard University Press, 1998, et ROISMAN Hanna M. et LUSCHNIG Cecelia A. E., *Euripides' Electra. A commentary*, Norman: University of Oklahoma Press, 2011.

Pour l'ensemble des auteurs et des œuvres antiques cités en note, nous utilisons les abréviations du dictionnaire Bailly, qui sont plus explicites que celles du Liddel-Scott.

En ce qui concerne les notes, nous avons tenté de les alléger au maximum afin de rendre la lecture plus aisée. Dans ce même esprit, pour la transcription du grec, nous avons cherché avant tout à rendre les termes aisément lisibles : nous ne notons pas les accents ; les voyelles longues  $\eta$  et  $\omega$  sont signalées par un circonflexe ( $\hat{\epsilon}$  et  $\hat{\delta}$ ) ;  $\chi$  est rendu par *kh*,  $\xi$  par *x*,  $\gamma\gamma$  par *ng*. Les noms propres figurent dans une transcription française.

Lors de leur première occurrence, les citations des sources anciennes sont toujours données en grec avec une traduction. À la suite, les termes grecs cités isolément sont transcrits en caractères latins et traduits. L'auteur de la traduction est toujours mentionné. Pour les *Choéphores*, nous avons recouru à la traduction de Jean et Mayotte Bollack<sup>21</sup> ; pour les deux *Électre*, à celle de Victor-Henri Debidour<sup>22</sup>. Dans certains cas, nous avons retouché les traductions afin qu'elles reflètent mieux la formulation grecque. Nous le signalons.

Pour les citations d'auteur·e·s modernes, bien qu'adepte de l'intercompréhension, nous avons jugé préférable de traduire celles en allemand et en italien. En revanche, selon l'air du temps et pour ne pas rallonger ce texte, nous nous sommes permis de conserver en langue originale celles en anglais.

Enfin, pour marquer notre adhésion à l'écriture inclusive, nous l'avons employée pour les noms d'agent, tout en renonçant à accorder les adjectifs, les pronoms et autres reprises, par souci de simplicité.

<sup>21</sup> BOLLACK Jean et Mayotte, *Eschyle. Les Choéphores et Les Euménides*, Paris : Minit, 2009.

<sup>22</sup> DEBIDOUR Victor-Henri, *Les tragiques grecs. Eschyle-Sophocle-Euripide. Théâtre complet avec un choix de fragments*, Paris : Fallois, 1999.



## Chapitre 1

---

### Rites de parole et actes de langage

Évoquant le discours des Anciens sur l'efficacité de la parole dans l'*Histoire des idées linguistiques*, Françoise Desbordes avance :

«Ce que les premiers auteurs (Homère, Hésiode) disent surtout de la parole, c'est qu'elle est un moyen d'agir sur le monde et les êtres, ce que confirme l'attestation à l'époque archaïque de tout un ensemble de pratiques religieuses, magiques, voire "médicales".»<sup>23</sup>

Dans ce premier chapitre, nous offrirons un panorama de ces pratiques. Nous chercherons d'abord à savoir s'il convient bien de les désigner comme «religieuses» ou «magiques», et si les guillemets qui entourent «médicales» dans la citation de Desbordes sont bien pertinents. Rappelons-nous de même que Detienne décrivait la parole comme «une force religieuse», en lui donnant pour caractéristique d'«[agir] en vertu de sa propre efficacité»<sup>24</sup>. Le recours à l'analyse pragmatique devrait au contraire nous conduire à nuancer cette terminologie, et à observer en premier lieu comment ces pratiques prennent place parmi les usages quotidiens. Comme le souligne Manuela Giordano en introduction à son ouvrage sur la «parole

---

<sup>23</sup> DESBORDES 1989, «Les idées sur le langage...», p. 154.

<sup>24</sup> DETIENNE 1967, *Les maîtres de vérité...*, p. 52.

efficace», «le rôle politique et social de la malédiction et du serment, en Grèce ancienne, est reconnu explicitement dès l'âge classique»<sup>25</sup>.

## 1.1. Pratiques antiques

### Malédiction!

L'*ara* (ἀρά), que l'on traduit diversement par «prière», «imprécation» ou «malédiction», nous servira de pratique représentative. Walter Burkert la décrit de la façon suivante : «*Ara* sonne avec une tonalité archaïque, et rappelle le pouvoir direct que le mot prononcé en prière exerce en tant que bénédiction, ou encore comme malédiction, laquelle, une fois jetée, ne peut jamais être révoquée.»<sup>26</sup> On notera d'emblée cette ambiguïté de l'*ara* qui peut être aussi bien bénéfique que maléfique. On ne s'étonnera donc pas des traductions différentes selon les contextes. Cela étant, c'est sous sa forme de malédiction qu'elle est la plus spectaculaire et qu'on la trouve volontiers mise en scène.

On peut prendre comme exemple l'*ara* que Thésée lance sur Hippolyte, dans la pièce éponyme d'Euripide (v. 884-891). Le texte dramatique présente l'avantage de schématiser les étapes du rite langagier. Ainsi voit-on d'abord Thésée en appeler au peuple :

Θη. ἰὸ πόλις,  
 Ἰππόλυτος εὐνής τῆς ἐμῆς ἔτλη θιγεῖν  
 βία, τὸ σεμνὸν Ζηνὸς ὄμμ' ἀτιμάσας.

*Th. Hélas ma cité!*  
*Hippolyte a eu le front de porter atteinte à ma couche,* 885  
*De force, en bravant le regard sacré de Zeus*<sup>27</sup>.

Puis Thésée invoque Poséidon et révèle qu'il lui a promis de pouvoir accomplir trois *arai*. Le terme *ara* révèle ici sa polysémie, en tant qu'il renvoie à un simple vœu.

<sup>25</sup> GIORDANO Manuela, *La parola efficace. Maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Pise & Rome, 1999, p. 9 (ma traduction).

<sup>26</sup> BURKERT Walter, *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, Paris: Picard, 2011 [1<sup>re</sup> édition allemande 1977], p. 110.

<sup>27</sup> Traduction modifiée de DEBIDOUR 1999, *Les tragiques grecs...*

Θη. ἀλλ', ὦ πάτερ Πόσειδον, ἄς ἐμοί ποτε  
ἀράς ὑπέσχου τρεῖς... 887

*Th. J'en appelle à toi, Poséidon mon père !  
Tu t'es jadis engagé envers moi pour trois vœux (aras)...*

Ce vœu va se trouver actualisé en tant que malédiction. Et cependant aucun verbe de parole ne vient soutenir l'acte de langage prononcé. C'est l'usage de l'impératif et de l'optatif, couplé au contenu, qui indique la nature de l'énoncé :

Θη. μιᾷ κατέργασαι  
τούτων ἐμὸν παῖδ' ἡμέραν δὲ μὴ φύγοι  
τήνδ', εἴπερ ἡμῖν ὄπασας σαφεῖς ἀράς. 890

*Th. En voici un : fais que mon fils,  
Ne survive pas à la journée qui nous éclaire,  
Si vraiment les vœux (aras) octroyés étaient véridiques.*

On connaît la suite : sur le rivage de Corinthe, un taureau sorti de la mer se précipite sur Hippolyte. Le char s'emballé, Hippolyte chute et se retrouve déchiqueté par les rochers ; on le ramène mourant auprès de son père. L'*ara* s'est révélée efficace, littéralement « véridique », « manifeste » (*saphês*, v. 890), en se réalisant instantanément.

Un passage de l'*Agamemnon* d'Eschyle fait référence au même procédé tout en mettant en évidence l'importance de l'énonciation sonore. Le chœur y rappelle le moment où Iphigénie a été portée sur l'autel pour y être sacrifiée et que son père a ordonné (v. 234-236) :

Χο. στόματός τε καλλιπρώρου  
φυλακᾷ κατασχεῖν 235  
φθόγγον ἀραῖον οἴκοις.

*Ch. Sur sa belle bouche  
Par une protection de retenir  
Tout cri de malédiction (phthongon araion) contre sa famille*<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Ma traduction.

La précaution d'Agamemnon nous indique que, dans la représentation des Grecs, un locuteur peut, par sa simple parole, attirer le malheur sur une personne ciblée. Si l'on ne bâillonnait pas Iphigénie, elle pourrait lancer une malédiction – une parole *araion* – sur sa famille, qui pèserait sur cette dernière durant plusieurs générations. De la même manière, Myrtilos a envoyé sur Pélopos une «*ara* qui fera beaucoup gémir» (*ara polystonos*, Eur. *Or.* 995), engendrant les horreurs de la maison d'Atrée, et qui ne se résorbera qu'à la génération d'Oreste, frère d'Iphigénie.

Iphigénie est particulièrement bien placée, si l'on peut dire, puisqu'elle est victime d'un meurtre «de famille», un infanticide au sein même de son *oikos* («maisonnée, famille», v. 236). À ce titre, elle pourrait légitimement invoquer les Erinyes et qualifier de meurtre ce que les officiants essaient de faire passer pour un sacrifice. D'où l'importance de la bâillonner pour que cette vérité ne soit pas révélée. C'est cette ambiguïté qui nous intéresse: si elle n'est pas exprimée à voix haute, c'est-à-dire si elle n'est pas entendue par tous, la malédiction n'atteint pas son but. On perçoit ici les «conditions de félicité» d'un rite de parole tel que la malédiction: la «puissance magique» de la parole n'y suffit pas; il faut un auditoire témoin pour qu'elle se révèle efficace.

Ces deux exemples attirent notre attention sur les données pragmatiques relatives à l'*ara*, ici envisagée comme malédiction. Ils ne découlent pas d'une réalité fantastique, s'appuyant sur des pratiques occultes: il s'agit, d'un côté, d'une promesse faite par un dieu; de l'autre, d'un appel légitime de la part d'une victime innocente. Et dans les deux cas, l'attention de la communauté est sollicitée. Or, ce rite de malédiction n'est nullement réservé à la fiction poétique ou aux temps archaïques. Il intervient dans un quotidien aussi «rationnel» que celui du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., qui plus est, dans un cadre officiel. Démosthène mentionne ainsi dans le *Contre Aristocrate* une pratique du même type ayant cours au tribunal:

ἀλλ' εἴ τις εἰδὼς ἐκείνους προδέδωκεν ἢ ἐξαπατᾷ, οὗτός ἐστ' ἔνοχος τῇ ἀρᾷ. διόπερ καταρᾶται καθ' ἐκάστην ἐκκλησίαν ὁ κῆρυξ, οὐκ εἴ τινες ἐξηπατήθησαν, ἀλλ' εἴ τις ἐξαπατᾷ λέγων ἢ βουλὴν ἢ δῆμον ἢ τὴν ἡλιαίαν.

*Mais si quelqu'un a consciemment trahi ou égaré [les juges], alors il tombe sous le coup de la malédiction (ara). C'est pour cela qu'à chaque assemblée le héraut lance une malédiction (kataratai), non pas dans le*

*cas où certains seraient trompés, mais dans le cas où quelqu'un trompe par ses discours le Conseil ou le peuple ou l'Héliée*<sup>29</sup>.

Ce nouvel exemple montre bien que les rites mobilisant la parole ne sont pas tributaires de la fiction ou de croyances archaïques. À la suite, il apparaît que ces pratiques ne sont pas reléguées dans le registre privé, comme peuvent l'être certaines pratiques dites « magiques » : elles interviennent au quotidien, au sein des activités religieuses, politiques, économiques ou interpersonnelles. En témoigne, pour la période archaïque, la désignation du prêtre comme *arêtêr* dans l'*Iliade*. Le suffixe d'agent – *têr* indique qu'il s'agit d'une fonction régulière, ici en relation avec les *arai*<sup>30</sup>. Burkert commente à propos de ce terme :

« Dans l'*Iliade*, le prêtre qui s'entend à manipuler pareils mots est un "arêtêr". C'est Chrysès qui, par sa prière, attire le fléau sur l'armée achéenne et qui par la suite y mettra fin. Mise en forme poétique, cette prière est, bien sûr, une supplication joliment formulée à un dieu précis, Apollon, qui "entend" son prêtre. »<sup>31</sup>

Il convient de ne pas dissocier certaines pratiques langagières, en les rangeant sous l'étiquette de « magie », de celles qui accompagnent les cultes, la médecine, la poésie ou même la législation. Le terme « magie » n'a pas de correspondant pour toute la période qui précède le v<sup>e</sup> siècle ; il ne se réfère à aucune réalité sociale. C'est à partir de la fin du v<sup>e</sup> siècle que les perceptions se modifient, époque à propos de laquelle Fritz Graf peut parler d'un « changement de paradigme »<sup>32</sup>. De même, dans son ouvrage sur la magie et les magiciens de l'Antiquité, Matthew H. Dickie emploie l'entier de son premier chapitre à expliquer que c'est expressément durant le siècle de Périclès qu'il faut chercher « *the formation and nature of the Greek concept of magic* »<sup>33</sup>. Il formule ailleurs la conclusion à tirer de cette

<sup>29</sup> Dém. Arist. 97. Le passage est cité par RUDHARDT 1992 [1958], *Notions fondamentales...*, p. 195.

<sup>30</sup> C'est la thèse classique soutenue par BENVENISTE Émile, *Noms d'agent et noms d'action en indo-européen*, Paris : Adrien-Maisonneuve, 1948. Pour une discussion particulière sur le terme *arêtêr*, voir AUBRIOT-SÉVIN 1992, *Prière...*, p. 392, et la note 268 à la même page qui en discute l'étymologie et la signification. La note s'achève sur une citation de Jean-Pierre Vernant résumant l'analyse de Benveniste : « *-têr* tend donc à abolir l'individualité de l'agent dans la fonction qui l'absorbe ».

<sup>31</sup> BURKERT 2011 [1977], *La religion grecque...*, p. 110.

<sup>32</sup> GRAF Fritz, *La magie dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris : Les Belles Lettres, 1994, p. 41.

<sup>33</sup> C'est le titre du premier chapitre, p. 18-46, que Dickie conclut en ces termes : « *To sum up, by the latter part of the fifth century BC magic was a distinctive category in the minds of men.* » (DICKIE Matthew W., *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, Londres & New York : Routledge, 2001, p. 46).

réalité: «*It cannot safely be assumed that actions we would classify as magical seemed so to an Athenian of the fifth or fourth centuries BC.*»<sup>34</sup>

## Appel à témoin

Une différence majeure apparaît cependant entre la malédiction de Thésée et celle du héraut au tribunal: la seconde revêt un statut préventif et conditionnel. La parole du héraut agit bien au moment où elle est prononcée: elle enclenche la malédiction. Mais cette dernière n'est appelée à se déclencher que «au cas où» une tromperie serait commise. Nous voyons dans ce principe une application à l'échelle de la cité du fonctionnement de la malédiction: celle-ci est employée comme menace, agréée et validée par la communauté. Manuela Giordano évoque le même type de malédiction proférées à Athènes par les prêtres de Zeus *teleios*, dits *bouzygai*, «pour les cas pouvant échapper au contrôle social»<sup>35</sup>. Dans cette utilisation civique de l'efficacité de la parole, c'est le moment de l'énonciation qui est essentiel. Dans un texte fictionnel, ce sont ses conséquences, son efficacité escomptée.

Cette procédure préventive est à rapprocher des nombreuses pratiques qui exigent que la parole soit mise *es meson*, «au cœur» de la cité<sup>36</sup>. Dans *Droit et société dans la Grèce ancienne*, Louis Gernet a illustré ce fait en montrant que «toute une série de prédroit [*sic*] est de l'ordre de l'imprécation»<sup>37</sup>. Nous verrons plus loin que ce principe concerne notamment le serment, «ciment de la démocratie» (Lyc. *Leocr.* 79). Gernet évoque aussi l'interdiction des droits civiques prononcée contre un meurtrier. Celle-ci peut également être proférée «contre inconnu», mais dans tous les cas elle l'est en public. «Dès le temps de la loi de Dracon», nous dit Gernet, «elle est prononcée dans l'agora.»<sup>38</sup> Un rite implique un public. Ce dernier sert de témoin à l'exactitude des gestes exécutés et des paroles dites; il en garantit l'efficacité. Jesper Svenbro met également cette

<sup>34</sup> DICKIE 2001, *Magic and Magicians...*, p. 25. On trouve dans l'introduction de GRAF 1994, *La magie...*, l'expression du même souci d'éviter une dichotomie non fondée entre magie et religion. L'auteur souligne en retour l'importance d'une recherche fondée sur les emplois indigènes des termes désignant la magie.

<sup>35</sup> GIORDANO 1999, *La parola efficace...*, p. 35 (ma traduction).

<sup>36</sup> Sur l'importance du *meson* comme symbole du bien communautaire, voir DETIENNE 1967, *Les maîtres de vérité...*, p. 82-99, et SVENBRO Jesper, *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*, Lund: Klassiska Institutionen, 1976, p. 83.

<sup>37</sup> GERNET Louis, *Droit et institutions en Grèce antique*, Paris: Flammarion 1982 [1955], p. 76.

<sup>38</sup> GERNET 1982, *Droit et institutions...*, p. 77.

dynamique en lumière dans un passage où il réfléchit sur le fait qu'Ulysse, à son retour, tue Léoùs, le prêtre examinateur des sacrifices de la maison :

«Le héros le tue, parce qu'il suppose qu'aux sacrifices des prétendants, le prêtre a prié pour que le roi ne revienne jamais. À travers une pratique religieuse, Ulysse reconnaît donc immédiatement un mode de symbolisation sociale : prier au sein du groupe, c'est exprimer les intérêts les plus profonds de ce groupe, c'est-à-dire se solidariser avec lui.»<sup>39</sup>

En rapport avec les pratiques du langage qui nous intéressent, il nous faut donc toujours restituer ces deux entités de l'interaction : l'énonciateur, que son statut soit officiel ou non, et l'audience témoin qui légitime le pouvoir de la parole. C'est la cité entière, théoriquement, qui entend et enregistre les *prorhêseis* («proclamations») délivrées par le héraut ; c'est la communauté des initiés qui accueille le myste au moment où il prononce la formule parachevant le rite initiatique, qui consiste souvent en un «commentaire des cérémonies auxquelles [il] a pris part»<sup>40</sup> ; ce sont les proches et les alliés qui se trouvent liés par les serments et les malédictions qu'ils entendent prononcer ; c'est le groupe des fidèles qui, par ses propres cris rituels et les émotions qu'ils provoquent en lui, atteste la présence de la divinité. Dans ces différents cas, l'énonciateur comme les témoins de l'énonciation ont un rôle à jouer et ce, d'autant plus que l'énonciateur peut être absent ou invisible, comme dans le cas des cris ou de l'*ara*.

On ajoutera à ce principe le fait que les dieux peuvent eux aussi être pris à témoin, même indépendamment des actes de serment, de prière ou de malédiction. Irène Polinskaya, qui a étudié cette pratique dans son article «Calling upon Gods as Witnesses», y voit un acte de langage à part entière qui «*activates a virtual recording machine that transforms what might otherwise appear to be weightless human talk into a deliberate gesture*»<sup>41</sup>. Polinskaya insiste en outre sur l'emploi d'une formule adéquate et prononcée à voix haute :

«*Witnessing cannot be activated unless someone audibly pushes a button labeled "record" on that virtual recorder of divine and human memory.*

<sup>39</sup> SVENBRO 1976, *La parole et le marbre*..., p. 20.

<sup>40</sup> Sur les formules des mystes d'Éleusis et de Sabazios, voir RUDHARDT 1992 [1958], *Notions fondamentales*..., p. 178.

<sup>41</sup> POLINSKAYA Irène, «Calling upon Gods as Witnesses in Ancient Greece», *Dossier : Serments et paroles efficaces* [en ligne], Paris & Athènes : Éditions de l'EHESS, 2012, p. 17.

*A speaker needs to use a conventional formula, such as poioumai or tithêmi marturas theous ; marturomai, epikaleô ; sunistores, suggnômones este, and the like, in order to deliberately transform immaterial pronouncements into efficacious speech-acts.* »<sup>42</sup>

Ce que Polinskaya manque peut-être de souligner, c'est qu'à travers l'énonciation sonore de la formule, l'assistance se trouve elle aussi convoquée. On observe à ce titre un renforcement de son rôle : l'assistance peut témoigner que le dieu a été pris à témoin. De fait, les conclusions auxquelles l'auteure parvient valent aussi bien pour les dieux que pour les citoyens environnants ! On le voit dans le passage de Xénophon cité par l'auteure, où dieux et humains sont invoqués côte à côte par l'infortuné Thérémène :

*«By “sharing one’s personal understanding” (sunistoreô) of a matter at hand with deities, a caller absolves himself / herself of unilateral responsibility for the results of his / her actions. When the leader of the Thirty, Critias, condemned Theramenes to death in 404 BCE, all the latter could do, as he was being dragged away from the altar where he had taken refuge, was, “according to custom, to call upon gods and people to witness what was happening” : ὁ δὲ Θηραμένης ὡσπερ εἰκὸς καὶ θεοῦς ἐπεκαλεῖτο καὶ ἀνθρώπους καθορᾶν τὰ γινόμενα*<sup>43</sup> (Xenophon, *Hellenica* II, 23, 55).»<sup>44</sup>

Pour en revenir aux cas de malédictions, on observe de même que leur effet est à lire à l'échelle de la communauté entière. Cette dernière en ressort plus soudée, du fait de son implication *de facto* dans le rite de parole. Aubriot-Sévin a expliqué cette logique sociale :

*«Dirigeant vers le seul coupable les forces de mort qu'il a mises en branle (par un meurtre, un inceste, un sacrilège, par exemple), la malédiction exempte du même coup tous les autres, tous les innocents qui autrement risqueraient de payer en même temps.»*<sup>45</sup>

Loin de concerner le seul énonciateur et son énonciataire, la malédiction, comme les autres procédures évoquées, engage l'ensemble du groupe témoin, parfois la cité entière. Il sera d'ailleurs intéressant d'observer dans la

<sup>42</sup> POLINSKAYA 2012, « Calling upon Gods... », p. 18.

<sup>43</sup> « Thérémène, comme c'est l'usage, en appelait et aux dieux et aux hommes, pour qu'ils contemplent ce qui se passait. » (ma traduction)

<sup>44</sup> POLINSKAYA 2012, « Calling upon Gods... », p. 17-18.

<sup>45</sup> AUBRIOT-SÉVIN 1992, *Prière...*, p. 371.

transposition théâtrale des rites qui occupe cette place de témoin ! Mais nous retiendrons pour l'heure cette dimension communautaire et rituelle qui préside à l'efficacité de la parole. Nous parlerons à son propos de «ritualité». Elle peut servir de dénominateur commun pour identifier les pratiques qui nous intéressent, avant de réfléchir à leur transposition dans le registre dramatique.

## 1.2. Une tentative de classification

Notre première conclusion mérite d'être confrontée à la seule tentative de recension des pratiques langagières qui ait été proposée, à notre connaissance. Il s'agit de la liste établie par Jean Rudhardt dans son ouvrage de référence sur les *Notions fondamentales de la pensée religieuse* en Grèce classique. Cependant, il convient de préciser que Rudhardt aborde ces pratiques essentiellement à travers leur lien à la «religion». Il les regroupe sous le titre de «rites parlés»<sup>46</sup>, mettant en évidence leur mode d'action et leur nature codifiée. Nous listons ci-dessous l'ensemble des pratiques recensées par Rudhardt :

- incantations (*epôidê*);
- formules initiatiques (d'Éleusis, de Sabazios, etc.);
- cris rituels (*olologê*, *évohé*, etc.);
- chants religieux (*thrênos*, *paian*, *dithurambos*, *humnos*, etc.);
- prières (*eukhê*, *ara*);
- serment (*horkos*).

Ce regroupement est utile car il permet de relier différentes pratiques langagières en fonction d'une même logique, le fait que «la vertu du mot, de la formule correctement prononcée [y] joue un rôle»<sup>47</sup>. Mais il induit également des questionnements, dans la mesure où il rassemble des termes et des usages qui ne ressortissent pas aux mêmes catégories. Ainsi, si l'*ara* (Rudhardt traduit par «imprécation») et le serment (*horkos*) se réfèrent bien à des pratiques rituelles courantes, *thrênos*, *paian*, *dithurambos* et *humnos* font écho, par-delà le rite qu'ils désignent, à des catégories poétiques. Il existe donc aussi bien des «*song acts*» que des «*speech acts*». Rappelons, avec les mots de Claude Calame, qu'il s'agit pour la

<sup>46</sup> RUDHARDT 1992 [1958], *Notions fondamentales...*, p. 177-212. C'est le thème du chapitre 3 de l'ouvrage.

<sup>47</sup> RUDHARDT 1992 [1958], *Notions fondamentales...*, p. 212.

Grèce d'une « littérature dont les manifestations poétiques sont traversées par une dimension pratique et somatique qui en fait de véritables actes rituels et communautaires »<sup>48</sup>...

Quant à l'*olologê* et à l'*évohé*, dans la mesure où ils désignent des cris, ils sont en porte-à-faux avec les autres termes qui font tous référence à des énoncés grammaticaux. Ils nous rappellent qu'un énoncé n'a pas besoin de présenter une construction syntaxique complète pour se constituer en acte. La langue comprend de nombreuses formules pouvant être réduites au cri, qui ont une efficacité codifiée. Cri poussé par les femmes, destiné à effrayer l'ennemi<sup>49</sup> comme à marquer la joie<sup>50</sup>, l'*olologê* selon Rudhardt est une manière de « saluer la présence divine »<sup>51</sup>. Il peut dès lors être également employé à des fins apotropaïques, pour contrer un mauvais sort. Ainsi, dans la *Médée* d'Euripide, un messager rapporte qu'une vieille femme, lorsqu'elle voit Glauké s'effondrer – elle a enfilé la robe empoisonnée de Médée –, « imaginant sans doute que c'est là quelque accès envoyé par les dieux, crise panique ou autre, lance l'*olologê* »<sup>52</sup>. Le *iê iê paian* crié à Apollon, le *euhoi* des bacchantes ou le *Iakch' o Iakche* de la procession à Éléusis sont aussi des manifestations du culte, et même fondamentales dans la mesure où, explique Burkert, « par leur sonorité et leur rythme, elles contribuent à modeler l'expérience vécue de la fête, qui en retour leur procure une signification »<sup>53</sup>. Aubriot-Sévin parvient à la même conclusion : « Le simple fait d'élever la voix, indépendamment de toute signification nette, entre déjà pour quelque chose dans la démarche de la prière »<sup>54</sup>. Bref, la nature des rites parlés réunis par Rudhardt varie grandement.

Par ailleurs, en abordant ces rites parlés en fonction de leur dimension « religieuse », Rudhardt exclut diverses pratiques qui en appellent à une logique semblable. Dès lors que nous sortons du contexte exclusivement religieux, d'autres pratiques langagières viennent à l'esprit : la supplication,

<sup>48</sup> CALAME Claude et CHARTIER Roger (éd.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble : Millon, 2004, p. 12 ; voir aussi GENTILI Bruno, « Die pragmatischen Aspekte der archaischen griechischen Dichtung », *Antike und Abendland* 36, p. 1-17.

<sup>49</sup> Thuc. 2, 4.

<sup>50</sup> Hom. *Od.* 23, 411-412, Esch. Ag. 587.

<sup>51</sup> RUDHARDT 1992 [1958], *Notions fondamentales*..., p. 179. On trouvera au même endroit d'autres passages donnés en exemple.

<sup>52</sup> Eur. *Med.* 1171-1173. Traduction Debidour 1999, *Les tragiques grecs*... Voir aussi Eur. *Iph. Taur.* 1337.

<sup>53</sup> BURKERT 2011 [1977], *La religion grecque*..., p. 110.

<sup>54</sup> AUBRIOT-SÉVIN 1992, *Prière*..., p. 164. Voir plus généralement p. 157-164.

la promesse, le vœu, etc. On y ajoutera les diverses procédures liées à une annonce officielle par le héraut (la *prorrhêsis*), qui sert à en activer le contenu, telles que la procédure de privation des droits civiques évoquée par Gernet, les déclarations de guerre<sup>55</sup> ou encore l'affranchissement d'un esclave. Dans ce dernier cas, plusieurs procédés judiciaires existaient, mais un témoignage d'Eschine dans le *Contre Ctéphisophon* nous montre que la pratique pouvait procéder d'une simple formulation orale. Les termes employés pour parler de la proclamation sont les trois de la famille de *kêrux* (héraut); on retrouve en outre l'importance de l'assemblée témoin. Mais Eschine souligne bien l'ambiguïté de ce système fondé sur les conventions (*Ctes.* 41)!

ὄθεν δὲ τὸ ψεῦδος τοῦτο ἐπιφέρουσιν, ἐγὼ διδάξω ὑμᾶς, προειπὼν ὧν ἕνεκα οἱ νόμοι ἐτέθησαν οἱ περὶ τῶν ἐν τῷ θεάτρῳ κηρυγμάτων. γιγνομένων γὰρ τῶν ἐν ἄστει τραγωδῶν ἀνεκήρυκτόν τινες, οὐ πείσαντες τὸν δῆμον, οἱ μὲν ὅτι στεφανοῦνται ὑπὸ τῶν φυλετῶν, ἕτεροι δ' ὅτι ὑπὸ τῶν δημοτῶν· ἄλλοι δὲ τινες ὑποκηρυζάμενοι τοὺς αὐτῶν οἰκέτας ἀφίεσαν ἐλευθέρους, μάρτυρας τοὺς Ἑλληνας ποιούμενοι.

*Ce mensonge, je vais vous enseigner d'où ils le tirent. Apprenez d'abord les motifs pour lesquels ont été établies les lois sur les proclamations (kêrugmatôn) au théâtre. Aux représentations tragiques de la ville, il y avait des gens qui, sans le consentement du peuple, publiaient (anekêrutton) qu'ils avaient reçu une couronne, les uns des citoyens de leur tribu, les autres des citoyens de leur dème. D'autres encore faisaient proclamer (hupokêruxamenoî) qu'ils donnaient la liberté à leurs esclaves, en prenant à témoin (marturas poioumenoi) tous les Grecs<sup>56</sup>.*

Il convient donc de ne pas réduire à un domaine particulier la présence de ces rites mobilisant la parole, ou alors de comprendre que le champ du religieux touche l'ensemble des domaines sociaux. Il n'y a pas de solution de continuité entre religion et vie quotidienne en Grèce ancienne. C'est ce que Jean-Pierre Vernant suggère en termes simples :

«La religion tient aussi à des pratiques, des rituels qui accompagnent et ordonnent tous les gestes de l'existence. La religion, de ce fait, est partout, dans la façon de manger, d'entrer et sortir, de se réunir sur l'agora.»<sup>57</sup>

<sup>55</sup> L'expression est chez *Dém.* 9, 13: ἐκ προρρήσεως πολεμήσειν («partir en guerre suite à une déclaration»).

<sup>56</sup> Trad. Martin et Budé dans l'édition des Belles Lettres 2018 [1927].

<sup>57</sup> Extrait d'un entretien accordé au magazine *Le Point*, 21 juin 2001.

## Incantations

Le cas de l'*epaoidê* («incantation, charme»), recensé par Rudhardt, est représentatif. Tout en s'inscrivant dans la tradition poétique, en tant que «chant délivré sur», l'*epaoidê* relève au premier chef d'une pratique thérapeutique. C'est ce que révèle le passage de l'*Odyssée* qui sert à expliquer l'origine de la cicatrice d'Ulysse, par laquelle Euryclée reconnaît son maître. Il est dit que les oncles du héros emploient une incantation pour arrêter l'hémorragie de sa blessure (*Od.* 19, 455-458):

τὸν μὲν ἄρ' Αὐτολύκου παῖδες φίλοι ἀμπεπένοντο, 455  
 ὠτειλῆν δ' Ὀδυσῆος ἀμύμονος ἀντιθέοιο  
 δῆσαν ἐπισταμένως, ἐπαιοιδῆ δ' αἶμα κελαινὸν  
 ἔσχεθον, αἶψα δ' ἴκοντο φίλου πρὸς δῶματα πατρός.

*Les fils d'Autolykos s'empressèrent autour d'Ulysse ;  
 Ils bandèrent bien fort la jambe du héros divin  
 Et arrêtaient le sang noir par le moyen d'un charme (epaoidêi) ;  
 Puis l'on rentra en grande hâte au logis paternel*<sup>58</sup>.

Des occurrences plus tardives attestent la permanence de cette pratique dans la médecine régulière, chez Pindare, Eschyle ou encore Sophocle. Chez ce dernier, on voit Ajax opposer à l'usage des incantations la nécessité d'une amputation<sup>59</sup> ! Les incantations sont également mentionnées dans la tradition hippocratique, même si Jacques Jouanna fait remarquer que ces moyens sont « totalement absents de la médecine rationnelle [*sic*] des hippocratiques »<sup>60</sup>. En vérité, dans le traité d'Hippocrate intitulé *Sur la maladie sacrée*, l'auteur critique surtout l'utilisation dans ce cas précis de « purifications et d'incantations » (*katharmoi* et *epaoidai*) par des « mages, purificateurs, prêtres mendiants et charlatans »<sup>61</sup>. On observe dans ce texte, qui date vraisemblablement du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C., une trace de la création de la catégorie de magie et de la ségrégation des pratiques qu'on y rattache. La même tension figure chez Platon qui

<sup>58</sup> Traduction de Mugler chez Actes Sud (1995).

<sup>59</sup> Pind. *P.* 3, 51, Eschl. *Eum.* 649, Soph. *Aj.* 581-582.

<sup>60</sup> Voir JOUANNA Jacques, *Hippocrate. Sur la maladie sacrée*, Paris: Les Belles Lettres, 2003, p. 62, n. 10. Le reste de la note donne d'autres références sur l'usage des *epaoidai*, particulièrement dans la sphère des Pythagoriciens.

<sup>61</sup> Hip. *De mor. sac.*, 1, 4, 20-21.

montre que les incantations peuvent intervenir dans un cadre privé sans pour autant être occulte, dans une relation interpersonnelle entre soignant et patient<sup>62</sup>. Platon y fait écho dans le *Théétète* à travers les paroles de Socrate (*Theaet.* 149c7-d3) :

καὶ μὴν καὶ διδοῦσαι γε αἱ μαῖαι φαρμάκια καὶ ἐπάδουσαι δύνανται ἐγείρειν τε τὰς ὠδίννας καὶ μαλθακωτέρας ἂν βούλωνται ποιεῖν, καὶ τίκτειν τε δὴ τὰς δυστοκούσας, καὶ ἐὰν ἴνενον ὄντ' ὀξὴ ἀμβλίσκειν, ἀμβλίσκουσιν;

*C'est bien en donnant des drogues et en disant des incantations (epaidousai) que les accoucheuses parviennent à éveiller les douleurs ou, si elles le souhaitent, à les apaiser, et à conduire à terme les couches difficiles et, s'il leur paraît bon de faire avorter le fruit non encore mûr, à provoquer l'avortement ?*<sup>63</sup>

Mais à la même époque, Platon peut jeter le discrédit sur ces pratiques lorsqu'elles sont exécutées par ceux qu'il traite, comme Hippocrate, d'*agurtai*, c'est-à-dire de charlatans (*Rsp.* 364b6-c5) :

ἀγύρται δὲ καὶ μάνταις ἐπὶ πλουσίων θύρας ἰόντες πείθουσιν ὡς ἔστι παρὰ σφίσι δύναμις ἐκ θεῶν ποριζομένη θυσίαις τε καὶ ἐπωδαῖς, εἶτε τι ἀδίκημά του γέγονεν αὐτοῦ ἢ προγόνων, ἀκεῖσθαι μεθ' ἡδονῶν τε καὶ ἑορτῶν, ἐὰν τέ τινα ἐχθρὸν πημῆναι ἐθέλη, μετὰ συμικρῶν δαπανῶν ὁμοίως δίκαιον ἀδίκῳ βλάβησι ἐπαγωγαῖς τισιν καὶ καταδέσμοις, τοὺς θεοῦς, ὡς φασιν, πείθοντές σφισιν ὑπηρετεῖν.

*De leur côté, des prêtres mendiants et des devins vont aux portes des riches, et les persuadent qu'ils ont obtenu des dieux le pouvoir de réparer les fautes qu'eux ou leurs ancêtres ont pu commettre, par des sacrifices et des incantations (epōidai), avec accompagnement de plaisirs et de fêtes; si l'on veut porter préjudice à un ennemi pour une faible dépense, on peut nuire au juste comme à l'injuste, par leurs évocations (epagōgai) et formules magiques (katadesmoi), car, à les entendre, ils persuadent les dieux de se mettre à leur service*<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> Dans un tout autre contexte culturel, Claude Lévi-Strauss a rendu compte d'un rite oral exécuté pour favoriser un accouchement chez les Indiens Cuna (Panama). Il décrit de manière précise la relation du chaman et de la parturiente, en tentant d'expliquer le fonctionnement des incantations prononcées à cette occasion. C'est une clef d'interprétation sur la possible « efficacité symbolique » des *epaoidai* (LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, 1996 [1958], p. 213-234).

<sup>63</sup> Traduction remaniée de Diès dans l'édition des Belles Lettres (1923).

<sup>64</sup> Traduction de Bacou chez GF-Flammarion (1993 [1966]).

Dans l'arsenal de ces guérisseurs, on retrouve en bonne place les *epaoidai*, à côté des *epagôgai*, littéralement des rites ou formules qui «emmènent», et des *katadesmoi*, des formules qui «lient». La même disposition du philosophe à l'égard de ces pratiques se retrouve dans les *Lois*, où l'Athénien identifie un type d'empoisonnement «qui use de certains sortilèges (*manganeiai*), d'incantations (*epôidai*) et de ce qu'on appelle des ligatures (*katadesmoi*)» (*Leg.* 932e4-933a4)<sup>65</sup>. Il explique alors que ce procédé «persuade ceux qui se risquent à vouloir nuire à autrui qu'ils le peuvent réellement, et fait croire aux autres que ceux-là, doués d'un pouvoir magique, leur font tout le mal qu'ils veulent» (*Leg.* 933a5-6). C'est une réflexion profonde sur le partage des croyances et l'efficacité symbolique ! Il s'ensuit que, dans la législation que Platon institue, le simple particulier qui lance un sort ne sera puni que légèrement. En revanche, s'il a le statut de devin ou d'interprète des présages, il sera mis à mort, car il agit de manière officielle et en connaissance de cause. Nous trouvons donc chez Platon un témoignage de la vivacité de ces pratiques et de leur efficacité, mais qui se double d'une méfiance quant à leur utilisation. Un cas étrange est à rattacher à cette série, qui touche au champ de la rhétorique. C'est une occurrence dans *l'Euthydème* de Platon, où Socrate compare l'art de faire des discours à l'«art des incantations» (*hê tôn epôidôn tekhnê*), dont il nous dit qu'il sert de «charme (*kêlêsis*) pour les serpents, les tarentules, les scorpions, les autres bêtes et les maladies» (*Euthyd.* 290a1-3, ma traduction). Cette pratique met en valeur une qualité du langage rarement mentionnée, qui rejoint cependant la vertu que l'on attribuait au chant d'Orphée : celle de communiquer avec les animaux<sup>66</sup>. Mais c'est la dimension du «charme» qui est soulignée ici, que nous retrouverons pour désigner l'effet de la poésie. Par ailleurs, le fait que Platon parle d'«art» (*tekhnê*) à cet endroit atteste l'existence de tout un savoir-faire relatif aux incantations.

Il est en revanche plus difficile d'imaginer à quoi ressemblaient ces incantations. On ne connaît pas d'occurrence de formule orale, pour la période archaïque, qui nous ait été transmise par les textes. Tout au plus pourrait-on entendre une forme d'incantation dans les mots que prononce

<sup>65</sup> Traduction de Diès dans l'édition des Belles Lettres (1956).

<sup>66</sup> Un autre commentaire de Platon dans la *République* (358b1-2) nous apprend qu'il existait des charmeurs de serpent en Grèce à cette époque.

Déméter, dans l'hymne homérique qui lui est dédié, au moment où elle prend en charge Triptolème (v. 227-230) :

θρέψω κοῦ μιν, ἔολπα, κακοφραδίησι τιθήνης  
 οὔτ' ἄρ' ἐπηλυσίη δηλήσεται οὔθ' ὑποτάμνον·  
 οἶδα γὰρ ἀντίτομον μέγα φέρτερον ὑλοτόμοιο,  
 οἶδα δ' ἐπηλυσίης πολυπήμονος ἐσθλὸν ἐρυσμόν. 230

*Je l'élèverai, et je ne pense pas que, par l'imprudence de sa nourrice,  
 Aucune attaque ne le blessera, ni le mal perçant :  
 Je sais un antidote bien plus fort que le perce-bois ;  
 Je sais contre une attaque douloureuse un bon remède*<sup>67</sup>.

Le commentaire de Nicholas Richardson<sup>68</sup> sur ces quelques vers est très éclairant. Il souligne la proximité de langage entre ce passage et certaines formules des papyrus magiques, notamment des formules hexamétriques. Mais ce sont les jeux phoniques (*hupotamnon / antitomon / hulotomoio*), la répétition (*epêlusiê*) et la structure anaphorique (*oida... oida*) qui sont frappants dans le passage en question. Ils nous permettent d'imaginer que nous avons affaire à une véritable formule de conjuration. L'expression laisse entendre que Déméter connaît les formules qui charment et protègent et, peut-être, qu'elle les met en action en les disant, ce qui confère une valeur performative à la formule employée. De manière significative, la formule trouve un correspondant dans les paroles des Muses de la *Théogonie* (v. 27-28) et dans celles des Sirènes de l'*Odyssee* (*Od.* 12, 189-191) : leur langage est marqué par une structure anaphorique qui répète le verbe « nous savons » (*idmen... idmen*). Richardson rapproche également ce passage de la construction anaphorique du fragment 1 de Sappho (v. 21-24) et son invocation / incantation à Aphrodite. Ces données font écho aux remarques d'Aubriot-Sévin sur les quelques véritables prières cultuelles que nous conservons :

«Elles nous laissent apercevoir des usages où la rhétorique est réduite à sa plus simple expression (si l'on entend par là l'enchaînement du discours), mais où de multiples figures rythmiques et sonores principalement possèdent peut-être un peu plus de chance d'être passibles d'une interprétation magique.»<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Ma traduction.

<sup>68</sup> RICHARDSON Nicholas J., *The homeric « Hymn to Demeter »*, Oxford : Clarendon Press, 1974, p. 229-231.

<sup>69</sup> AUBRIOT-SÉVIN 1992, *Prière...*, p. 240. Voir le texte de ces prières, p. 36-37.

Et d'ajouter à propos du mot « magique » : « Encore que ce terme reste à définir. »

De ces quelques occurrences, il ressort un élément précis, c'est que la forme de l'énoncé crée son efficacité. Dans une perspective proche, Sylvie Perceau a montré comment la forme du catalogue pouvait structurer le langage poétique. Elle le rend plus efficace, mieux adapté à la description ainsi qu'à la mémoire, le transformant ainsi en une « parole vive »<sup>70</sup>. Ces possibilités nous invitent à associer l'efficacité du langage à sa « fonction poétique », définie par Roman Jakobson comme la « différence spécifique qui sépare l'art du langage des autres arts et des autres sortes de conduites verbales »<sup>71</sup>. La poésie est capable, nous dit Pindare, de « charmer même Arès » (*Pyth.* 1, 18). Dickie établit un même parallèle (en rapprochant *epaoidê* de *carmen* en latin) : « *Since the terms suggest a form of singing, it is to be imagined that the epôdai were originally always sung and it is indeed the case that the earliest instances of the genre are in hexametric verse.* »<sup>72</sup> Il ne précise cependant pas quelles sont ces premières occurrences ! Platon, dans la *République*, emploie le même mot qu'il utilisait dans l'*Euthydème* pour parler de l'effet des incantations sur les animaux, *kêlêsis*, « charme », pour parler de celui du « mètre, du rythme et de l'harmonie » sur les auditeurs (*Rsp.* 601a8-b2). Ce « charme » est également celui du chant des Muses et des Sirènes. Il a la vertu de faire oublier les soucis, quand il s'agit des Muses (Hés. *Theog.* 96-103), et le retour au foyer, quand il s'agit des Sirènes (Hom. *Od.* 12, 39-44). Par sa fonction rituelle, par les valeurs illocutoires qui s'y rattachent, telles que charmer ou guérir, la langue poétique joue donc un rôle fondamental dès lors qu'il s'agit de rendre la parole agissante. À la donnée de la ritualité, qui implique un contexte institutionnel et une communauté témoin, s'ajoute donc celle de la forme de l'énoncé. Voyons ce qu'il est possible d'observer à ce sujet.

## Malédiction, prières, serments

Les éléments formels que nous avons vu déterminer les rites parlés reposent sur la distinction entre prose et vers, le type de mètre ou la présence

<sup>70</sup> PERCEAU Sylvie, *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain : Peeters, 2002.

<sup>71</sup> JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, Paris : Minuit, 1981 [1963], p. 210.

<sup>72</sup> DICKIE 2001, *Magic and Magicians...*, p. 17.

de figures de style. Mais les modes verbaux sont également significatifs. Ils nous permettent par exemple de distinguer le fonctionnement de l'*eukhê* (« prière ») de celui de l'*ara* (« vœu, malédiction, etc. »). Rudhardt pensait pouvoir les rapprocher : « les deux familles de mots s'appliquent aux mêmes prières, mais, en les désignant, *euchê* attire notre attention sur les dieux qu'elles intéressent, tandis que *ara* et ses dérivés soulignent en elles leur simple vertu de parole agissante »<sup>73</sup>. Or Aubriot-Sévin creuse cette antinomie et met au jour deux types de prière qu'expriment respectivement les verbes *eukhomai* et *araomai* : « l'une qui essaie de peser sur des volontés divines, et l'autre qui entreprend de collaborer au bon déploiement de l'élan vital qui anime le monde et les sociétés »<sup>74</sup>. En somme, ces deux verbes que l'on serait tenté d'associer comme quasi synonymes représentent deux actes de langage très distincts, impliquant un rapport différent au monde (et aux dieux) : selon Aubriot-Sévin, le verbe *eukhomai* relaie une demande, une revendication, quand *araomai* implique « une conception du monde selon laquelle tout est organisé selon un ordre », dont « celui qui accomplit l'acte d'*arasthai* se montre [...] solidaire et allié »<sup>75</sup>. Cette distinction repose sur une donnée grammaticale. Aubriot-Sévin le montre en soulignant la formulation des deux types de prière : l'impératif dans le cas de l'*eukhê*, lorsque l'énonciateur sollicite une grâce ; l'optatif dans le cas de l'*ara*, lorsqu'il entend s'accorder à une dynamique en cours. C'est ce que montre par exemple la transcription épigraphique du serment prêté par les Athéniens avant la bataille de Platées. Authentique ou non, il reproduit la formulation traditionnelle d'un serment et inclut à son terme une malédiction prononcée contre celui qui se parjurerait. On remarquera que le serment est à la première personne, reproduisant en cela l'acte d'énonciation.

καὶ εἰ μὲν ἐμπεδορκοίην τὰ ἐν τῷ ὄρκῳ γεγραμμένα, ἢ πόλις ἡμῖ ἄνοσος εἶη, εἰ δὲ μή, νοσοίη· καὶ πόλις ἡμῖ ἀπόρθητος εἶη, εἰ δὲ μή, πορθοῖτο. καὶ φέροι ἡμῖ, εἰ δὲ μή, ἄφορος εἶη· καὶ γυναῖκες τίκτοιεν εὐκότα γονεῦσιν, εἰ δὲ μή, τέρατα· καὶ βοσκήματα τίκτοι εὐκότα βοσκήμασιν, εἰ δὲ μή, τέρατα.

*Si je reste fidèle aux clauses de ce serment (horkos), puissent les maladies épargner ma patrie, sinon, qu'elle soit frappée ; et puisse ma patrie rester à l'abri du pillage, sinon, qu'elle soit pillée ; et puisse la*

<sup>73</sup> RUDHARDT 1992 [1958], *Notions fondamentales...*, p. 201.

<sup>74</sup> AUBRIOT-SÉVIN 1992, *Prière...*, p. 399.

<sup>75</sup> AUBRIOT-SÉVIN 1992, *Prière...*, p. 391-392.

*terre de ma patrie porter des fruits, sinon, qu'elle soit inféconde ; et puissent les femmes mettre au monde des enfants qui soient semblables à leurs parents, sinon, qu'elles enfantent des monstres ; et puissent les petits des bestiaux être semblables aux bestiaux, sinon, que le bétail enfante des monstres*<sup>76</sup>.

L'optatif apparaît bien ici comme le mode de la malédiction. C'est un bel exemple de pragmatique indigène déjouant notre intuition. Elle contredit la perspective moderne qui tendrait à faire de la malédiction une formule magique et performative procédant d'un tonitruant «Je te maudis!»<sup>77</sup>... Dans *La parola efficace*<sup>78</sup>, Manuela Giordano se fonde sur la même distinction pour aborder conjointement les malédictions, les serments et les bénédictions. Elle commence par montrer que les textes homériques rendent compte de l'incertitude liée à la prière, en faisant souvent connaître après coup la réaction, acceptation ou refus, du dieu invoqué. À l'inverse, elle montre que certains vœux s'accomplissent au moment de leur proclamation. Reprenant l'opposition modale mise au jour par Aubriot-Sévin, Giordano statue sur les conséquences formelles de cette distinction :

«Il existe donc deux modèles formels différents : des modes verbaux à l'impératif de la deuxième personne dans le cas de la prière, dirigés vers la divinité, et des modes verbaux à l'optatif (plus rarement à l'impératif, notamment dans les serments) portant sur l'objet de la malédiction (ou de la bénédiction), qui identifient une 3<sup>e</sup> personne inanimée (la réalité) ou étrangère comme destinataire d'un message conatif.»<sup>79</sup>

On notera cette remarque : l'agent n'est pas forcément le destinataire de la malédiction. Comme le précisait Aubriot-Sévin, c'est à «l'ordre du monde» que l'on fait appel, mais sans employer la deuxième personne.

<sup>76</sup> TOD Marcus N., *A selection of Greek historical inscriptions*, vol. 2, Oxford : Clarendon Press, 1948, fig. 204, p. 304. La traduction est tirée de DAUX Georges (1941), «Le serment de Platées», *Revue Archéologique*, vol. 17, 1941, p. 176-183.

<sup>77</sup> Exemple d'une malédiction reconstituée pour les besoins d'un roman historique, avec l'emploi du verbe performatif («je vous cite») et le participe «maudits» comme agent de la malédiction : «Pape Clément!... Chevalier Guillaume!... Roi Philippe!... Avant un an, je vous cite à paraître au tribunal de Dieu pour y recevoir votre juste châtement! Maudits! Maudits! Tous maudits jusqu'à la treizième génération de vos races!» – malédiction lancée sur le bûcher par le grand prêtre de l'Ordre des Templiers dans DRUON Maurice, *Les Rois maudits 1. Le Roi de fer*, Paris : Le Livre de Poche, 1970, p. 126.

<sup>78</sup> GIORDANO 1999, *La parola efficace*...

<sup>79</sup> GIORDANO 1999, *La parola efficace*..., p. 63 (ma traduction). «Conatif» : qui cherche à obtenir un effet.

Dans une perspective indigène, le rituel de la malédiction a donc besoin pour agir de faits très pratiques : un énonciataire légitimé, une formulation correcte et un public témoin et complice pour l'entendre. C'est sur ce point que la donnée de la communauté est essentielle. Le rite exige la présence d'un témoin qui atteste la justesse de la formule – et dont émanent par ailleurs les normes langagières à respecter. Ce principe invite à rapprocher la malédiction du serment, dont Rudhardt constate que, s'il en appelle aux dieux, il a surtout une efficacité sur les membres de la communauté : «L'engagement défini par la déclaration ou par la promesse est toujours contracté à l'égard d'une communauté, dont le serment a pour fonction de confirmer la cohésion.»<sup>80</sup> À ce titre, le serment vient renforcer le rite de parole plus «léger» qu'est la promesse. Létoublon la définit comme «une forme atténuée de l'engagement sous serment, sans la dimension de sacré que possède celui-ci»<sup>81</sup>. Et d'évoquer «le serment qu'Hermès hésite à prononcer, qu'il remplace par une promesse dans l'*Hymne homérique*». Sans expression de châtement potentiel, la promesse d'Hermès repose sur le seul verbe «je prête serment»... au futur.

Aubriot-Sévin associe de même *ara* et *horkos*, vœu et serment. Elle inclut l'étude du serment dans celle plus générale de la nature et du fonctionnement de l'*ara*, considérant le serment comme un «cas particulier de la malédiction qu'on appelle sur soi»<sup>82</sup>. C'est par l'exécution d'un geste complémentaire que les deux formules se différencieraient, avance Aubriot-Sévin : «En cela réside la différence patente qui sépare l'*ara* et l'*horkos* : dans un acte rituel ou au moins un geste fondé sur la vertu du contact.»<sup>83</sup> Cependant, par la suite, elle nuance ce jugement en constatant que les gestes interviennent généralement lorsque «le projet d'agréger des éléments primitivement étrangers les uns aux autres» – c'est-à-dire que ne lie pas une relation de *philia* – «a fait éprouver le besoin d'un truchement matériel servant en quelque sorte de trait d'union»<sup>84</sup>. Poursuivant, Aubriot-Sévin conclut de

<sup>80</sup> RUDHARDT 1992 [1958], *Notions fondamentales...*, p. 208.

<sup>81</sup> LÉTOUBLON Françoise, 2017, «Le lexique de la promesse en grec à l'époque archaïque. Recherche sur l'étymologie et la pragmatique», in LOGOZZO Felicia (éd.), *Ancient Greek Linguistics. New Approaches, Insights, Perspectives*, Berlin & Boston : De Gruyter, p. 732.

<sup>82</sup> AUBRIOT-SÉVIN 1992, *Prière...*, p. 374. Pour l'étude du serment, voir p. 374-385, dans le cadre du chapitre IV «La malédiction et le serment». Et pour une approche détaillée de la relation entre geste et parole, qui explique la «force contraignante de l'engagement» à travers une «relation entre les hommes, impliquant concrètement les dieux, témoins-partisans, résultant de l'imbrication de gestes rituels et de paroles», voir CARASTRO Marcello, «Fabriquer du lien en Grèce ancienne : serments, sacrifices, ligatures», in *Dossier : Serments et paroles efficaces* [en ligne], Paris & Athènes : Éditions de l'EHESS, 2012, p. 22.

<sup>83</sup> AUBRIOT-SÉVIN 1992, *Prière...*, p. 376.

<sup>84</sup> AUBRIOT-SÉVIN 1992, *Prière...*, p. 379.

l'assimilation de l'*horkos* à un type d'*ara* que «sa prestation n'a pas plus besoin d'être étayée de gestes que la prolation d'une malédiction dont il est une application particulière»<sup>85</sup>. Ces affirmations contradictoires invitent à considérer de près la place de la gestualité dans les rites de parole. L'idée qu'il n'y ait «pas besoin» de geste revient à essentialiser la parole, alors même que cette dernière est toujours issue d'un acte physique, qui implique une mobilisation du corps et le positionnement de ce dernier dans l'espace et parmi l'assistance. Par ailleurs, même la malédiction s'appuie sur des pratiques gestuelles. On le voit notamment dans la suite de la transcription du serment de Platées, évoqué plus haut, qui rapporte les gestes et les sons produits en parallèle du serment. On remarque par ailleurs que, si la première partie du rite est définie comme *horkos*, la dernière l'est comme *ara* :

ταῦτα ὁμόσαντες κατακαλύψαντες τὰ σφάγια ταῖς ἀσπίσιν ὑπὸ σάλπιγγος ἄρὰν ἐποιήσαντο, εἴ τι τῶν ὁμοιομένων παραβαίνοιεν καὶ μὴ ἐμπεδορκοῖεν τὰ ἐν τῷ ὄρκῳ γεγραμμένα, αὐτοῖς ἄγος εἶναι τοῖς ὁμόσασιν.

*Après avoir prêté ce serment, ils ont couvert avec leurs boucliers les victimes du sacrifice et, soulignée par les accents de la trompette, ils ont fait (epoiêsanto) une imprécation (ara): que s'ils violaient l'une des choses jurées et ne restaient pas fidèles aux clauses du serment, le châtement dû à ceux qui prêtent serment serait sur eux*<sup>86</sup>.

Sacrifice, geste de protection des boucliers, sonnerie de trompettes : un important dispositif gestuel accompagne et concrétise le rituel. On notera d'ailleurs qu'ici c'est un verbe factuel (*poiein*, «faire») qui régit l'*ara* ! En référence aux malédiction, Alan Boegehold, qui s'intéresse aux gestes susceptibles d'intervenir au moment d'une aposiopèse<sup>87</sup>, insiste aussi sur la part corporelle de ces pratiques : «*The combination of word and act has the look of a synergy, which is to say that in order to reinforce the curse, a known, prescribed body motion should accompany the words.*»<sup>88</sup> Et de donner comme exemple un passage tiré du discours contre Andocide de Lysias (*And.* 6.51) : «Les prêtresses et prêtres, debout, tournés vers le couchant, ont prononcé des

<sup>85</sup> AUBRIOT-SÉVIN 1992, *Prière...*, p. 379.

<sup>86</sup> Traduction remaniée de DAUX 1941, «Le serment...».

<sup>87</sup> «Interruption du déroulement syntaxique attendu» (FROMILHAGUE Catherine, *Les figures de style*, Paris : Nathan, 2003 [1995], p. 35).

<sup>88</sup> BOEGEHOLD Alan L., *When a gesture was expected. A selection of examples from archaic and classical Greek literature*, Princeton : Princeton University Press, 2002, p. 75.

imprécations (*katêrasanto*, verbe dérivé d'*ara*) en agitant leurs robes de pourpre, selon l'usage antique de nos pères.»<sup>89</sup> Le geste, précise Boegehold, peut même se suffire à lui-même : «*The act alone, quite without accompanying words, could express the force of a curse by means of the sort of shorthand communications that gestures effect.*»<sup>90</sup> Un autre exemple que donne Boegehold est tiré du théâtre. Dans l'*Ajax* de Sophocle, Teucros, le frère d'Ajax, prend Eurysakès, fils d'Ajax, sous sa protection. Devant le cadavre d'Ajax, Teucros coupe une mèche de ses cheveux, de ceux d'Eurysakès et de sa mère, pendant qu'il lance une malédiction (*Ai.* 1171-1181). On y retrouve un vœu formulé à l'optatif (v. 1178), renforcée par le double emploi du terme *kakos*, « méchant » (figure dite polyptote) :

ὦ παῖ, πρόσελθε δεῦρο, καὶ σταθεὶς πέλας  
 ikéτης ἔφραμαι πατρὸς ὅς σ' ἐγείνατο.  
 θάκει δὲ προστρόπαιος ἐν χεροῖν ἔχων  
 κόμας ἐμὰς καὶ τῆσδε καὶ σαυτοῦ τρίτου, 1175  
 ἰκτῆριον θησαυρόν. εἰ δέ τις στρατοῦ  
 βία σ' ἀποσπάσειε τοῦδε τοῦ νεκροῦ,  
 κακὸς κακῶς ἄθραπτος ἐκπέσοι χθονός,  
 γένους ἅπαντος ρίζαν ἐξημημένους,  
 αὐτῶς ὅπως περ τόνδ' ἐγὼ τέμνω πλόκον.  
 ἔχ' αὐτόν, ὦ παῖ, καὶ φύλασσε, μηδέ σε 1180  
 κινήσάτω τις, ἀλλὰ προσπεσὼν ἔχου.

*Mon enfant, viens ici, tout près,  
 Touche-le en suppliant celui qui t'a donné la vie.  
 Mets-toi là, tourne vers lui ton recours,  
 Tiens entre tes doigts une mèche de mes cheveux, de ceux de ta mère, des  
 tiens,  
 C'est le trésor des suppliants. Et si quelqu'un de l'armée  
 T'arrachait de force à ce cadavre,  
 Ce méchant, que méchamment il retombe (ekpesoi) loin de son sol,  
 Sans tombeau, déraciné,*

<sup>89</sup> Traduction Gernet et Bizos dans l'édition des Belles Lettres (1943).

<sup>90</sup> BOEGEHOLD 2002, *When a gesture...*, p. 76.

*Fauché dans sa lignée entière,  
 Tout comme cette boucle que je me coupe.  
 Tiens, mon enfant, garde-la bien, et que personne  
 Ne t'écarte ; mets-toi à genoux, et reste là<sup>91</sup>.*

Les gestes permettent de rendre cette action spectaculaire. En parallèle de l'acte «sympathique» de couper les cheveux, on imagine ici une importante séquence gestuelle autour du corps du héros. Eurysakès s'approche, saisit l'habit ou le bras d'Ajax, coupe également une mèche de ses cheveux, prend les cheveux des trois en mains, tombe à genoux près du corps. On notera aussi que les «ennemis» ne sont pas là pour entendre la malédiction, ni aucune communauté autre que celle des énonciateurs. En somme, la communauté appelée à être témoin... ce sont les spectateurs.

Ainsi, par rapport aux rites quotidiens, le théâtre se charge d'esthétiser et de magnifier les pratiques orales et gestuelles, parfois même en les chorégraphiant, comme nous le verrons. Mais il faut se pencher de près sur la relation qu'entretiennent geste et parole si l'on veut restituer en 3D, pour ainsi dire, les rites évoqués.

### 1.3. Des rites de parole... et de gestes

Que les gestes jouent un rôle crucial dans les rites de parole, on le voit déjà dans le cas de la prière. «Le geste de la supplication consiste à étendre les bras. Pour invoquer les dieux olympiens, les deux mains sont levées au ciel, paumes redressées; pour les dieux marins, les bras sont tendus vers la mer. On tend de même les bras vers les statues de culte», nous dit Burkert<sup>92</sup>. Dans le cas de prières aux dieux chthoniens, quelques occurrences nous montrent les orants frappant le sol de leurs poings<sup>93</sup>. Partant de ces constatations, Aubriot-Sévin conclut les pages qu'elle consacre à l'expression corporelle dans la prière en avançant que «la station debout, l'extension des bras supposent une certaine tonicité du corps» et que «l'un des traits frappants de la posture la plus fréquente de la prière en Grèce est son caractère actif et nullement replié»<sup>94</sup>. L'activité

<sup>91</sup> Traduction Debidour 1999, *Les tragiques grecs...* Voir aussi le commentaire de TAPLIN Oliver, *Greek tragedy in action*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1978, p. 65.

<sup>92</sup> BURKERT 2011 [1977], *La religion grecque...*, p. 111.

<sup>93</sup> Voir RUDHARDT 1992 [1958], *Notions fondamentales...*, p. 189, qui fait référence à *Il.* 9, 568, *H. Ap.* 333, *Eur. Tr.* 1306, *Él.* 678.

<sup>94</sup> AUBRIOT-SÉVIN 1992, *Prière...*, p. 139-140.

vocale est intimement liée à l'activité corporelle. Et si «une action n'acquiert pas toute sa plénitude tant qu'elle n'est pas soutenue par une intervention vocale adéquate»<sup>95</sup>, il faut se demander s'il n'en va pas de même avec les gestes...

## Libations

L'acte de la prière prend une forme plus développée lorsqu'il inclut des libations : *spondê* (σπονδή) plutôt destinée aux dieux ou *khoê* (χοή) pour les morts, le terme apparaissant fréquemment au pluriel. Il constitue alors le rituel complet que Rudhardt associe à la prière homérique :

«Le rituel – le rituel homérique du moins – impose en revanche des gestes solennels : on se lève ; on se tient debout la coupe à la main et on regarde le ciel ; le liquide répandu, on prononce une prière, les mains tendues vers le ciel ; puis on boit.»<sup>96</sup>

On ne peut d'ailleurs établir l'ordre de succession exact des actions, les témoignages faisant intervenir les libations tantôt avant la prière, tantôt après. Cependant, la prière est à ce point associée aux libations que le cri *spondê!* *spondê!* peut servir à annoncer une prière ou un sacrifice<sup>97</sup>. Un exemple est fourni par Hermès qui appelle au recueillement dans la *Paix* (v. 433-434) :

σπονδή σπονδή·  
εὐφημεῖτε εὐφημεῖτε.

*Libation! Libation!*  
*Recueillez-vous! Recueillez-vous*<sup>98</sup>!

À la suite, Trygée, le protagoniste, formule sa prière. On observe l'emploi du participe présent *spendontes* («en versant») à côté du verbe performatif *eukhomai*, qui implique la synchronicité des deux actions, vocale et gestuelle :

σπένδοντες εὐχόμεσθα τὴν νῦν ἡμέραν 435  
Ἔλλησιν ἄρξαι πᾶσι πολλῶν κάγαθῶν,

<sup>95</sup> AUBRIOT-SÉVIN 1992, *Prière...*, p. 171.

<sup>96</sup> RUDHARDT 1992 [1958], *Notions fondamentales...*, p. 241. Il donne comme exemple : *Il.* 24, 283 et *Od.* 13, 50.

<sup>97</sup> BURKERT 2011 [1977], *La religion grecque...*, p. 71.

<sup>98</sup> Ma traduction comme pour la citation suivante.

*En faisant cette libation, nous prions pour que ce jour  
inaugure pour tous les Hellènes une longue série de bienfaits!*

Il faut saisir la particularité de ces rituels qui incluent dans une même action l'accomplissement d'un geste et la prononciation d'une parole particulière. Les modalités de cette relation ne sont pas explicites. Rudhardt tente de les cerner en répertoriant toutes les circonstances dans lesquelles interviennent des libations. Il aborde également le problème sous l'angle du lexique et distingue les *spondai* des *khoai* en tant que libations partielles ou totales. Mais surtout, il émet quelques considérations sur leur rapport à la prière. Dans le cas des *spondai* par exemple, que l'on tendrait à considérer comme des offrandes, il note que « les textes les plus précis, distinguant la libation au sens étroit du mot, l'acte de répandre du liquide et la prière qui lui est associée, font des dieux les auditeurs de la prière, mais ne les intéressent pas directement au liquide répandu »<sup>99</sup>. C'est que les libations ont avant tout une portée symbolique. Burkert poursuit la même réflexion : si les *khoai* offertes aux morts et aux dieux chtoniens respectent une certaine logique, il est moins justifiable d'adresser aux dieux olympiens des offrandes liquides qui pénétreront dans le sol. Il en conclut : « L'épanchement de liquide a un côté irréversible que n'offrent pas les autres dons de nourriture : ce qui est répandu ne peut être récupéré d'aucune façon. La libation est donc la plus pure et la plus haute forme de renonciation. »<sup>100</sup> La valeur symbolique du liquide, dans la libation, serait donc qu'il s'écoule sans revenir en arrière. L'expression « couler en arrière » (*anô rhein*) décrit à l'inverse une chose impossible<sup>101</sup>. Et c'est un trait que le liquide partage avec la parole, dans le cas de la libation-prière. D'abord, la littérature grecque assimile régulièrement la parole à un liquide : la parole s'écoule (*rhei*) de la bouche du serviteur des Muses, chez Hésiode (*Th.* 84) ; chez Homère, les paroles de Nestor s'écoulent (*rheen*), plus douces que le miel (*Il.* 1, 249). Pindare évoque les *klutai epeôn rhoai*, les « flux des vers portant la gloire » (*I.* 7, 19). Et Socrate décrit le *logos* (« discours ») en recourant à une même image (*Theaet.* 206d) :

τὸ μὲν πρῶτον εἶη ἂν τὸ τὴν αὐτοῦ διάνοιαν ἐμφανῆ ποιεῖν διὰ φωνῆς  
μετὰ ῥημάτων τε καὶ ὀνομάτων, ὥσπερ εἰς κάτοπτρον ἢ ὕδωρ τὴν δόξαν

<sup>99</sup> RUDHARDT 1992 [1958], *Notions fondamentales...*, p. 242.

<sup>100</sup> BURKERT 2011 [1977], *La religion grecque...*, p. 107-108.

<sup>101</sup> Voir Eur. *Suppl.* 520, *Med.* 410.

ἐκτυπούμενον εἰς τὴν διὰ τοῦ στόματος ῥοήν. ἢ οὐ δοκεῖ σοι τὸ τοιοῦτον λόγος εἶναι;

*Le premier [sens] serait: rendre sa propre pensée apparente grâce à la voix, en recourant aux verbes et aux noms, en imprimant son opinion, comme dans un miroir ou dans l'eau, dans le courant passant par la bouche. Ne te semble-t-il pas que c'est ça, un logos<sup>102</sup> ?*

Par ailleurs on trouve des témoignages sur les effets inéluctables des paroles, une fois prononcées. Eschyle, dans les *Sept contre Thèbes*, recourant au verbe d'action *prattô* («faire, agir»), dit de l'imprécation lancée par Œdipe qu'«elle s'est accomplie, elle ne s'est pas dédite» (*exepraxen, oud'apeipen*, v. 840). Plus loin, ce sont les oracles, qui «ne peuvent pas s'é mousser» (*thesphat'ouk amblunetai*, v. 844). Un passage d'Ovide – une fois n'est pas coutume – exprime ce principe mieux que tout autre. C'est, dans les *Métamorphoses*, le moment où Sémélé demande à Jupiter, qui a juré d'exaucer n'importe lequel de ses vœux, de s'unir à elle dans toute sa puissance (*Met.* 3, 295-298):

Voluit deus ora loquentis

opprimere: exierat iam uox properata sub auras.

Ingemuit; neque enim non haec optasse, neque ille  
non iurasse potest.

*Elle parle encore, le dieu veut lui fermer*

*La bouche. Mais déjà la voix a poussé dans les airs.*

*Il gémit. Rien à faire, elle a voulu, il a juré<sup>103</sup>.*

Les paroles agissent et, qui plus est, de manière irrémédiable. Rapportées aux libations, ces expressions éclairent la relation entre la parole et le liquide, entre l'acte d'énoncer et l'acte de verser. L'un et l'autre sont accomplis sans possibilité de retour. Et le procédé se trouve illustré, pour ainsi dire, par la matérialité du liquide. Cette correspondance conduit à voir dans la libation l'acte qui officialise la demande, qui la concrétise, de manière analogique, comme c'est le cas dans les rites de magie dite «sympathique». On a vu cette logique à l'œuvre dans l'*Ajax* de Sophocle ainsi que dans les pratiques gestuelles associées au serment. Aubriot-Sévin

<sup>102</sup> Traduction remaniée de Diès dans l'édition des Belles Lettres (1924).

<sup>103</sup> Traduction Cosnay aux Éditions de l'Ogre (2017).

y fait référence dans sa description du rituel, associant les libations et le contact qui «redouble l'efficacité du mot». Elle parle à cet effet d'un engagement bilatéral «[matérialisé] au moyen d'un contact réciproque actif [...], ou bien d'un geste scellant une communauté irréversible: libation commune où l'on répand tout, prise en mains par chacun de morceaux des mêmes victimes, voire absorption d'un même breuvage»<sup>104</sup>.

## Tablettes de *defixiones*

La même logique analogique est à l'œuvre dans les pratiques d'envoûtement, par le biais de «ces feuilles de plomb inscrites que nous avons l'habitude d'appeler, d'après Auguste Audollent, *tabulae defixiorum*. Les premiers exemples proviennent de la Sicile de la fin du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., puis – à partir du milieu du V<sup>e</sup> siècle – d'Athènes et d'autres cités grecques»<sup>105</sup>. La pratique nous intéresse car elle implique qu'un geste soit à la fois accompli et décrit de manière autoréférentielle au moment du rituel. «Les textes des *defixiones* [...] sont des prières, des énoncés rituels auxquels l'écriture confère une inaltérable permanence. En même temps qu'on gravait le *logos* dans le plomb, on le disait», commente Graf<sup>106</sup>. L'expression consacrée est celle de: «j'attache», «je lie untel» (*katadeô tina*), «j'inscris untel» (*katagraphô tina*); ou alors «que untel soit détruit comme je détruis cet objet»<sup>107</sup>. Dans tous les cas, le geste est censé se répercuter sur la victime. En ce sens, la pratique nouvelle que détermine l'écriture prolonge le rite oral. Mais l'écriture ouvre la porte aux pratiques privées, en concurrençant les pratiques civiques. Burkert explique à ce propos:

«Alors que le culte officiel se perpétue grâce à la parole, la nouveauté qu'apporte l'écriture fut employée à des fins magiques. L'acte magique remplace alors l'invocation: j'écris “vers le bas”, je lie “vers le bas”, formule qu'on appelle par conséquent *katadesis*, en latin *defixio*.»<sup>108</sup>

<sup>104</sup> AUBRIOT-SÉVIN 1992, *Prière...*, p. 376.

<sup>105</sup> GRAF Fritz, «Magie et écriture: quelques réflexions», in DE HARO SANCHEZ Magali (éd.), 2015, *Écrire la magie dans l'Antiquité*, Liège: Presses universitaires de Liège, p. 228. Voir aussi DICKIE 2001, *Magic and Magicians...*, p. 17.

<sup>106</sup> GRAF 1994, *La magie...*, p. 233.

<sup>107</sup> Pour l'analyse de cette pratique et les types de formules employés, voir GRAF 1994, p. 142-152.

<sup>108</sup> BURKERT 2011 [1977], *La religion grecque...*, p. 75.

La révolution de l'écriture n'altère donc pas le lien essentiel entre parole et geste, elle l'exploite. Comme l'explique Sabina Crippa à propos des formules conservées dans les papyrus magiques :

«À parcourir les différents rituels présents dans les *PGM*<sup>109</sup>, les instructions des recettes mettent en jeu [...] une stratégie de communication très complexe. Car on recourt à tous les codes possibles : linguistiques, gestuels, et plus particulièrement à toute une panoplie de ressources phoniques et graphiques.»<sup>110</sup>

Et Crippa de donner en exemple, pour les gestes, l'élévation des mains ou la flexion des genoux. Dans la pratique des *defixiones* se retrouve donc ce principe selon lequel geste et parole se renforcent l'un l'autre : la formule s'accomplit parce qu'elle est à la fois prononcée et effectuée.

Le lien analogique entre geste et parole est une donnée essentielle des rites parlés. Il nous indique aussi dans quel sens il faut interpréter les gestes des bras dans la prière. Aubriot-Sévin, qui étudie les diverses positions empruntées par l'orant, conclut à une absence de formalisme et s'en tient à l'idée que «la préoccupation principale [...] semble avoir été de se tourner, autant qu'il est possible, vers la direction qui rapproche au mieux de la divinité concernée, dans la fonction où précisément elle est concernée»<sup>111</sup>. La chose n'est cependant pas anodine. Elle parle pour une matérialité des paroles, qui doivent être dirigées vers leur cible. C'est la même idée que l'on trouve exprimée dans la formule homérique *epea pteroenta*. L'expression ne décrit pas tant des paroles «aillées» que des flèches allant droit au but<sup>112</sup>, des flèches qui elles aussi partent irrévocablement.

On notera que cette matérialité du langage, qui l'assimile aux gestes, se retrouve dans l'iconographie. L'écriture, telle qu'elle apparaît sur les vases dans les premières occurrences que nous en conservons,

<sup>109</sup> Les *papyri graecae magicae* désignent une collection de papyrus aux formules dites magiques provenant de l'Égypte gréco-romaine et s'étendant sur une période allant du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au V<sup>e</sup> siècle.

<sup>110</sup> CRIPPA Sabina, «Les savoirs des voix magiques. Réflexion sur la catégorie de rite», in DE HARO SANCHEZ Magali (éd.), 2015, *Écrire la magie...*, p. 243-244.

<sup>111</sup> AUBRIOT-SÉVIN 1992, *La prière...*, p. 137.

<sup>112</sup> Voir CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris : Klincksieck, 1968-1980, s. v. πτερόν.

accompagne graphiquement l'action<sup>113</sup>. L'orientation des inscriptions symbolise le regard ou les paroles adressées. Parfois aussi, les lettres «sonorisent l'image», sans «en [transcrire] le contenu musical ou linguistique»<sup>114</sup>. François Lissarague a rassemblé quelques exemples éloquentes dans *Un flot d'images: une esthétique du banquet grec*. À l'exemple d'une suite de «o» sortant de la bouche du poète Alcée, il constate: «La série de voyelles [...] est l'équivalent graphique de son chant, la marque visuelle de la mélodie. Cette notation vocalique fait de l'inscription un objet sonore, parallèle à l'instrument dont elle est le complément.»<sup>115</sup> On retrouve le même principe dans le portrait d'un aède où l'inscription, «signes incompréhensibles, lettres à peine formées, ou simples points, [...] se réduit à une trajectoire: comme d'une gargouille crachant son eau, les lettres ici fusent et se répandent jusqu'aux pieds du chanteur»<sup>116</sup>. L'analogie entre parole et liquide trouve ici une réalisation exemplaire.

## Supplication, baptême, mariage...

Nous achèverons ce panorama en ajoutant que certains gestes sont liés aux rites de parole de manière plus intime encore. C'est ce que montre une étude de Françoise Létoublon intitulée «Comment faire des choses avec des mots grecs»<sup>117</sup>. Létoublon s'intéresse aux verbes dits «délocutifs», dont l'étymon révèle la présence d'un geste original, mais qui se comportent *in fine* comme des verbes performatifs, c'est-à-dire dont on accomplit l'action en les disant. Létoublon explique le processus à l'œuvre à travers différents exemples:

«En général, le verbe performatif provient, dans l'évolution diachronique, d'un *emploi performatif* d'un verbe décrivant un *geste*: ainsi à partir de

<sup>113</sup> Voir LISSARAGUE François, *Un flot d'images: une esthétique du banquet grec*, Paris: Adam Biro, 1987, et les très beaux exemples qu'il donne, p. 119-133. Voir aussi les pages de DOBIAS-LALOU Catherine, «Les alphabets grecs», p. 233-240, et LISSARAGUE François, «L'écriture des vases grecs», p. 241-243, in CHRISTIN Anne-Marie (éd.), *Histoire de l'écriture: de l'idéogramme au multimédia*, Paris: Flammarion, 2001.

<sup>114</sup> LISSARAGUE 1987, *Un flot d'images...*, p. 243.

<sup>115</sup> LISSARAGUE 1987, *Un flot d'images...*, p. 121.

<sup>116</sup> LISSARAGUE 1987, *Un flot d'images...*, p. 124.

<sup>117</sup> LÉTOUBLON Françoise, «Comment faire des choses avec des mots grecs. Les actes de langage dans la langue grecque», in *Philosophie du langage et grammaire dans l'Antiquité*, Bruxelles: Ousia, 1986, p. 67-90.



Mo. ἔχω,  
λαμβάνω, στέργω.

Nik. *Toi, viens avec moi.*  
*Et toi, devant témoins, je t'accorde ma fille. Pour que tu puisses*  
*« Semer en elle des enfants légitimes ». Je t'accorde aussi en dot*  
*tous mes biens,*  
*Mais après ma mort, bien sûr, et faites qu'elle n'arrive jamais,*  
*Mais que je vive éternellement.*

Mo. *Je la reçois,*  
*Je la prends pour épouse, je la chéris<sup>122</sup>.*

On le voit, ici encore l'engagement est conclu et réalisé verbalement. Mais il serait plus que légitime d'imaginer une poignée de main à cet endroit, geste emblématique de l'entente passée entre deux parties. Tel est le symbole le plus courant de la promesse : « Lors d'une promesse, la main droite, le bien le plus précieux de l'homme appelé à se battre, doit être tendue et enfermée dans celle de l'autre »<sup>123</sup>, nous indique Sittl, auteur du monumental ouvrage sur « les gestes des Grecs et des Romains ». Et de poursuivre : « La poignée de main est applicable en toutes circonstances ; en se donnant la main, volontairement ou sous la contrainte, les gens se donnent aussi l'assurance qu'à l'avenir ils feront ou ne feront pas quelque chose, par exemple ne se garderont pas rancune. »<sup>124</sup> La poignée de main entérine un accord, elle est d'autant plus importante que l'énoncé peut ne consister qu'en une déclaration, sans serment, sans prise à témoin des dieux ou évocation de châtimeut en cas de parjure. Dans ce cas, comme dans les autres rites observés, des gestes interviennent donc presque nécessairement. Qu'il s'agisse d'une poignée de main ou du passage physique de la *numphê* de son père à son mari, d'une aspersion dans le cas du baptême, d'un contact ou d'un geste déictique (de *deixis*, le fait de « montrer ») dans le cas de la supplication, ces gestes allant du superflu au nécessaire rappellent la composante corporelle de tout « acte » de langage.

<sup>122</sup> Ma traduction.

<sup>123</sup> SITTL Carl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Hildesheim & New York : Georg Olms Verlag, 1970 [1890], p. 135.

<sup>124</sup> SITTL 1970 [1890], *Die Gebärden...*, p. 135. Pour d'autres significations de la *dexiôsis* (« poignée de main droite »), en dehors de « [représenter] la πίστις [*pistis*, « confiance »] et la [rendre] tangible sous la forme de geste » (p. 118), voir MARI Francesco, « Les sens de la poignée de main en Grèce ancienne du VIII<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. », *Ktêma* 43, 2018.

Les différents cas évoqués nous offrent à présent un aperçu satisfaisant des pratiques langagières ritualisées en Grèce ancienne. Ancrées dans un contexte codifié, dans un rite, ces pratiques se fondent sur des éléments formels spécifiques et impliquent une interrelation entre geste et parole. Nous entendons à présent comparer cette typologie avec les données de l'analyse pragmatique moderne, notamment en prenant en compte l'ambition de cette dernière d'offrir une approche globale des actes de langage, en les observant aussi bien dans les contextes institutionnels que quotidiens. Cette approche synthétique nous permettra dans un premier temps de dépasser le clivage entre religieux et laïque, public et privé, rituel et quotidien. Dans un second temps, nous reviendrons aux «rites parlés» pour établir une nouvelle classification renforcée par les théories modernes. Simplement, nous préférons l'expression de «rites de parole», qui préserve l'idée d'une institutionnalisation, mais laisse ouverte la possibilité que les énoncés soient criés, chantés ou scandés. Par ailleurs, avec cette expression, nous sous-entendons toujours la présence possible de gestes, ce qui en fait en vérité des rites langagiers et gestuels, ou lexico-gestuels. Mais l'expression «rites de parole» nous paraît plus maniable et met l'accent sur le fait que la parole, oralisée, est l'élément distinctif de ces pratiques.

## 1.4. Les voies de la linguistique contemporaine

### Les actes de langage

La linguistique pragmatique, nous l'avons dit, part du principe que «la parole elle-même est une forme d'action»<sup>125</sup>, un «moyen d'agir sur le contexte interlocutif»<sup>126</sup>. C'est ce qui justifie que l'on parle de «*speech acts*», traduits usuellement en français par «actes de langage». Les bases de cette discipline ont été posées, on le sait, par John L. Austin dans son ouvrage fondateur, *How to do things with words*<sup>127</sup>. Nous en rappellerons brièvement la teneur pour expliciter nos propres termes d'analyse. À travers son cycle de conférences, Austin entend proposer une approche

<sup>125</sup> KERBRAT-ORECCHIONI 2005 [2001], *Les actes de langage...*, p. 1.

<sup>126</sup> KERBRAT-ORECCHIONI 2005 [2001], *Les actes de langage...*, p. 1.

<sup>127</sup> AUSTIN John L., *Quand dire, c'est faire*, Paris: Seuil, 1991 [1970, 1<sup>re</sup> édition anglaise 1965, sous le titre *How to do things with words*].

globale de l'efficacité du langage. Il part du constat qu'un énoncé ne peut pas être analysé uniquement en tant que porteur d'une signification, vraie ou fausse (approche traditionnelle, représentationniste); cet énoncé a également la valeur d'un acte (approche pragmatique). Par la suite, Austin montre que ce ne sont pas certains traits spécifiques du langage qui le font agir sur le quotidien, mais que c'est au contraire une qualité particulière qui se manifeste lorsque les conditions le permettent. Ouvrant la voie à la linguistique de l'énonciation, Austin cherche donc à rendre compte des rapports qu'un «énoncé» entretient avec son contexte de production. Profitons-en pour poser un jalon: ce terme d'énoncé est celui que nous emploierons, en tant que «produit d'une énonciation», pour désigner l'objet minimal d'une prise de parole, qu'elle soit de type prosaïque ou poétique<sup>128</sup>. Nous soulignerons de la sorte la nature essentiellement orale des pratiques langagières que nous étudions – ainsi que le fait que le texte théâtral trouve sa finalité au moment où il est prononcé. C'est au niveau de l'énoncé que se réalisent les actes de langage, dont procèdent les rites de parole eux-mêmes.

Dès sa première conférence, Austin distingue l'énoncé constatif de l'énoncé performatif. Il donne une définition simple de ce dernier: «l'énonciation de la phrase est l'exécution d'une action»<sup>129</sup>. Les critères distinctifs évoluent cependant au cours des douze conférences qui composent l'ouvrage. Lors de la huitième conférence, Austin avance que la production d'un énoncé implique nécessairement la réalisation de trois actes:

- un acte locutoire (l'acte physique de formuler un énoncé);
- un acte illocutoire (celui que l'on accomplit *en disant* quelque chose, comme «informer, commander, avertir, entreprendre, etc., c'est-à-dire des énonciations ayant une valeur conventionnelle»<sup>130</sup>);
- un acte perlocutoire (celui que l'on accomplit *par le biais* du langage, c'est-à-dire les effets de cet énoncé sur l'auditoire).

<sup>128</sup> «On appelle énonciation l'acte de parler, dans chacune de ses réalisations particulières, c'est-à-dire qu'est acte d'énonciation chaque acte de production d'un certain énoncé. L'énoncé est différent de la phrase en ce sens qu'un énoncé doit avoir été dit ou écrit pour communiquer, alors qu'une phrase peut n'être qu'un exemple de grammaire, parfaitement abstrait et hors situation.» (PERRET Michèle, *L'énonciation en grammaire du texte*, Paris: Armand Colin, 1994, p. 9).

<sup>129</sup> AUSTIN 1991 [1965], *Quand dire, c'est faire*, p. 40.

<sup>130</sup> AUSTIN 1991 [1965], *Quand dire, c'est faire*, p. 119.

On soulignera un point d'importance pour notre étude : même si Austin n'en parle pas, car ce n'est pas son propos, ces actes ont à différents titres partie liée avec le geste. L'acte locutoire en tant qu'il dépend d'une activité corporelle, qui soutient et accompagne la profération ; l'acte illocutoire en tant qu'il trouve régulièrement un équivalent, voire un substitut gestuel dans des actions telles que saluer, remercier, supplier, etc. (à moins que la parole ne serve de substitut au geste) ; l'acte perlocutoire, enfin, dans la mesure où les effets de la parole sont souvent exprimés et validés par des gestes (l'accomplissement de la malédiction, le fait d'obéir, d'accéder à une requête, etc.). La relation entre parole et geste concerne donc directement l'analyse pragmatique.

Par ailleurs, la bonne exécution d'un acte de langage dépend du cadre dans lequel ce dernier est effectué<sup>131</sup>. Austin insiste sur la présence de conventions menant à la réussite ou à l'échec (*infelicities*) des actes effectués. À l'importance de la forme et du contenu d'un énoncé s'ajoute celle du contexte d'énonciation, que le chercheur doit aussi prendre en compte lorsqu'il entend « [mettre] en valeur la force intrinsèque de tout acte d'énonciation »<sup>132</sup>. La question est plus cruciale encore pour notre réflexion, dans la mesure où nous nous concentrons pour l'heure sur des actes effectués dans un cadre rituel, c'est-à-dire rigoureusement normés, institutionnalisés. Nous devons prendre en compte la dimension publique ou privée du rite, le contexte social où il intervient et le type d'auditoire impliqué. Cette dimension anthropologique de notre recherche nous garantit d'éviter le recours à une fantasmagorique « parole magique » ou « compréhension première du monde, [qui] rend la parole puissante et permet que l'on puisse agir dans le monde »<sup>133</sup>.

## Énonciation et « performance »

L'étude des rites de parole doit se faire prioritairement en fonction du contexte où ils apparaissent. Or, sur ce point, nous faisons face à un premier

<sup>131</sup> Dans les deuxième, troisième et quatrième conférences, Austin s'attache à comprendre ce qui fait qu'un énoncé obtient ou non l'efficacité qu'il vise. Il en conclut que ce sont les circonstances qui sont déterminantes (et non la seule formulation).

<sup>132</sup> RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris : Presses universitaires de France, 2001 [1994], p. 583.

<sup>133</sup> MERMOUD Matthieu, *La parole magique : étude sur la performativité*, Lausanne : Archipel, 2003, p. 91.

écueil : l'anthropologue de la Grèce antique, nous rappelle Claude Calame, «doit [...] se contenter de textes; il doit se satisfaire d'une *mise en discours* dont la visée n'est en général pas d'ordre ethnographique»<sup>134</sup>. Par contexte, il faut donc entendre non seulement le contexte historique, extralinguistique, dans lequel les occurrences rapportées ont pu être exécutées, mais également leur «cotexte», leur environnement linguistique immédiat. Pour le monde antique, anthropologues et philologues observent les témoignages à travers l'objectif d'un genre littéraire. Ce filtre doit être pris en compte dans l'interprétation de la pratique rapportée : il est fort différent d'observer une pratique intervenant dans un texte historique, philosophique ou poétique, ou alors qui se trouve être elle-même l'occasion du texte, comme dans le cas d'un hymne (prière chantée) ou d'une épinicie (ode de victoire athlétique). Il nous faut donc garder à l'esprit l'idée que le matériau à partir duquel nous travaillons, le langage, a été le fruit d'une transformation, codifiée par les règles d'expression d'une époque et d'un genre. Nous n'accorderons pas le même statut à la malédiction que lance Thésée contre son fils dans la pièce d'Euripide qu'au serment de Platées, transmis par un témoignage épigraphique. Dans ce dernier cas, même si le texte a pu être retravaillé, puisque l'inscription date du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., il se réfère à un épisode historique précis. Dans le cas de Thésée, il s'agit d'une scène fictionnelle, arrangée pour les besoins de la pratique artistique et rituelle qu'est la tragédie.

Ce qui relie ces deux occurrences cependant, c'est qu'elles se rapportent à une pratique langagière qui a eu lieu, a été exécutée à un moment précis, dans un cadre précis (à Platées d'un côté, au théâtre de Dionysos de l'autre). Cette donnée nous ramène à l'oralité de la culture grecque et au fait qu'un énoncé acquiert sa pleine signification quand il est envisagé en fonction du contexte où il a été proféré. C'est en référence à cette réalité que nous utiliserons le terme «performance», dans sa signification anglaise en somme. En ce qui concerne l'adjectif «performatif», l'usage plutôt lâche avec lequel le terme est employé depuis qu'il a essaimé dans le domaine de l'art contemporain nous invite à la prudence. Nous nous en tiendrons pour notre part à une définition très restrictive, fondée sur des bases grammaticales, telle qu'elle est proposée par Émile Benveniste. En réaction aux théories d'Austin, Benveniste a posé comme principe de base le fait que, dans le cas d'un énoncé performatif, «l'énoncé est l'acte ;

<sup>134</sup> ADAM Jean-Michel, BOREL Marie-Jeanne, CALAME Claude, KILANI Mondher, *Le discours anthropologique : description, narration, savoir*, Lausanne : Payot, 1995 [1990], p. 206.

celui qui le prononce accomplit l'acte en le dénommant»<sup>135</sup>. De ce point de vue, tout énoncé n'est pas nécessairement performatif. Pour qu'il puisse être dit performatif, il faut que l'énoncé comprenne un verbe au présent de la première personne : je te promets, je le jure, je vous baptise, etc. Nous verrons en temps voulu si les spécificités grecques nous conduisent à corroborer cette définition ou au contraire à la réévaluer.

Observer le contexte d'une pratique langagière, c'est donc rendre compte de sa dimension de «performance». Un grand nombre d'études s'y sont attelées depuis les années septante. En quelques décennies, le «*performative turn*» a irrigué le champ des études philologiques. La perspective «performative», qui attire notamment l'attention sur la part spectaculaire de l'énonciation, invite à observer dans tout discours les éléments qui témoignent de l'occasion où il a pu être prononcé. Ceux-ci peuvent se référer au moment de l'énonciation, au locuteur, au destinataire ou encore à l'espace qui les entourent<sup>136</sup>. À titre d'exemple, le chœur de tragédie, lorsqu'il évoque son chant et sa danse, peut faire écho à sa propre action rituelle dans le cadre des fêtes dionysiaques<sup>137</sup>. Cette dimension autoréférentielle et culturelle des chants du chœur a donné lieu à des études approfondies<sup>138</sup>, suivant l'injonction de Simon Goldhill : «*Tragedy must be understood, then, in terms of the festival of which it is a constituent part.*»<sup>139</sup> On peut se faire une idée du fabuleux développement qu'a connu cette thématique en lisant les «*Programme notes*» que le même Goldhill propose en introduction à l'ouvrage *Performance culture and Athenian democracy*<sup>140</sup>. Goldhill y résume l'importance de ce champ d'étude : «*“Performance studies”*

<sup>135</sup> BENVENISTE Émile, «La philosophie analytique et le langage», in *Essais de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966, p. 274.

<sup>136</sup> Pour un rappel des enjeux de l'énonciation dans les pratiques poétiques grecques, voir l'introduction de CALAME Claude, *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris : Belin, 2000 [1986], p. 17-48.

<sup>137</sup> Sur ce sujet, les études des références sont celles de HENRICHS Albert, «“Why should I dance ?” : Choral self-referentiality in Greek tragedy», *Arion* 3 (1), 1993 / 4, p. 56-111, et «Dancing in Athens, dancing on Delos : some patterns of chorals projections in Euripides», *Philologus* 140 (1), 1996, p. 48-62.

<sup>138</sup> Voir notamment CALAME Claude, «Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy, civic identity in performance», in GOLDHILL Simon, OSBORNE Robin (éd.), *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge : University Press, 1999, p. 125-153, ainsi que BIERL Anton, *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*, Munich & Leipzig : K. G. Saur, 2001, qui traite de l'implication rituelle du chœur comique et rappelle dans son introduction les étapes du développement des *Performance studies* (voir notamment p. 22-23).

<sup>139</sup> GOLDHILL Simon, «The Great Dionysia and civic ideology», p. 128. La même réflexion sous-tend l'ensemble de l'ouvrage où apparaît cette contribution : WINKLER John J., ZEITLIN Froma I. (éd.), *Nothing to do with Dionysos ?*, Princeton : University Press, 1990, p. 97-129.

<sup>140</sup> GOLDHILL et OSBORNE (éd.) 1999, *Performance culture...*, p. 1-29.

and its analysis of culture has made performance a central explanatory term for the articulation of the subject in relation to social norms and practices.»<sup>141</sup> L'auteur soulignait déjà à l'époque la complexité atteinte par les «*performance studies*», en raison de leur vocation pluridisciplinaire. Elles sont devenues, dit Goldhill, «*a bricolage, loosely collected around a central term*»<sup>142</sup>. De nombreux ouvrages impliqués dans le «*performative turn*» ont mis en lumière l'importance des données contextuelles dans la compréhension du théâtre antique : les conventions scéniques, les gestes et les déplacements, l'utilisation du masque ou encore la dimension rituelle du théâtre. Oliver Taplin, parmi les premiers, a étudié la technique scénique d'Eschyle en fonction des entrées et sorties des acteurs, dans *The stagecraft of Aeschylus*<sup>143</sup>. Sa perspective touche directement à notre compréhension du «*geste*» (au sens large) dans le théâtre grec. Nombre de recherches ultérieures invitent à considérer les textes dramatiques non pas comme des produits littéraires mais, selon l'expression de Goldhill déjà citée, comme des «*scripts for dramatic performance in the theater*»<sup>144</sup>. Ces scripts nous permettent de restituer en partie l'événement religieux, esthétique et civique dans lequel s'inscrit et que constitue lui-même le spectacle tragique.

## Une terminologie contemporaine

Pour en revenir à la question des rites de parole, on voit qu'au théâtre elle est complexe puisqu'il s'agit d'observer des rites fictionnels mis en scène dans le cadre d'un vrai rituel... Ce décalage entre deux réalités pose en fait la question du statut des rites fictionnels exécutés au cours de la «*performance*» : s'agit-il d'une imitation, d'une transposition, d'une esthétisation ? Ce n'est qu'en observant comment le texte (le «*script*») parle lui-même de ces rites que nous pourrions y répondre. Se pose donc la question du métadiscours, c'est-à-dire du discours indigène et autoréflexif employé pour parler de ces rites. Le discours métaphorique en est un, notamment celui qui emprunte l'image du geste. Le discours descriptif en

<sup>141</sup> GOLDHILL et OSBORNE (éd.) 1999, *Performance culture...*, p. 15.

<sup>142</sup> GOLDHILL et OSBORNE (éd.) 1999, *Performance culture...*, p. 15.

<sup>143</sup> TAPLIN Oliver, *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford : Clarendon Press, 1977.

<sup>144</sup> GOLDHILL 1997, «*Modern critical approaches...*», p. 340. Goldhill consacre également à cet endroit quelques pages à décrire les étapes et les perspectives du «*stagecraft and performance criticism*» dans le cas du théâtre grec (p. 336-340).

est un autre, qui use de termes analytiques pour décrire le rite effectué. Les deux modalités se retrouvent à l'intérieur des textes, où elles servent à désigner l'énoncé lui-même, sa force ou ses effets. Mais comme nous allons le voir, la confrontation entre les termes grecs, notamment ceux recensés par Rudhardt, et ceux de l'analyse pragmatique contemporaine, met en lumière l'écart entre les deux modes de pensée, antique et moderne.

En ce qui concerne l'analyse contemporaine, nous prendrons pour référence la classification proposée par Daniel Vanderveken dans *Les actes de discours*. Elle s'inscrit dans la continuité de celles d'Austin et de Searle<sup>145</sup>. En ce qui concerne sa méthode, Vanderveken définit d'abord « cinq directions possibles d'ajustement entre le langage et le monde »<sup>146</sup>. Puis il s'essaie à répartir les principaux verbes de parole du français entre ces cinq grands types, en fonction de leur valeur illocutoire. Il s'agit pour nous de voir dans quelle mesure les rites de parole que nous avons évoqués plus haut entrent dans les catégories de Vanderveken.

Les cinq types d'usages identifiés par cet auteur sont les suivants :

- l'usage *assertif*, par lequel un locuteur cherche à décrire le monde ;
- l'usage *engageant*, par lequel un locuteur s'engage à accomplir l'action dite ;
- l'usage *directif*, par lequel un locuteur cherche à faire faire à l'allocutaire l'action dite ;
- l'usage *déclaratif*, par lequel un locuteur accomplit une action simplement en disant qu'il le fait (ce sont les cas d'énoncés dits « performatifs ») ;
- l'usage *expressif*, par lequel un locuteur exprime un sentiment à l'égard de ce qu'il évoque.

Ces cinq types correspondent-ils à la perspective antique ? Il ne semble pas aisé de faire entrer dans ce tableau les rites de parole que nous avons recensés jusqu'ici. Que faire par exemple des cris rituels, des chants religieux tels que péan et dithyrambe, du thrène en tant que lamentation rituelle ? Où placer la malédiction dont nous avons vu qu'elle s'exprime

<sup>145</sup> Voir VANDERVEKEN Daniel, *Les actes de discours. Essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*, Liège & Bruxelles : Pierre Mardaga, 1988, qui développe les théories de SEARLE John R., *Les actes de langage. Essai de philosophie linguistique*, Paris : Hermann, 1972 [1969, paru sous le titre : *Speech acts : an essay in the philosophy of language*].

<sup>146</sup> VANDERVEKEN D., *Les actes de discours...*, p. 29.

sous forme de souhait, à l'optatif: est-ce un usage engageant, directif ou déclaratif? L'invocation s'exprime parfois à travers un vocatif, parfois à travers l'usage d'un verbe performatif: usage directif ou déclaratif? Et *quid* de la promesse qui s'exprime le plus souvent par l'emploi du futur: usage engageant ou déclaratif? Le système de Vanderveken met surtout en évidence les divergences du système antique, ainsi que la particularité des rites de parole employés par les Anciens. L'incompatibilité n'a rien de surprenant, notamment parce que Vanderveken part des verbes, aux significations divergentes d'une langue à l'autre et qui par ailleurs ne sont pas forcément au cœur des rites antiques, comme on l'a vu. Comme le rappelle Catherine Kerbrat-Orecchioni, la classification des actes de langage varie selon les cultures: «Il en est des actes de langage comme de tout autre ensemble référentiel: les découpages conceptuels que les différentes langues opèrent sur ces ensembles ne coïncident pas forcément.»<sup>147</sup> Et plus loin:

«Ainsi les actes de langage ne sont-ils pas *découqués* ni *conçus* de la même manière selon les langues et les cultures. Varient aussi bien sûr leurs *formulations*, leur *fréquence* (en relation avec leurs *conditions d'emploi*), ainsi que la nature des enchaînements qu'ils sollicitent.»<sup>148</sup>

Ce qui est universel cependant, c'est qu'il existe un système sous-jacent qui lie entre eux les actes de langage, qui les distingue selon leurs forces illocutoires, les rend tributaires de pratiques locutoires codifiées et leur attribue des effets perlocutoires particuliers.

La démarche de Vanderveken apporte cependant une confirmation aux critères que nous avons identifiés pour aborder les rites de parole. Nous retrouvons chez lui les critères que nous avons mis en lumière précédemment: la terminologie, la ritualité, la forme des énoncés. En effet, Vanderveken s'appuie d'abord sur les verbes existant en français, c'est-à-dire sur les intentions et les fonctions qu'ils expriment, leur force illocutoire. Il s'intéresse ensuite aux rapports entre le locuteur et le «monde», c'est-à-dire, pour ce qui nous concerne, au cadre rituel dans lequel l'acte de langage se déploie. Mais il s'intéresse aussi aux critères formels des énoncés, puisque certains des usages sont marqués par des éléments lexicaux ou syntaxiques (par exemple, l'emploi de l'impératif pour l'usage directif ou celui de termes exclamatifs pour l'usage expressif): autant que le verbe employé, ces éléments participent à la réussite de l'acte de langage. Il paraît donc légitime d'analyser les pratiques langagières

<sup>147</sup> KERBRAT-ORECCHIONI 2005 [2001], *Les actes de langage...*, p. 169.

<sup>148</sup> KERBRAT-ORECCHIONI 2005 [2001], *Les actes de langage...*, p. 171.

antiques en fonction de ces critères. Une dernière donnée n'apparaît pas chez Vanderveken, mais nous l'avons déjà signalée comme essentielle à diverses reprises, c'est la question de la *gestualité*, c'est-à-dire de la part physique intervenant dans la réalisation de l'acte de langage. Sa présence n'est jamais anodine, on l'a vu. Mais pour pouvoir l'appréhender dans une perspective analytique, il nous faut à présent exposer quelques termes et concepts contemporains employés pour décrire les gestes.

## Le langage non verbal

Les «gestes» ne sont pas écartés du champ de la pragmatique. Bien au contraire, celle-ci considère la communication comme nécessairement «polymodale» (voix, regard, contact) et «plurisémiotique» (langage et langage du corps), pour reprendre les termes de Kerbrat-Orecchioni<sup>149</sup>. Nous nous en rendons bien compte lorsque nous observons les gestes de salutation, de menace, de requête ou encore les mimiques et grimaces qui accompagnent toute occurrence verbale. La question est plutôt de savoir distinguer et classer ces différentes manifestations physiques.

Plusieurs études s'y sont déjà attachées et une terminologie s'est mise en place. Donald Lateiner, analysant le langage du corps dans les poèmes homériques, introduit brièvement le lexique concerné, en distinguant langage courant et scientifique :

«Body language is a popular term for gesture, gesticulation (which often means no more than large gestures), and posture. Kinesics offers a modern synonym usually restricted to out-of-awareness micromotions of the face and limbs. This term usefully avoids the confusing analogy to verbal messages implicit in the popular term. The widest descriptor, nonverbal behaviors, has the virtue of including both intended nonverbal communication and the many unintentional acts or sounds, often out-of-awareness, that reveal so much of us. The term further comprehends tactemics, proxemics, and chronemics (the symbolic use of touch, distance, and time), strepistics (nonverbal body sounds like clapping and knee slapping), and paralanguage (vocal but nonverbal factors beyond lexemes).»<sup>150</sup>

<sup>149</sup> KERBRAT-ORECCHIONI 2005 [2001], *Les actes de langage...*, p. 150.

<sup>150</sup> LATEINER Donald, *Sardonic smile : nonverbal behaviour in Homeric epic*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998 [1995], p. 15. Pour une évocation des enjeux culturels et définitionnels du geste, voir par exemple l'introduction à *A cultural history of gesture* par Keith Thomas : «Kinesics is a highly

Ce panorama présente le mérite d'exposer l'ampleur du champ d'étude. Néanmoins, pour cerner de plus près la matière qui nous intéresse, nous prendrons pour référence la classification de Kerbrat-Orecchioni, qui observe plus spécifiquement la relation entre gestes et actes de langage (*fig. 1*). L'auteure commence par distinguer les actes de langage communicatifs (AL), directs ou indirects, des actes non langagiers (ANL). Parmi ces derniers, la plupart ne servent pas à communiquer avec autrui : ce sont nos actions de tous les jours (actes non langagiers non communicatifs, dits aussi praxiques ou instrumentaux) qui, dans certains cas, «constituent même le “noyau dur” de l'interaction»<sup>151</sup>, autour duquel s'articule l'échange verbal. Ces gestes peuvent être prévisibles (*in-script*) ou imprévisibles (*hors-script*).

*Fig. 1. Les différents types d'actes selon Kerbrat-Orecchioni*

Actes non langagiers (ANL)	Actes non langagiers (ANL)	Actes de langage (AL)
non communicatifs (praxiques)	communicatifs	communicatifs
<i>Brosser son cheval, courir, cueillir des olives, etc.</i>	<i>Frapper à la porte, lever la main, hausser les épaules, etc.</i>	<i>Interroger, promettre, supplier, etc.</i>

Cette distinction permet d'interroger la notion d'acte et d'explorer ses différentes manifestations. Elle met aussi en évidence les actes qui nous intéressent le plus, à savoir les actes (les gestes) non langagiers communicatifs, qui sont étroitement liés aux actes de langage et revêtent un rôle fondamental dans les rites. On peut encore, dans cette catégorie, distinguer différents types de gestes, selon le rôle qu'ils jouent par rapport à l'énoncé. Kerbrat-Orecchioni identifie trois rôles différents, selon que le geste est subalterne, complémentaire ou plein<sup>152</sup> (*fig. 2*).

---

*developed subject with a variety of subdivisions, ranging from proxemics (the study of the distance which people keep from each other when talking), to haptics (the study of the way in which they touch each other during the conversation).* » BREMMER Jan, ROODENBURG Herman (éd.), *A cultural history of gesture from Antiquity to the present day*, Oxford: Polity Press, 1991, p. 3.

<sup>151</sup> KERBRAT-ORECCHIONI 2005 [2001], *Les actes de langage...*, p. 156.

<sup>152</sup> KERBRAT-ORECCHIONI 2005 [2001], *Les actes de langage...*, p. 153-154.

**Fig. 2. Rôles des gestes (ANL) communicatifs selon Kerbrat-Orecchioni**

<b>Geste subalterne</b>	<i>le geste est entièrement au service du langage (mimique, intonation)</i>
<b>Geste complémentaire</b>	<i>le geste renforce ou précise l'acte de langage (saluer, secouer la tête en disant « merci »)</i>
<b>Geste plein</b>	<i>le geste assure à lui seul la réalisation d'une intervention (frapper à la porte, hausser les épaules, etc.)</i>

On le voit, ces distinctions sont très significatives en regard de la réalisation du rite de parole : le rôle qu'y joue le geste oscille entre superfétatoire et essentiel. La classification peut cependant être affinée, notamment en ce qui concerne la distinction entre rôles subalterne et complémentaire. C'est ce que révèle le « continuum » arrangé par David Mac Neill<sup>153</sup> et fondé sur cinq types de gestes distingués par Adam Kendon, qui s'étend des mouvements involontaires au langage des signes (fig. 3). Mac Neill le nomme pour cette raison le « Kendon's continuum » : « *As we move from left to right on the continuum, the gestures become less natural, take on more "language-like" properties and depend less on the co-presence of language itself.* »<sup>154</sup>

En vérité, les deux classifications diffèrent car elles s'inscrivent dans des perspectives distinctes. Celle de Kerbrat-Orecchioni est centrée sur la fonction du geste dans la réalisation des actes de langage ; celle de Mac Neill considère la nature des gestes en regard du langage. Néanmoins, en croisant ces deux classifications, nous disposerons des concepts nécessaires pour décrire la place des gestes dans les rites de parole, puis dans le spectacle tragique.

<sup>153</sup> Pour une explication plus précise, voir MAC NEILL David, « Gesture and Communication », in MEY Jacob L. (éd.), *Concise Encyclopedia of Pragmatics*, Oxford : Elsevier, 2009<sup>2</sup>, p. 299-307.

<sup>154</sup> ALLAN Keith, JASZCZOLT Kasia M., *The Cambridge Handbook of Pragmatics*, Cambridge : University Press, 2012, p. 583.

**Fig. 3. Kendon's continuum**<sup>155</sup>

*Gesticulations* → *Language-like gestures* → *Pantomimes* → *Emblems* → *Sign language*

<b>Gesticulations</b>	«the spontaneous movements of the arms and hands that accompany speech»
<b>Language-like gestures</b>	«similar to gesticulations but are “integrated” into a linguistic string in the sense that they must occur at a certain point and contribute to the interpretation of the string as a whole»
<b>Pantomimes</b>	«movements that depict objects or actions; accompanying speech is no longer obligatory»
<b>Emblems</b>	«cultural-dependent symbolic gestures used to convey a wide range of both positive and negative meanings»
<b>Sign language</b>	«languages proper, with their own syntactic, semantic and phonological rules»

## 1.5. Trois critères d'analyse

### Panorama des rites de paroles antiques

Reprenons l'ensemble des pratiques évoquées jusqu'ici. Nous avons à présent un lexique et des critères pour les confronter les unes aux autres : terminologie, ritualité, forme et gestualité. Dans le même mouvement, nous pouvons poser des questions plus ciblées inspirées des réflexions précédentes :

- *Terminologie* : quels termes grecs désignent la pratique en question ? À quelle valeur illocutoire renvoient ces termes ? En clair, que fait-on en prononçant l'énoncé ?
- *Ritualité* : dans quel cadre le rite de parole se produit-il ? Un témoin est-il nécessaire ? L'interaction implique-t-elle un énonciataire sur lequel agir ? S'inscrit-elle dans une réelle relation dialogique ?
- *Forme* : l'énoncé comprend-il des éléments formels qui le rendent identifiables ? Ces derniers contribuent-ils à son efficacité ?
- *Gestualité* : des gestes accompagnent-ils la profération de l'énoncé ? Si oui, quelle est leur nature ?

En répondant à ces questions, nous pouvons constituer une forme de tableau panoramique qui nous sert à mettre en regard toutes les pratiques évoquées jusqu'ici (fig. 4). Nous sommes conscient de son imperfection et chaque rite

<sup>155</sup> Présenté avec les définitions qui suivent dans ALLAN et JASZCZOLT 2012, *The Cambridge Handbook of Pragmatics*, p. 583.

Fig. 4. Aperçu des « rites de parole » en Grèce ancienne

Termes indigènes	Terminologie		Ritualité		Forme		Gestualité	
	Signification	Valeur illocutoire	Témoïn	Énonciataire	Éléments formels	Geste	Type	
<i>ololugmê, ololuzô</i>	<i>youyou</i>	attester une épiphanie	groupe et dieu	-	formule	tension du corps	subalterne	
<i>iê iê paian</i>	<i>iê iê péan</i>	se garder d'un danger, triompher	groupe et dieu	Apollon Péan	formule	tension du corps (danse ?)	subalterne	
<i>euoi</i>	<i>évolhé</i>	saluer Dionysos	groupe et dieu	Dionysos	formule	tension du corps (danse ?)	subalterne	
<i>ara, araomai</i>	vœu, souhait, malédiction	souhaiter, faire vœu	groupe et dieu	-	optatif	divers	praxique, analogique	
<i>epaoidê</i>	incantation	soigner, enchanter	patient	patient	formule	soins	praxique	
<i>epiklévis, epikaleô</i>	invocation	convoquer une divinité	groupe et dieu	dieu	vocatif, verbe performatif	bras tendus	<i>emblem</i>	
<i>eukhê culturelle, eukhomai</i>	prière	demander une faveur	groupe et dieu	dieu	formule	danse	praxique, analogique	
<i>eukhê personnelle, eukhomai</i>	prière	demander une faveur	dieu	dieu	impératif	bras tendus, libations	<i>emblem</i>	
<i>horkos, horkêô, omnumi</i>	serment	prêter serment	groupe et dieu	-	verbe performatif	divers	praxique, analogique	

Terminologie		Ritualité		Forme		Gestualité	
Termes indigènes	Signification	Valeur illocutoire	Témoïn	Énonciataire	Éléments formels	Geste	Type
<i>huposthêsis, hupiskhneomai</i>	promesse	s'engager à	-	individu	futur	poignée de main	<i>emblem</i>
<i>marturô</i>	prise à témoin	impliquer dans l'action	groupe et dieu	-	verbe performatif	<i>deixis</i>	<i>emblem</i>
<i>katadêsis, katadêô</i>	ligation	enchanter par un lien	-	-	verbe performatif	graver et attacher	praxique, analogique
<i>hiketeta, hiketeuô</i>	supplication	supplier	groupe et dieu	autorité	formule, verbe performatif	toucher menton ou genoux	<i>emblem</i>
<i>prorrhêsis</i>	proclamation	rendre public	groupe	-	présent	-	-
<i>enguê, enguâô</i>	remise entre les mains, mariage	marier	groupe	marié	formule, verbe performatif	poignée de main, transfert de la mariée	praxique
<i>thrênos, thrênoô</i>	lamentation funèbre	honorer le mort	groupe	défunt	cris, verbe performatif	se battre la poitrine, arracher ses cheveux	praxique
<i>mustêria</i>	formules initiatiques d'Éleusis ou Sabazios	parfaire l'initiation	groupe et dieu	-	formule	gestes rituels	praxique
<i>dithurambos, péan, humnos, etc.</i>	chants rituels	honorer une divinité	groupe et dieu	dieu	forme métrique	danse	pantomime

demanderait à être étudié de près. Néanmoins, à partir de la vue globale qu'il offre, nous pouvons tirer certaines conclusions liées à chacun des critères.

Qu'observons-nous ? En regard de la terminologie d'abord, en élargissant la perspective de Rudhardt, on constate que des expressions indigènes permettent systématiquement d'identifier la pratique en jeu. Il s'agit parfois d'un substantif, parfois d'un verbe. Ces verbes de parole peuvent agir en tant que verbes performatifs (*epikaleô*, *eukhomai*, *araomai*, *omnumi*, etc.), mais ce n'est pas une règle absolue. Certains aussi renvoient formellement à un geste (ainsi de *hiketeuô*, *katadeô*, *enguaô*). Toutes ces expressions sont importantes car elles sont susceptibles d'intervenir dans le co-texte d'un énoncé ou dans l'énoncé lui-même pour décrire la pratique effectuée. Dans le texte tragique, nous devons être tout particulièrement attentifs aux termes employés pour décrire les rites de parole au moment d'observer l'adéquation des rites représentés à leurs référents usuels.

Les autres critères – ritualité, forme et gestualité – sont également significatifs. Dans le cadre rituel impliqué, on voit que l'interrelation en jeu n'est pas forcément de l'ordre du dialogue. Les rites de parole ne reposent pas nécessairement sur une relation ciblée entre énonciateur et énonciataire. Ce qui compte, nous l'avons dit, c'est que l'action significative soit accomplie au sein de la communauté, qui fonctionne comme témoin. Comme on le voit, dans la majeure partie des cas, une entité assiste au rituel et l'observe de l'extérieur. Les seuls cas où un témoin n'intervient pas, à notre sens, sont ceux des rites privés de la *katadêsis* (ligation), de l'*huposkhêsis* (promesse) et de l'*eukhê* (prière) personnelle: l'efficacité s'y trouve sanctionnée par la suite des événements. Pour les autres rites de parole, il est toujours possible d'identifier un regard – une oreille – extérieur porté sur la pratique, qui valide l'effectuation et donc l'efficacité du rituel. Il n'y a pas de «puissance magique» en jeu, le respect du processus institutionnel suffit. La communauté concernée impose par sa nécessaire présence un contrôle sur le rituel et assure son efficacité par la confiance qu'elle met dans le procédé. Nous étudierons cette dimension au chapitre 2, lorsqu'il s'agira de voir comment l'écriture et la mise en scène tragiques exploitent, transposent ou même détournent les données rituelles des pratiques langagières.

En ce qui concerne la forme de l'énoncé, ce qui apparaît à travers le tableau, c'est que la plupart des énoncés employés sont marqués par des éléments formels. Presque tous revêtent une «forme» spécifique qui permet de les identifier et détermine leur efficacité. Ceux qui ne le font

pas relèvent de procédures judiciaires (*prorrhêsis*) qui s'appuient sur la profération *es meson* (« au centre » de la cité) d'actions institutionnalisées, comme la privation des droits civiques ou l'affranchissement. Ces énoncés nous signalent de la manière la plus manifeste qui soit l'importance de la parole publique.

En dehors de ce cadre institutionnalisé, nombre de rites de parole se distinguent par leur aspect formulaire. Cette donnée permet de les dissocier des actes de langage usuels, tels que ordonner, interroger, décrire, approuver ou nier, etc. Dans le texte théâtral, nous devons donc être attentifs à l'adéquation entre éléments formels et termes autoréférentiels. Retrouvons-nous dans une *ara* la même formulation que dans les témoignages historiques ? Les prières revêtent-elles les mêmes traits formulaires ? Les poèmes rituels intégrés, thrènes ou péans par exemple, relèvent-ils de la même métrique et du même lexique que leurs correspondants quotidiens ? La réflexion sur la forme des énoncés théâtraux, au cœur des chapitre 3 et 4, devrait nous renseigner sur le type de transposition qu'implique l'écriture dramatique.

Quant au troisième critère, celui de la gestualité effective, nous voyons également apparaître sa pertinence grâce à notre tableau. Des gestes spécifiques sont toujours liés aux rites de parole. Simplement, ces gestes sont de nature différente. Certains, selon la terminologie de Kerbrat-Orecchioni, peuvent être décrits comme « complémentaires », c'est-à-dire que, sans être nécessaires à l'efficacité du rituel, ils doublent et renforcent l'énoncé. Mais les gestes les plus courants sont ceux que l'on peut décrire comme « *emblems* » selon le *Kendon's continuum*, c'est-à-dire comme « *cultural-dependent symbolic gestures* ». Ils revêtent une valeur iconique qui leur confère *de facto* une dimension spectaculaire, puisqu'ils demandent à être vus. Ce sont les mêmes gestes que nous trouvons reproduits dans l'iconographie et qui signifient, de manière muette, l'accomplissement d'un rite de parole. La nature multicanale de la communication nous invite même à les considérer comme nécessaires et non contingents : on imagine mal une prière sans bras tendus ou une supplication sans contact, ou du moins sans geste vers le menton ou les genoux ! Parler est déjà un geste en soi, puisque cette action implique une tension et une posture corporelles. Un bâillon comme celui que l'on met à Iphigénie permet de l'empêcher. À ce titre, Aubriot-Sévin évoque un lien essentiel entre voix et vie : « Il convient certainement de tenir compte, pour la prière comme pour tout autre discours, du fait qu'une entreprise de prolation verbale possède le pouvoir de situer le locuteur en tant que sujet autonome par rapport aux

autres.»<sup>156</sup> L'auteure voit ce principe comme mis en scène dans la tragédie, dans les nombreux cas où un personnage refuse de parler, est contraint au silence ou se tait avant de se donner la mort.

Nous devons donc être attentifs à l'exploitation de tous ces gestes dans la représentation dramatique. Comme nous le verrons, ils constituent de puissants vecteurs de sens et de dramatisation. On ne négligera pas, cependant, la présence des gestes «praxiques» en complément des précédents, c'est-à-dire de gestes dont la première finalité n'est pas la communication. Au théâtre comme dans la vie, ceux-ci ont pour but la réalisation d'un acte concret, qui peut être indépendant du discours. Certains gestes praxiques sont étroitement liés à l'acte de parole en cours. Parfois les paroles commentent ces gestes, comme dans le cas des formules initiatiques; parfois elles s'appuient sur une comparaison matérielle pour expliciter leur efficacité, comme dans le cas de l'*ara*, de l'*orkos* ou de la *katadêsis*, dans une relation que nous nommons «analogique»; parfois encore, les paroles accompagnent des actes très fonctionnels comme dans le cas des soins prodigués en même temps que l'*epaoidê* est prononcée. Dans toutes ces occurrences, le geste fait plus qu'occuper un rôle complémentaire. Il intervient pour moitié dans la réalisation du rite, à tel point que l'efficacité de ce dernier semble précisément résulter de la conjonction du geste et de la parole. En regard de ce lien essentiel, la dramatisation théâtrale posera cette fois encore des questions importantes: l'interaction entre parole et geste est-elle préservée? Peut-on définir si le geste intervient avant, après ou pendant l'énoncé? Et dans quelle mesure le théâtre antique intègre-t-il des gestes praxiques, indépendants des énoncés? L'observation minutieuse des interventions gestuelles fournira des renseignements précieux sur les techniques dramaturgiques d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide.

## Ritualité, forme, gestualité

Ainsi, en complément de l'analyse terminologique, ritualité, forme et gestualité s'affirment comme trois critères clefs pour analyser la mise en scène des pratiques langagières au théâtre. Intéressantes, chacune en elle-même, elles fournissent, combinées, une véritable grille d'analyse. La

<sup>156</sup> AUBRIOT-SÉVIN 1992, *Prière...*, p. 189.

particularité de cette grille est qu'elle est tout entière liée à la question du « geste ». Non pas le geste dans sa compréhension moderne, mais plutôt dans sa polysémie propre à l'Antiquité. Ce sera tout l'enjeu de montrer dans les chapitres qui suivent que ces différentes significations se complètent et se répondent. Ainsi :

- Le rite se réfère au geste dans la mesure où il prescrit un ensemble de pratiques, verbales et corporelles, qu'il convient de respecter. Habituellement exprimé par le verbe *draô*, « faire », le rite correspond à un acte, un *drama* (δρᾶμα), qui est également celui de la représentation théâtrale.
- La forme se réfère, elle aussi, au geste en ce qu'elle exprime une modalité, une « attitude » propre à l'énoncé. C'est là la signification première du terme *skhêma* (σχῆμα). Il sert aussi bien à désigner les gestes de l'acteur que les figures de la danse et celles du discours.
- Enfin, la gestualité est en lien avec le geste dans sa réalité la plus concrète, corporelle et matérielle, à laquelle peut faire écho un terme comme *kinêsis* (κίνησις), « mouvement ». Mais cet aspect du geste renvoie également au langage, dès lors qu'il sert, sous forme de métaphore ou de comparaison (les paroles « blessantes »), à décrire la forme et l'efficacité d'un énoncé, notamment d'un énoncé poétique !

La correspondance entre geste et parole, nous espérons l'avoir suffisamment établi, est donc inscrite dans tout énoncé et se joue à plusieurs niveaux, qui tous se répondent et s'influencent. L'acte de parole au théâtre peut être défini en tant que *drama* (δρᾶμα), revêtant un *skhêma* (σχῆμα) et s'associant à une *kinêsis* (κίνησις). Pour progresser dans notre recherche, nous aborderons à présent un aspect après l'autre : la ritualité, la forme, la gestualité. Sous chacun de ces aspects, nous observerons, au cœur du laboratoire théâtral, en quoi la parole se révèle efficace – et liée au geste.

## Chapitre 2

---

### **Drama. L'action rituelle de la parole**

Notre point de départ pour aborder le théâtre sera la pièce la plus ancienne du corpus. Les *Choéphores* d'Eschyle, deuxième volet de la trilogie de l'*Orestie*, ont été représentées en 458 av. J.-C. Il se trouve que la pièce est remarquable pour la grande part qu'elle accorde à des rites de parole. La question est donc de savoir comment Eschyle les met en scène et dans quel but. S'agit-il de pratiques identiques à celles que nous venons de décrire ? Les modalités, la forme, le contexte sont-ils semblables ? Le fait même qu'il s'agisse de théâtre et de représentation en fait douter. Car la *mimêsis*, l'imitation par l'action dramatique, constitue en soi une mise à distance du monde des spectateurs : d'abord parce qu'elle ne reconnaît pas explicitement dans le public un énonciataire, ensuite parce qu'acteurs et choreutes portent des masques qui les rendent étrangers à la réalité contextuelle. À ce titre, comprendre la ritualité en jeu sur scène implique de faire cas de la double énonciation théâtrale.

#### **2.1. La double énonciation théâtrale**

Dans l'Antiquité comme aujourd'hui, le théâtre est le lieu d'une double énonciation. Il oblige l'observateur à distinguer deux niveaux de l'action, celui de l'histoire et celui du spectacle. Ce modèle est bien défini

par les études consacrées au champ sémiotique théâtral, telles que celle d'Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* :

«L'élément décisif qui définit l'énonciation théâtrale par rapport à toute autre forme d'énonciation est le fait qu'elle est double : quand le spectateur en face du spectacle voit-entend deux personnages dialoguer, il n'assiste pas à une seule forme d'énonciation, mais à deux à la fois ; derrière l'énonciateur-personnage se tient invisible un énonciateur-auteur.»<sup>157</sup>

Le principe est plus complexe encore :

«Et l'énonciateur-personnage est relayé dans la performance concrète sur la scène par un locuteur-acteur qui prend en compte son énoncé. L'émetteur, au sens large du terme, est donc triple : scripteur-personnage-acteur ; et le récepteur triple lui aussi : personnage-acteur-spectateur.»<sup>158</sup>

Les niveaux qui nous intéressent, et que décrit généralement l'expression «double énonciation», sont les deux derniers : ceux des personnages et des acteurs émetteurs et, respectivement, des personnages et des spectateurs récepteurs. Nous aborderons au chapitre 3 la question du scripteur, c'est-à-dire du poète, en nous interrogeant sur ses visées et ses moyens dans le processus de composition, incluant la transposition des actes de parole. Selon Ubersfeld, ces derniers acquièrent sur scène un statut particulier :

«Dans la représentation, non seulement nous voyons / entendons l'effet produit sur l'autre, mais nous éprouvons cet effet sur nous-mêmes : la caractéristique du perlocutoire au théâtre est d'être perpétuellement double : il est effet sur l'allocutaire ; il est aussi effet sur le spectateur.»<sup>159</sup>

Rien n'est moins sûr cependant : la malédiction lancée par Thésée ne vise pas le spectateur, sinon pour éveiller chez lui – c'est là l'effet perlocutoire – peur et pitié. En revanche, la position de témoin que nous avons mise en évidence dans les rites joue sur ce point un rôle clef.

Cette logique nous invite à réfléchir tout particulièrement au statut des actes exécutés au cours du drame, plus encore lorsque, comme dans le cadre culturel grec, ils ont une forte détermination rituelle.

<sup>157</sup> UBERSFELD 1996, *Lire le théâtre III...*, p. 9.

<sup>158</sup> UBERSFELD 1996, *Lire le théâtre III...*, p. 9.

<sup>159</sup> UBERSFELD 1996, *Lire le théâtre III...*, p. 150.

Car la nature du théâtre antique, à la fois rituelle (car inscrite dans le cadre des fêtes dionysiaques) et fictionnelle (il s'agit aussi de raconter une histoire), détermine certains traits particuliers en regard du théâtre classique ou moderne qui sert souvent de référence à l'analyste. Il faut pour appréhender ces particularités se tourner vers des études plus ciblées. Des pistes sont proposées par exemple dans le dossier conçu par Florence Dupont pour la revue *Lalies* sur «Le dialogue théâtral antique»<sup>160</sup>. Dupont y parle du décalage entre conversation quotidienne et dialogue théâtral :

«Cette reproduction au théâtre d'échanges verbaux culturellement codifiés est-elle une représentation des échanges sociaux? Autrement dit, les dialogues de théâtre relèvent-ils simplement de l'analyse conversationnelle? Ou bien cette reproduction passe-t-elle par la décomposition des pratiques sociales pour une recomposition d'une pratique théâtrale qui ne serait pas de l'ordre de la mimesis?»<sup>161</sup>

Questions rhétoriques, on le comprend. Revenant sur le principe de la double énonciation, Dupont invite à hiérarchiser les niveaux au profit du public, c'est-à-dire en privilégiant le spectacle :

«Le personnage de théâtre est donc installé dans une double énonciation, correspondant à deux destinataires. Le public est toujours là, l'autre interlocuteur n'est présent que dans les dialogues. C'est pourquoi nous appellerons "première énonciation" celle dont le public est le destinataire, "seconde énonciation" celle dont un autre personnage est destinataire.»<sup>162</sup>

Pour notre part, nous nous contenterons de distinguer les deux énonciations en fonction de leur nature, l'énonciation «au public» de celle «aux personnages», ou encore le niveau du «spectacle» de celui de l'«histoire». En revanche, nous intégrerons dans ces considérations la dimension gestuelle. Florence Dupont n'y fait pas référence mais il est possible, et même nécessaire, d'appréhender la

<sup>160</sup> DUPONT Florence *et al.*, «3. Le dialogue théâtral antique», *Lalies. Langue et littérature. Actes des sessions de linguistique et de littérature*, 20, 2000, p. 143-206.

<sup>161</sup> DUPONT Florence, «La consolation dans le théâtre romain», *Lalies. Langue et littérature. Actes des sessions de linguistique et de littérature*, 20, 2000, p. 145.

<sup>162</sup> DUPONT Florence, «La consolation...», p. 146. Dans les termes de KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris: Armand Colin, 2005 [1992], p. 59: «Le spectateur [...] est le vrai destinataire de tout ce qui est représenté, c'est lui le récepteur qui donne un sens à l'effort artistique et matériel déployé par les créateurs et les émetteurs du spectacle.»

partie corporelle de la même manière que la partie linguistique. Ainsi, il convient de visualiser la présence des gestes par-delà l'analyse que Dupont fait du dialogue :

« D'une façon générale le théâtre antique ne représente pas sur scène des conversations, même transposées, il les déconstruit pour reconstruire un dialogue théâtral. Mais cette déconstruction est à l'œuvre dans le texte lui-même, elle est elle-même spectacle et l'intelligibilité du dialogue théâtral passe par la reconnaissance du modèle selon une procédure de dénégation qui l'identifie pour l'écarter ou le détourner au moyen du code théâtral. [...] Une déconstruction est une analyse, et finalement chaque théâtre antique implique une linguistique. »<sup>163</sup>

Chaque théâtre antique implique une linguistique... mais également une kinésique, si l'on peut dire. Certes nous ne conservons du spectacle que sa version graphique, le texte. Mais les gestes sont intimement liés aux mots, comme on l'a vu et comme le texte théâtral ne cesse de le signaler. Aussi, lorsque survient la question du « modèle » doit-on également envisager les éléments non langagiers qui l'accompagnent. Il s'agit précisément de retrouver la gestualité propre au modèle en question, et d'étudier dans quelle mesure elle est sollicitée, à côté du langage, dans le travail de déconstruction et de reconstruction dont parle Dupont.

On notera que, dans le même dossier, Patricia Legangneux propose une analyse de la supplication qui va dans ce sens. Elle s'inscrit d'abord dans la ligne des propos de Dupont :

« Une supplication théâtralisée n'est plus performative, mais mimétique. Elle présente d'autres enjeux que la supplication rituelle entre deux protagonistes, puisqu'elle se situe dans le cadre d'une double énonciation : la supplication s'adresse au partenaire sur scène sous le regard du public. »<sup>164</sup>

Puis, évoquant le cas précis de la supplication, qui implique nécessairement un contact entre suppliant et supplié, elle ajoute :

« Un autre intérêt de ces scènes est la façon dont le code linguistique que nous avons décrit précédemment est exhibé au théâtre : l'énoncé

<sup>163</sup> DUPONT 2000, « La consolation... », p. 147.

<sup>164</sup> LEGANGNEUX Patricia, « Les scènes de supplication dans la tragédie grecque », *Lalies. Langue et littérature. Actes des sessions de linguistique et de littérature*, 20, 2000, p. 175-188, p. 176.

est amplifié et suit des modèles rhétoriques argumentatifs, surtout chez Euripide; les gestes effectués nécessitant des jeux de scène précis sont commentés longuement, ce qui nous permet de penser qu'ils étaient effectivement réalisés.»<sup>165</sup>

Plus loin : «La supplication rituelle est devenue une convention théâtrale avec des règles d'efficacité spectaculaire.»<sup>166</sup> Et de conclure : «La mimesis tragique de la supplication est donc une transposition distanciée, à la fois critique et pathétique, d'un rite codifié.»<sup>167</sup> Gardons ce principe en tête, celui de «transposition distanciée», pour le moment où nous porterons notre regard sur les rites de parole mis en scène.

Une nuance doit cependant être apportée : c'est qu'il n'existe pas toujours un rite «modèle» dans l'espace civique, dans le temps des spectateurs. Le rite peut être fictionnel; ou alors il peut se référer au monde épique, dont les motifs sont si prégnants qu'ils ont engendré une codification et une iconographie propres. C'est ce que Françoise Létoublon met en lumière dans le cas de la supplication homérique :

«Puisqu'ils impliquent un accord social dans une communauté donnée, les rituels se traduisent par une répétition fréquente de gestes et de paroles, formules magiques [*sic*] ou autres, indépendamment de critères littéraires. [...] Les répétitions formelles rencontrées dans l'*Illiade*, l'*Odyssee*, les *Hymnes homériques*, la *Théogonie*, les *Travaux et les jours* et d'autres œuvres mineures sont-elles le reflet de rituels sociaux contemporains? Ou, au contraire, le style poétique a-t-il contribué à créer à partir d'une tradition formulaire des artefacts poétiques entièrement artificiels? La réponse doit évidemment être entre les deux, avec une infinité de nuances.»<sup>168</sup>

Nous devons donc rester attentif à tous les décalages possibles entre représentation théâtrale et pratique quotidienne. Au niveau du langage comme des gestes, la question est de taille : quelle est la nature, quelle est la fonction et quelle est l'efficacité des rites représentés et effectués sur scène ?

Les éléments qui nous guideront pour répondre sont les termes autoréférentiels liés à la parole et aux gestes. En vertu de la double

<sup>165</sup> LEGANGNEUX 2000, «Les scènes de supplication...», p. 177.

<sup>166</sup> LEGANGNEUX 2000, «Les scènes de supplication...», p. 178.

<sup>167</sup> LEGANGNEUX 2000, «Les scènes de supplication...», p. 187.

<sup>168</sup> LÉTOUBLON 2011, «La supplication...», p. 14.

énonciation théâtrale, ils revêtent une valeur métathéâtrale, car lorsqu'un protagoniste explicite le fait qu'il prie, qu'il supplie ou qu'il maudit, il le fait aussi pour le public. Les termes autoréférentiels servent donc d'interface entre le monde des protagonistes et celui des spectateurs : pour les uns comme pour les autres, ils nomment et créent ce qui est en train de se passer sous leurs yeux et « dans leurs oreilles ».

## 2.2. Eschyle, un théâtre rituel ?

La pièce des *Choéphores* d'Eschyle se distingue des deux *Électre*, on l'a dit, par l'abondance des « rites langagiers » qu'elle contient, notamment dans la première partie. De l'avis des commentateurs, celle-ci sert à préparer tant les personnages que les spectateurs à la seconde partie, où intervient l'action principale de la pièce : le meurtre d'Égisthe et de Clytemnestre. Résumant leurs interprétations, A. F. Garvie, dans son commentaire, la décrit comme « *an emotional preparation* » : « *[it] contrasts with the rapid sequence of short scenes which mark the carrying out of Orestes' plan* »<sup>169</sup>. Effectivement, la première partie de la pièce, jusqu'à la fin de la grande scène du *kommos*, fait se succéder les prières d'Oreste, les prières d'Électre, les libations d'Électre et du chœur de porteuses d'eau (les *choéphores* éponymes), enfin les lamentations funèbres du *kommos* et une prière commune du frère et de la sœur. C'est un programme en soi. L'objectif du présent chapitre est donc de comprendre comment Eschyle intègre et exploite les rites de paroles dans sa dramaturgie, avant d'engager une comparaison avec Sophocle et Euripide.

### Le *kommos* comme rite funéraire

Pour saisir l'ambiguïté des rites présentés sur scène, nous commencerons par évoquer brièvement le *kommos* des *Choéphores*. Le terme *kommos* fait référence traditionnellement à un chant alterné du chœur

<sup>169</sup> GARVIE 1987, *Aeschylus. Choephoroi*, p. xl (dans l'introduction). Garvie cite à cet endroit d'autres commentaires sur ce sujet, notamment celui de Taplin qui interprète les vers 84-584 comme « *one huge act* ».

et du comédien<sup>170</sup>, qu'Aristote définit en l'assimilant à un *thrênos* (*Poet.* 1452b24, ma traduction) :

κομμὸς δὲ θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.

*Le kommos est un chant de lamentation (thrênos) commun au chœur et aux acteurs sur la scène.*

Dans les *Choéphores*, les deux protagonistes, Oreste et Électre, ainsi que le chœur, prennent part au *kommos*. C'est sur ce chant commun, exécuté autour de la tombe d'Agamemnon, que s'achève la première partie. À lui seul, il compte plus de cent cinquante vers. De manière emblématique, il problématise le type de théâtralité auquel nous avons affaire : comment expliquer la nature et la fonction de ce rite langagier conçu pour la scène, qui ne connaît pas de correspondant dans le quotidien des spectateurs et dont l'esthétique est tellement éloignée de la nôtre ?

Nous pouvons certes y voir un rite funéraire, exécuté sur la tombe d'Agamemnon. Mais ce que nous apprenons de son exécution ne correspond pas à la réalité. Les rites funéraires suivent en effet des étapes précises, décrites notamment par Margaret Alexiou<sup>171</sup> dans son ouvrage sur la lamentation en Grèce et que l'on trouve représentées sur les vases. La pratique nous invite d'ailleurs à ranger le *thrênos* parmi les rites de parole à part entière et à le distinguer de la « plainte » (*goos*) qui, tout en se justifiant comme acte de langage, n'implique pas nécessairement une codification et une participation communautaire. Suivant cette logique, le *kommos* pourrait donc mettre en jeu une forme de *remplacement* du rituel funéraire dédié à Agamemnon, cette « lamentation » ou thrène qui n'a pu avoir lieu.

Comme on l'a vu plus haut à propos de la supplication, les rites portés à la scène sont susceptibles d'être hybrides et inédits. Mais la question que nous appliquerons à l'analyse du *kommos* des *Choéphores* est de savoir comment ces rites sont fabriqués. À la suite, nous pourrions réfléchir à l'effet qu'ils visent dans le cadre de la double énonciation : autant sur le plan narratif, c'est-à-dire au niveau de l'intrigue, que sur le plan théâtral, par leur effet sur les spectateurs.

<sup>170</sup> Pour d'autres distributions possibles de ce chant alterné, on se référera à la *Realencyclopädie* de Pauly et Wissowa, s. v. *kommos*.

<sup>171</sup> ALEXIOU Margaret, *The ritual lament in Greek tradition*, Lanham & Boulder & New York & Oxford : Rowman & Littlefield, 2002<sup>2</sup>.

## Le statut des *Choéphores*

Une remarque préalable s'impose sur le statut des *Choéphores*. Dans une vue d'ensemble, on peut affirmer que la pièce, deuxième volet de l'*Orestie*, est tout à la fois une fin et un début : une fin parce qu'elle clôt la série des meurtres dans le palais des Atrides, un début parce qu'elle marque le retour d'Oreste et scelle son destin, du moment qu'il s'est décidé à obéir au commandement d'Apollon. Cette constatation permet de définir la pièce plus simplement comme un pivot, autour duquel se constitue le personnage d'Oreste. Jean et Mayotte Bollack, dans l'avant-propos de leur traduction, parlent d'une « pièce de transition grandiose »<sup>172</sup>. De ce point de vue, on peut noter que le début de la pièce coïncide avec l'entrée en scène du héros Oreste. Une entrée anonyme et sans prologue, si l'on se fie au texte transmis par Aristophane<sup>173</sup>, marquée par une prière au dieu psychopompe au pied de la tombe d'Agamemnon : « Hermès chthonien, gardien de l'empire paternel... » Ce sont donc les paroles prononcées par Oreste lui-même qui servent à le présenter et nous révèlent son identité en même temps que son intention. Le fonctionnement de la double énonciation est ici manifeste, dans la mesure où le masque tragique n'a pas vocation à identifier le personnage mais bien plutôt à effacer la personne de l'acteur pour lui permettre d'« embrayer »<sup>174</sup> sur le temps de l'histoire. David Wiles décrit le processus quelque peu différemment : « *Characters are not delineated and contained by the mask, but are allowed to become.* » Et plus loin : « *The purpose of the technique was to make a face seem alive, with the emphasis not on obliterating the actor, but on bringing a mythic figure to life.* »<sup>175</sup> Ainsi Pylade, en comparaison, voit son identité confirmée au vers 20, par le biais d'une réplique d'Oreste : « Pylade, tenons-nous en retrait. »

La suite de la pièce permettra à Oreste, *via* le long rituel langagier du *kommos*, qui implique Électre et le chœur et où alternent récitation et

<sup>172</sup> BOLLACK Jean et Mayotte, *Eschyle. Les Choéphores et Les Euménides*, Paris : Minit, 2009, p. 11.

<sup>173</sup> Dans les *Grenouilles* d'Aristophane (v. 1119), Euripide dit qu'il va examiner les prologues d'Eschyle en commençant par l'*Orestie* (en fait, celui des *Choéphores*). Il énonce alors les vers que nous citons, qui ne correspondent cependant pas au début du manuscrit.

<sup>174</sup> Le terme est celui qu'emploie Calame lorsqu'il étudie le rôle du masque tragique dans le processus d'énonciation, CALAME 2000 [1986], *Le récit...*, p. 139-164.

<sup>175</sup> WILES David, *Mask and performance in Greek tragedy: from ancient festival to modern experimentation*, Cambridge : University Press, 2007, p. 70.

chant, de se constituer en vengeur de son père<sup>176</sup>. Cette dramaturgie fait des rites langagiers le principal moteur de la pièce dans cette première partie : ce sont eux qui déterminent les actions et permettent à l'intrigue de suivre son cours.

## Les termes langagiers autoréférentiels

Comme nous allons le voir, la première partie des *Choéphores* illustre particulièrement bien une spécificité du texte théâtral : les termes autoréférentiels se rapportant à l'acte de langage en cours y sont extrêmement fréquents. Lorsqu'on y regarde de près, les personnages ne cessent de commenter leurs propres actions verbales ou d'attirer l'attention sur les valeurs illocutoires des paroles de l'interlocuteur. Ils le font le plus souvent en recourant aux termes spécifiques, mais emploient parfois aussi des expressions figurées ou des métaphores. Pour donner une idée, dans les seuls cent premiers vers apparaissent des occurrences aussi diverses que : *j'implore / je commande / mes sanglots / je laisse tomber ce mot / je pleure / que dirai-je ? / quelle parole pieuse trouverai-je ? / comment prierai-je ? / dirai-je ceci ? / je n'ai rien à dire / parle !* Les occurrences sont si nombreuses dans le texte des *Choéphores* que Philippe Yziquel y décèle une problématique particulière du regard et de la parole<sup>177</sup>.

Une explication plus générale tient au fait que ces termes autoréférentiels permettent de présenter, de présentifier l'acte de langage en cours. Effectives aux deux niveaux de l'énonciation, ces expressions visent cependant l'auditoire au premier chef. En offrant une forme de métadiscours, elles définissent un horizon d'attente pour le public, un cadre qui est susceptible à tout moment d'être déjoué, redéfini, remis en cause. Les énoncés déploient leur valeur illocutoire, pour ainsi dire ; ils annoncent l'efficacité qu'ils recherchent... mais qu'ils n'obtiennent pas forcément. Ce que l'on observe, c'est que le théâtre, et plus spécifiquement encore la pièce des *Choéphores*, met en question l'efficacité des rites langagiers.

<sup>176</sup> Sur cette « création rituelle du vengeur », voir DUPONT Florence, *L'insignifiance tragique*, Paris : Gallimard, 2001, p. 68-73.

<sup>177</sup> YZIQUEL Philippe, « Le regard et la parole dans les *Choéphores* », *Cahiers du GITA*, 10, 1997, p. 155-189.

## 2.3. Le chœur en action

Pour traquer l'efficacité rituelle de la parole sur scène, nous ne commencerons pas par le début du drame, mais par les interventions du chœur en dehors des stasimons (intermèdes choraux chantés et dansés entre les actes). Ces interventions interrogent tout particulièrement la nature des rites langagiers accomplis sur scène. Traditionnellement, le rôle du chœur dans l'histoire est limité à celui de témoin ou de commentateur, et ses gestes sont transposés en mouvements chorégraphiques. Or, dans les *Choéphores*, le chœur agit à proprement parler et influence le cours de l'intrigue.

### Un chœur qui agit

On trouve dans la seconde partie de la pièce, qui fait suite au *kommos*, une trace de cette activité du chœur. La problématique du rôle du chœur y est exprimée noir sur blanc. Au moment où Oreste annonce qu'il tuera sa mère, le chœur interroge le héros sur la tâche que chacun doit accomplir (v. 552-553):

Xo. τᾶλλα δ' ἐξηγοῦ φίλοις,  
τοὺς μὲν τι ποιεῖν, τοὺς δὲ μή τι δρᾶν λέγων.

Ch. *Explique à tes amis la suite,*  
*En disant aux uns quoi faire et aux autres comment ne pas agir*<sup>178</sup>.

Les ordres qu'Oreste donne alors aux jeunes servantes qui composent le chœur leur confèrent un rôle implicitement limité aux conventions de la scène. Oreste dirige d'abord Électre, puis le chœur, dans les termes suivants (v. 554-555, 581-582):

Op. ἀπλοῦς ὁ μῦθος· τήνδε μὲν στείχειν ἔσω,  
αἰνῶ δὲ κρύπτειν τάσδε συνθήκας ἐμάς 555  
[...]  
ὕμῃν δ' ἐπαινῶ γλῶσσαν εὖφημον φέρειν, 581  
σιγᾶν θ' ὅπου δεῖ καὶ λέγειν τὰ καίρια.

<sup>178</sup> Les passages cités des *Choéphores* sont empruntés à la traduction de Jean et Mayotte Bollack aux Éditions de Minuit (2009).

*Or. Ce que je dis est simple. Elle, qu'elle rentre dans la maison,  
Et à ces femmes, je demande de garder le secret sur mes arrangements.*

[...]

*Vous, je vous invite à ne rien dire qui nuise,  
À vous taire quand il le faut et à parler avec à propos.*

On le voit, le rôle du chœur dans le déroulement de l'histoire ne peut tenir qu'à des actions langagières (se taire en est une aussi !). Mais nous allons observer que son action prend deux formes différentes. D'un côté, celle d'un acte de langage au sein d'une interaction ; de l'autre, celle d'un rite langagier indépendant. Cela signifie que le chœur – chose rare – agit de sa propre initiative. Dans un court article, Marsh Mac Call a d'ailleurs souligné la part active et directive de ce chœur de femmes esclaves, qui le distingue de tout autre chœur de tragédie<sup>179</sup>.

Le mode de la première intervention est le plus clair : il fait participer le chœur à l'intrigue, dans laquelle il joue même un rôle crucial. Lorsque la nourrice d'Oreste est envoyée à Égisthe pour le prier de venir à la rencontre des étrangers, le chœur l'arrête. Il lui commande, par deux impératifs successifs, de faire venir Égisthe, mais sans sa garde (v. 770-772) :

Xo. μή νυν σὺ ταῦτ' ἄγγελλε δεσπότης στύγει· 770  
ἀλλ' αὐτὸν ἐλθεῖν, ὡς ἀδειμάντων κλύη,  
ἄνωχθ' ὅσον τάχιστα [...]

*Ch. Ne va pas transmettre, toi, ce message à ton abominable maître,  
Mais dis-lui de venir seul pour l'entendre sans crainte,  
D'un cœur joyeux, aussi vite qu'il peut [...]*

Les paroles que le chœur laisse entendre à mi-voix persuadent la nourrice : l'espoir vit encore dans la personne d'Oreste. La nourrice annonce qu'elle obéira et poursuit son chemin, non sans formuler une

<sup>179</sup> Voir MAC CALL Marsh, « The Chorus of Aeschylus' *Choephoroi* », in GRIFFITH Marc, MASTRONARDE Donald J. (éd.), *Cabinet of the Muses. Essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta : Scholars Press, 1990, p. 17-30. Ce pouvoir du chœur, ajoute Mac Call, est confirmé par le grand nombre de fois où il reste seul en scène : sept, un record dans l'œuvre (conservée) d'Eschyle.

promesse (au futur) et un vœu (à l'optatif) pour l'achèvement heureux de l'action (v. 781-782):

Τρ. ἀλλ' εἶμι καὶ σοῖς ταῦτα πείσομαι λόγοις.  
γένοιτο δ' ὡς ἄριστα σὺν θεῶν δόσει.

*Nou. Eh bien, j'y vais et sur ce point je ferai comme tu dis.*

*Que tout aille pour le mieux avec la grâce des dieux!*

Évidemment, s'il venait avec toute sa garde, Égisthe ne succomberait pas sous les coups d'Oreste. Mais il vient seul: les paroles du chœur ont donc infléchi le cours de l'intrigue pour qu'elle s'accorde à l'histoire héroïque.

Cet épisode n'inviterait pas au questionnement s'il n'était pas précédé d'un commentaire de la part du chœur lui-même. Cela se passe quelque cinquante vers plus haut, au moment où Oreste vient d'entrer dans le palais à la suite de Clytemnestre. Les femmes du chœur s'interrogent (v. 719-721):

Χο. εἶεν, φίλαι δμῳίδες οἴκων,  
πότε δὴ στομάτων 720  
δειξομεν ἰσχὺν ἐπ' Ὀρέστη;

*Ch. C'est bon, amies, servantes de la maison.*

*Quand enfin allons-nous montrer pour Oreste*

*La force de notre voix?*

L'expression «montrer la force de nos bouches» (littéralement), presque un oxymore, offre un beau pendant à celle d'Austin, «*to do things with words*». Énoncée sous forme de question, elle trouve une réponse très pragmatique dans les injonctions adressées à la nourrice. Cependant l'action du chœur ne se limite pas à cette intervention. Les commentateurs ont différentes propositions relatives au moment où cette «force des bouches» s'exerce. Certains y voient l'annonce du chant de victoire final que constitue l'ultime stasimon, et qui comprend l'expression «criez de joie!» (*epololuxate*, v. 942). D'autres rapprochent ce passage d'occurrences tirées des *Suppliantes* (v. 625 sq.) et des *Perses* (v. 623 sq.) où «*the exhortation, as here, is immediately realized in the anapaestic part*»<sup>180</sup>. De fait, «l'exhortation» contenue dans

<sup>180</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 240. Pour une argumentation complète, voir KAIMIO Maarit, *The chorus of Greek drama within the light of the person and number used*, Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1970, p. 186.

ces trois vers introductifs chantés est suivie immédiatement par une courte partie en vers anapestiques récités qui, précisément par ce changement de rythme, s'affiche comme une réaction de l'ensemble du chœur. C'est-à-dire que nous trouverions dans l'énoncé qui suit l'interrogation l'expression de la force (*iskhus*) du chœur. Or, il s'agit justement d'un rite de parole: une prière à la terre et au tombeau d'Agamemnon (v. 722-729).

Χο. ὦ πότνια χθῶν καὶ πότνι' ἀκτὴ  
 χώματος, ἦ νῦν ἐπὶ ναυάρχῳ  
 σώματι κεῖσαι τῷ βασιλείῳ,  
 νῦν ἐπάκουσον, νῦν ἐπάρηξον·  
 νῦν γὰρ ἀκμάζει Πειθῶ δολίαν  
 ξυγκαταβῆναι, χθόνιον δ' Ἑρμῆν  
 καὶ τὸν νύχιον τοῖσδ' ἐφοδεῦσαι  
 ξιφοδηλήτοισιν ἀγῶσιν.

725

*Cho. Terre souveraine, faîte souverain  
 Du tombeau qui maintenant recouvre  
 Le corps de l'amiral, le corps du roi,  
 Maintenant écoute, maintenant aide-nous!  
 Car maintenant, ô Persuasion retorse, c'est l'heure d'entrer en lice,  
 L'heure où Hermès des profondeurs, l'Hermès de la nuit, doit  
 Suivre le cours du combat à l'épée coupante!*

L'invocation double à la terre et à la tombe, la triple anaphore du «maintenant» et les deux impératifs, «écoute, aide-nous», identifient cet énoncé comme prière. En termes d'interaction, on pourrait ajouter que l'exhortation et la prière constituent les deux faces d'un même échange, sous forme de question et de réponse. On peut raisonnablement imaginer un dialogue entre le coryphée et le chœur, comme l'indique Garvie: «*Some have claimed to see in them traces of a religious ritual form in which an ἐξάρχων calls his group to prayer [...]. The incantatory repetitions and parallelism have indeed a ritual quality.*»<sup>181</sup> Simplement, plutôt qu'un hypothétique «*religious ritual*», nous y voyons la trace d'une construction fictionnelle, adaptée au fonctionnement codifié du chœur.

<sup>181</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 240.

Quoi qu'il en soit, la paire pragmatique question-réponse, la variation métrique et les éléments formels mettent en évidence un rite langagier exécuté à cet endroit. C'est manifestement à travers lui que le chœur répond à sa propre interrogation sur sa puissance, à travers lui qu'il entend manifester la «force de ses bouches». L'effet est plus convaincant encore si l'on songe que le mètre anapestique employé ici est lié au mouvement, ou implique tout du moins une diction psalmodiée, distincte de celle du mètre usuel et parlé, le mètre iambique. Structuré par l'invocation et la récurrence du *nûn* («maintenant»), mais ne comprenant aucun terme autoréférentiel, l'énoncé porte les marques des prières cultuelles. Accompagné vraisemblablement d'une gestuelle, il se détache de ce qui précède et de ce qui suit. Son contenu lui prête aussi un rôle particulier : l'invocation vise le tombeau d'Agamemnon, élément du «décor» scénique, qui a été au centre de l'attention et des prières durant toute la première partie. Mais l'accent est mis à présent sur la Persuasion, nécessaire avec Hermès à l'accomplissement du plan d'Oreste – on rappellera que ce dernier se trouve au même moment dans le palais avec sa mère ! L'heure n'est plus au deuil mais à la ruse. En conséquence, on pourra dire que cette prière reflète la transition d'une partie à l'autre. Cependant, et là c'est l'essentiel de notre démonstration, en tant que rite langagier, on peut aussi dire que la prière *engendre* cette transition. D'abord sur le plan spectaculaire, musical, parce qu'elle s'appuie sur la variation des mètres pour créer une dynamique d'interlude. Ensuite sur le plan narratif, parce que la prière demande une confirmation au niveau de l'intrigue. La question se pose donc : du moment que la prière a été effectuée en bonne et due forme, se trouve-t-elle exaucée ? Se révèle-t-elle efficace ?

C'est sur ce point que nous saisissons peut-être le mieux comment le drame s'approprie les rites de parole. Aucun narrateur, comme dans le récit épique, ne nous confirmera que la terre et le tombeau ont entendu la prière. En revanche, la réponse se lit dans la construction de l'intrigue, et Eschyle la formule ainsi : au moment où le chœur cesse son mouvement et sa prière, revenant au mètre iambique usuel, la nourrice en pleurs surgit du palais. Suspense : est-ce un signe, celui que le ciel a entendu, et que Clytemnestre a été exécutée ?

Χο. ἔοικεν ἀνὴρ ὁ ξένος τεύχειν κακόν· 730  
 τροφὸν δ' Ὀρέστου τήνδ' ὀρῶ κεκλαυμένην.  
 ποῖ δὴ πατεῖς, Κίλισσα, δωμάτων πύλας;

*Cho. Il semble que l'étranger prépare un mauvais coup.*

*Je vois venir en pleurs la nourrice d'Oreste.*

*Où vas-tu, Cilissa, devant les portes du palais ?*

Clytemnestre n'a pas été tuée encore. La nourrice pleure la disparition d'Oreste. Mais c'est de cette nourrice, comme on l'a vu, que dépend la réussite de la ruse ; il faut qu'elle invite Égisthe à se présenter seul. Ce sera la tâche du chœur de l'en convaincre, et l'on sait qu'il y parviendra – par la force de sa bouche et avec l'aide de la Persuasion.

## Un chœur complice

Nous venons de voir le chœur agir avec ses mots. Cependant, la plupart des actions de l'histoire, faites de gestes praxiques, ne dépendent pas du chœur ; elles ne sont d'ailleurs même pas montrées. Elles sont reléguées dans l'espace intérieur du palais ou à l'extérieur du pays, au-delà de l'*orchestra*. Le chœur, à l'instar des spectateurs, n'en perçoit que les effets : des cris, des récits. Mais cette ségrégation ne va pas sans être problématisée elle aussi. Une occurrence l'illustre parfaitement : elle intervient peu après notre passage, dans le deuxième stasimon, partie lyrique, dans l'intervalle entre le départ de la nourrice et l'arrivée d'Égisthe. Pour clarifier le déroulement des faits, nous en résumerons la teneur depuis la sortie d'Oreste : *Oreste donne ses ordres / Électre rentre au palais / Oreste et Pylade la suivent / Le chœur se demande comment employer « la force de ses bouches » / Il prie le tombeau d'Agamemnon de lui envoyer la Persuasion / La nourrice entre en scène / Le chœur la persuade de faire venir Égisthe seul / La nourrice s'en va*. C'est alors que le chœur entonne le deuxième stasimon : chantant et dansant, il adresse d'abord une prière aux Érinyes. Puis il s'adresse à Oreste et l'encourage à garder courage. On croit voir se refléter dans ce chant la construction bipartite de la pièce, qui évolue de la lamentation au meurtre, des actes de parole aux actes praxiques. Le passage est corrompu, mais on comprend que le chœur encourage à présent Oreste à passer aux actes (v. 827-830) :

Χο. σὺ δὲ θαρσῶν, ὅταν ἦκη μέρος ἔργων,

ἐπαύσας θροεούσα

πρὸς σὲ “τέκνον” “πατρός” αὔδα,

καὶ πέραν' ἀνεπίμομφον ἄταν.

830

*Cho. Toi, va sans trembler, quand viendra le tour de l'action!  
 Quand, devant toi, elle hurle :  
 « Mon enfant ! », pousse le cri de ton père,  
 Consummant le malheur dont on te fait reproche.*

Cependant Oreste n'est pas présent en scène, alors même que le chœur s'adresse à lui à la deuxième personne ! En termes de pragmatique, c'est une action plutôt étrange, puisqu'elle ne peut espérer, avec « félicité », atteindre son but, celui d'encourager Oreste. Il faut donc en conclure qu'elle est efficace au niveau de l'énonciation aux spectateurs. Par quel biais ? Vraisemblablement en associant les auditeurs dans l'interaction, en les intégrant dans le cadre énonciatif. En exaltant par le chant et la danse un *tu* absent de la scène, le *nous* du chœur rassemble et personnifie tous les *je* qui sont du parti d'Oreste, invoqués quelques vers plus loin comme « tes amis sous terre et sur terre à la fois » (v. 833-834). Tous s'unissent dans ce même rite de parole, c'est là une fonction pragmatique des stasimons. Si ces derniers paraissent détachés de l'action, il ne faut pas oublier leur filiation avec la poésie chorale, marquée par une communauté de langue et de rythme (dialecte dorien et mètres lyriques). À l'image de cet acte d'adresse à un personnage absent, les stasimons assurent une liaison entre le monde des spectateurs et celui des héros, entre les deux niveaux de l'énonciation.

C'est donc en sympathie avec le chœur que les spectateurs réagissent quand Égisthe survient, directement à la suite du chant. Le chœur n'agit alors pas physiquement, mais il se révèle complice. Il s'implique dans la ruse en dirigeant Égisthe vers Oreste, à l'intérieur du palais, où le public sait bien ce qui l'attend (v. 848-850)...

*Χο. ἠκούσαμεν μὲν, πυνθάνου δὲ τῶν ξένων  
 ἔσω παρελθόν. οὐδὲν ἀγγέλων σθένος  
 ὡς αὐτόσ' αὐτὸν ἄνδρα πεύθεσθαι πέρι.* 850

*Cho. Nous avons entendu la chose, mais toi, va t'informer auprès des étrangers.  
 Entre dans la maison. Les messagers n'ont pas de force,  
 Quand s'offre la rescousse qu'un homme s'informe directement.*

À peine Égisthe a-t-il disparu que le chœur retourne à une action rituelle. C'est une manière de montrer que le chœur est impliqué en permanence dans le développement de l'histoire. Égisthe vient

de pénétrer dans le palais où Oreste est caché, c'est l'un des points culminants de la tension dramatique. À ce moment, le langage du chœur se trouble; il ne trouve pas les mots adéquats. En pleine aporie, il en appelle à Zeus (v. 855-858):

Χο. Ζεῦ Ζεῦ, τί λέγω, πόθεν ἄρξωμαι 855

τάδ' ἐπευχομένη κάπιθεάζουσ',

ὑπὸ δ' εὐνοίας

πῶς ἴσον εἰποῦσ' ἀνύσωμαι;

Cho. Zeus, ô Zeus, que dois-je dire ?

*Où commencer cette prière et cette invocation aux dieux ?*

*Comment arriver à parler équitablement,*

*Avec l'affection que j'éprouve ?*

Du point de vue du rite de parole, il n'y a pas de doute: l'intention est celle d'une prière, le terme autoréférentiel *epeukhomenê* le confirme. Le chœur souhaite prier pour l'accomplissement du meurtre, désigné par «ces choses» (*tade*)... Mais il hésite sur la manière de formuler ce vœu peut-être impie. La tournure est en elle-même conventionnelle. Garvie cite diverses occurrences épiques<sup>182</sup> où, comme en rhétorique d'ailleurs<sup>183</sup>, le locuteur s'interroge sur l'ordre qu'il doit donner à son discours. Ce qui est particulier dans ce cas, c'est que le chœur, qui tout à l'heure a adressé sans hésitation une prière au tombeau, se trouve finalement incapable d'adresser une prière adéquate au moment fatidique. Ce qui, après l'invocation à Zeus, était annoncé comme une prière se transforme en narration et change par conséquent de valeur illocutoire. Le chœur rappelle que la maison des Atrides est à un point critique: soit elle retrouve sa gloire, soit elle sombre dans la ruine (v. 859-864).

Χο. νῦν γὰρ μέλλουσι μιανθεῖσαι 860  
πειραὶ κοπάνων ἀνδροδαίκτων

ἢ πάνυ θήσειν Ἀγαμεμνονίων

οἴκων ὄλεθρον διὰ παντός,

<sup>182</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 281, cite notamment Hom. *Il.* 9, 97, *Od.* 9, 14 et Hes. *Th.* 34, en commentant: «*Often it is a way of giving emphasis to an important theme.*»

<sup>183</sup> Pour rester dans la sphère d'Électre, on peut mentionner le début du discours de l'*Électre* d'Euripide devant le cadavre d'Égisthe, v. 907-908. Dans le registre purement rhétorique, le début du *Palamède* de Gorgias fournit aussi un bon exemple.

ἢ πῦρ καὶ φῶς ἐπ' ἐλευθερίᾳ  
 δαίων ἀρχαῖς τε πολισσονόμοις  
 ἔξει πατέρων μέγαν ὄλβον.

865

*Cho. Car maintenant les lames souillées  
 Des couteaux trancheurs d'hommes,  
 Ou bien s'apprêtent à porter une ruine totale  
 De la maison d'Agamemnon,  
 Ou bien, lui, faisant brûler feux et lumière  
 En l'honneur de la liberté, il aura les pouvoirs d'une cité gouvernée  
 Et la grande opulence de ses pères.*

Formellement, il n'y a donc pas de prière à Zeus; le rite de parole se limite à une assertion. C'est un procédé dramaturgique habile, car à ce moment le chœur est seul dans l'espace de jeu. Il fait corps avec les spectateurs qui, tout comme lui, contemplent la porte du palais et s'interrogent sur ce qui se déroule au-delà. Faire intervenir une prière à cet endroit donnerait trop de poids à l'action du chœur; elle ne laisserait pas ouverte la question de la légitimité du meurtre commis par Oreste. Et c'est donc en toute logique, au regard de ce que nous avons vu au chapitre 1, que cette prière avortée débouche sur un vœu. Ce vœu est exprimé à l'optatif, ce qui, on se souvient de l'analyse d'Aubriot-Sévin, ne correspond pas à «l'expression d'un bénéfice personnel»: si l'impératif sollicite une grâce, l'optatif en revanche s'engage «pour la pérennisation d'un état». Il ne reflète pas la volonté d'ajuster le monde à soi (usage directif), mais plutôt celle d'accorder ses vues à la marche du monde (usage assertif). Une manière d'avouer son impuissance – et de laisser planer le suspense:

Χο. τοιάνδε πάλην μόνος ὦν ἔφεδρος  
 δισσοῖς μέλλει θεῖος Ὀρέστης  
 ἄψειν. εἴη δ' ἐπὶ νίκη.

866

*Cho. Voilà le combat qu'il s'apprête à engager,  
 Unique champion contre deux, le divin Oreste.  
 Que ce soit pour la victoire!*

Et sur quoi le vœu du chœur débouche-t-il? Autrement dit, quelle suite Eschyle donne-t-il à ce nouveau rite de parole? Sans transition aucune, ce

sont les cris d'Égisthe frappé à mort qui émergent alors du palais : «*É! É! Otototoi!*» (ἔ ἔ, ὀτοτοτοῖ, v. 869)<sup>184</sup>.

Notre suivi de l'action du chœur s'arrêtera ici. Nous avons voulu montrer qu'il était possible, en étudiant la succession et la fonction des rites de parole du chœur, de mettre au jour un véritable questionnement sur l'efficacité du langage. Celui-ci pourrait être spécifique aux *Choéphores*. Le fait est que ce questionnement profite à la tension dramatique de la pièce. Il a des répercussions tant au niveau de l'intrigue que du spectacle. Il met aussi en évidence les codes de jeu auxquels est astreint le chœur : pas de gestes praxiques, des interventions par le seul biais des rites de parole, un cadre énonciatif hybride englobant celui des personnages et celui du public, et pouvant même se limiter à ce dernier.

Subséquentement, la question qui se pose est de savoir si les personnages ont le même rapport à la parole et à l'action que le chœur. Leur partition intègre-t-elle et problématise-t-elle de la même manière les rites langagiers ? Les énoncés comprennent-ils autant de motifs autoréférentiels, révélant une problématique langagière propre aux *Choéphores* ? On pourrait le penser, dans la mesure où, selon Jean et Mayotte Bollack, il s'agissait avec l'intrigue de l'*Orestie* de régler un « cas limite » – ce meurtre du père et de la mère « suivant une loi contre nature » – et que, pour ce faire, « on n'y arrivait qu'avec l'assistance des puissances souterraines, les morts, les dieux et les démons – la mobilisation d'un patrimoine perdu, enfoui, ressuscité »<sup>185</sup>. Le rituel fantastique nécessaire à ce projet, nous nous attellerons à présent à en suivre l'élaboration dans la première partie des *Choéphores*. Nous verrons alors ce que les protagonistes Oreste et Électre « font » à leur tour avec des paroles.

## 2.4. Les protagonistes en action

L'action des *Choéphores*, dans la première partie, tourne autour de la tombe d'Agamemnon. Elle culmine, on l'a dit, dans le *kommos* (v. 314-478), partie lyrique où alternent les voix du chœur et des acteurs. Il est possible de suivre le déroulement de cette première partie en se concentrant uniquement sur les rites langagiers qui y sont effectués : on

<sup>184</sup> Dans sa traduction, Debidour ajoute une didascalie à la suite du vœu du chœur : « On entend un long hurlement d'Égisthe, provenant du palais. »

<sup>185</sup> BOLLACK 2009, *Eschyle...*, p. 11.

y voit d'abord Oreste, puis Électre avec le chœur, puis les trois ensemble enfin, accomplir différents rites tels que prière, libations, lamentations et invocations. La question se pose à nouveau : quel est le statut de ces rites ? Dans un article portant sur l'une des formes rituelles de cette première partie, le «péan d'Agamemnon» (v. 152-163), dont nous reparlerons, Pierre Judet de la Combe affirme :

«Il est difficile de mesurer le degré de réélaboration que ces formes poétiques, liées à des occasions religieuses définies, subissent quand elles sont utilisées par des genres esthétiques détachés d'une contrainte rituelle effective, comme l'est la tragédie. La nature de la reprise, et de l'écart, ne se laisse pas déterminer.»<sup>186</sup>

En vérité, la tragédie n'est pas détachée d'une contrainte rituelle effective, puisqu'elle s'inscrit elle-même dans un rituel. Elle vise également un but, qui pourrait être rituel, celui de créer des émotions auprès des spectateurs. Quant à l'«écart» en question, il représente justement ce qui nous intéresse : nous voulons comprendre comment l'auteur conçoit ses propres rites langagiers, à partir de rituels réels, pour les rendre efficaces «à la scène», aussi bien du point de vue de l'histoire que du spectacle. Car, rappelons-le, si ces rites de parole permettent à l'intrigue d'avancer, ils «assurent également le spectacle» en canalisant des émotions, peur, pitié, admiration, colère, chez les spectateurs. Pour cela, le public doit pouvoir reconnaître le rite en cours, comprendre en quoi il consiste et en quoi il diffère d'un rite réel. Ce sont donc les marques de cette différence, de cet écart, que nous rechercherons dans le début des *Choéphores*, en suivant notamment les indices que sont les termes autoréférentiels.

## Une succession de rites langagiers

Au gré des diverses phases rituelles évoquées, l'intrigue se développe, faisant intervenir notamment la scène de reconnaissance entre Oreste et Électre. Le tableau suivant (*fig. 5*) rapporte dans l'ordre les différentes séquences interactionnelles de la première partie. Nous démarquons ceux qui correspondent à des rites de parole par un fond gris, en surlignant en gras leur nature. On voit aussi que les séquences se distinguent les unes

<sup>186</sup> JUDET DE LA COMBE Pierre, «Sur le péan d'Agamemnon (*Choéphores*, 152-158)», *Cahiers du GITA*, 10, 1997, p. 31-40, p. 31.

Fig. 5. Séquences pragmatiques de la 1<sup>re</sup> partie des Choéphores

	<i>Mètre</i>	<i>Oreste</i>	<i>Électre</i>	<i>Chœur</i>
1-9	<i>ia</i>	<b>Prière</b> à Hermès, hommage funéraire à Agamemnon		
10-21	<i>ia</i>	Oreste aperçoit Électre et le chœur et se cache.		
22-83	<i>lyr</i>			<i>Parodos</i> (entrée du chœur) <b>Lamentations</b> et gestes de deuil
84-105	<i>ia</i>		Électre ne sait comment procéder aux libations.	
106-123	<i>ia</i>		Le chœur conseille Électre.	
124-151	<i>ia</i>		<b>Invocation</b> d'Hermès, <b>prière</b> aux dieux chtoniens et à Agamemnon, <b>libations</b>	
152-163	<i>lyr</i>			<b>Péan</b> du mort
164-182	<i>ia</i>		Électre trouve les offrandes d'Oreste sur la tombe.	
183-211	<i>ia</i>		Électre se plaint du sort d'Oreste, peut-être mort.	
212-245	<i>ia</i>	Scène de reconnaissance		
246-263	<i>ia</i>	<b>Prière</b> à Zeus		
264-269	<i>ia</i>			Le chœur en appelle à la prudence.
270-305	<i>ia</i>	Oreste annonce l'oracle d'Apollon.		
306-314				<b>Prière</b> aux Moires
315-478	<i>lyr</i> <i>anap</i>	<i>Kommos</i> <b>Prière, lamentation, invocation</b>		
479-509	<i>ia</i>	<b>Prière</b> commune d'Oreste et d'Électre		

des autres par leur nature monologique ou dialogique, ou encore par leur nature métrique. Celle-ci détermine une énonciation parlée dans le cas des iambes (rythme  $\checkmark -$ , notés *ia*), scandée dans le cas des anapestes (rythme  $\checkmark \checkmark -$ , notés *anap*) ou chantée dans le cas de vers lyriques (mètres variés, notés *lyr*). Les rites de parole se signalent tout particulièrement par l'apparition de termes autoréférentiels. Ils se définissent en tant qu'invocation, prière, péan ou lamentation, termes sur lesquels nous allons revenir.

C'est un schéma grossièrement tracé. Il s'agit pour l'instant de montrer qu'il est possible de découper le texte en différentes séquences relativement bien définies. Ces dernières impliquent ou non des interactions entre les personnages et déterminent parfois la réalisation de rites de parole. En référence à ce que nous avons vu précédemment pour le chœur, nous allons nous pencher à présent sur les actes effectués par les personnages, qu'ils soient langagiers ou praxiques, rituels ou non.

## Le retour du prince

Il convient de commencer par les premiers vers de la pièce. La question est complexe, car le début du prologue est mutilé. Il en subsiste neuf vers non consécutifs. Grâce à la mention des deux premiers dans les *Grenouilles* d'Aristophane (v. 1126-1128), nous sommes assurés d'avoir les tout premiers vers de la pièce – l'invocation à Hermès que nous avons déjà évoquée. Ensuite, l'ordre logique des neuf vers semble correct<sup>187</sup>. Il est possible de justifier la succession des fragments conservés en y identifiant une séquence d'actes de langage. On les imagine volontiers accompagnés des gestes correspondants :

- v. 1-3 : invocation et prière à Hermès
- v. 3-5 : adresse au père
- v. 6-7 : dédicace d'une mèche de cheveux
- v. 8-9 : regret ou lamentation

Entre ces actes viennent s'intercaler trois fragments incertains. Martin West justifie leur maintien et s'offre même un exercice de thème en

<sup>187</sup> Voir à ce propos l'argumentation de WEST Martin L., *Studies in Aeschylus*, Stuttgart : Teubner, 1990, p. 229.

recomposant un prologue complet. Jean et Mayotte Bollack, de leur côté, ont intégré les fragments dans leur traduction. Nous n'entrerons pas dans les détails du contenu. Ce qui nous intéresse ici, c'est de voir quels actes de langage supplémentaires seraient déterminés par ces vers :

v. 1-3: *invocation et prière à Hermès*

fr. 1: *souhait de vengeance*

fr. 2: *rappel de la mort d'Agamemnon*

v. 3-5: *adresse au père*

v. 6-7: *dédicace d'une mèche de cheveux*

fr. 3: *description du lieu*

v. 8-9: *regret ou lamentation*

On passerait ainsi de quatre à sept actes de langage. Ce qui change avec l'adjonction des fragments 1 et 2, c'est l'évocation du meurtre d'Agamemnon et de la volonté de vengeance. La transition est ainsi plus douce de l'invocation à Hermès à l'adresse au père. De même, la description du lieu, dans le fragment 3, servirait d'information au public et justifierait peut-être aussi, sous le coup de l'émotion, la lamentation qui suit. Quoi qu'il en soit, avec ou sans l'ajout de ces fragments, il est possible de déterminer la fonction de ce prologue et ce, aux deux niveaux de « l'énonciation théâtrale » comme on va le voir.

Oreste entre accompagné de Pylade. Par ses premières paroles, par l'emploi de déictiques, il construit l'espace scénique à l'attention des spectateurs: il est à Argos, devant le palais des Atrides, devenu celui d'Égisthe. L'espace n'a pas changé depuis la représentation précédente, celle de l'*Agamemnon*, sinon qu'un tertre sur la scène signale une tombe, au-dessous de laquelle se trouve la dépouille d'Agamemnon (v. 1-5)<sup>188</sup>. Entre les deux pièces, un, deux ou dix ans ont pu s'écouler, selon les traditions. Les premiers mots d'Oreste constituent, on l'a dit, une invocation à Hermès :

Ορ. Ἑρμῆ χθόνιε, πατρῶ' ἐποπτεύων κράτη,  
σωτήρ γενοῦ μοι ζύμμαχος τ' αἰτουμένω·  
ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι.

1

<sup>188</sup> Sur la construction de l'espace théâtral des *Choéphores*, tendu entre les deux *oikoi* d'Égisthe (le palais) et d'Agamemnon (le tombeau), voir DUPONT 2001, *L'insignifiance tragique...*, p. 60-67.

*Or. Hermès de la terre, gardien de pouvoirs de mon père,  
Sois mon sauveur, et un compagnon d'armes, je te le demande.  
J'arrive dans ce pays, je rentre chez moi.*

Le rite de parole en jeu est clairement défini : il s'agit d'une prière associant une invocation à Hermès (nom accompagné d'une épithète, *chthonien*, et d'un participe) et une requête à l'impératif (*genou*, «sois») corroborée par le *aitoumenôdi* autoréférentiel («à moi qui le demande»). La prière s'achève sur une assertion d'Oreste, qui décrit son «geste» d'arrivée dans le royaume des Atrides et justifie du même coup son entrée en scène.

C'est le simple verbe *hêkô* («je viens», «je reviens») qui désigne l'acte praxique en train de se faire. Il est doublé par le verbe *katerkhomai*. La répétition est d'ailleurs raillée par le personnage d'Euripide dans les *Grenouilles* (v. 1156-1158). Mais c'est que *katerkhomai* a un sens précis, par lequel Oreste marque officiellement son retour d'exil. C'est le même verbe qui apparaissait dans les derniers vers de l'*Agamemnon*, dans la bouche du chœur, là aussi en référence au retour d'Oreste (v. 1647):

Χο. Ὅρεστης ἄρα που βλέπει φάος,  
ὅπως κατελθῶν δεῦρο πρευμαεῖ τύχη  
ἀμφοῖν γένηται τοῖνδε παγκρατῆς φονεύς;

*Cho. Oreste [est] toujours vivant quelque part, Oreste qui respire l'air de l'exil pour revenir (katelthôn) un jour ici, conduit par la bonne fortune, et des deux meurtriers de son père devenir le glorieux assassin*<sup>189</sup>.

Il faut peut-être attribuer une valeur performative à ce verbe employé à la première personne. Dans la logique du spectacle, on peut concevoir que ce n'est qu'au moment où il le verbalise qu'Oreste revient véritablement d'exil. La parole réalise l'acte. Aubriot-Sévin affirmait de même : «Une action n'acquiert pas toute sa plénitude tant qu'elle n'est pas soutenue par une intervention vocale adéquate.»<sup>190</sup>

<sup>189</sup> Traduction de Bonnard aux éditions Rencontre (1952).

<sup>190</sup> AUBRIOT-SÉVIN 1992, *Prière...*, p. 171.

À la suite, le fait qu'intervienne ou non une évocation de la mort d'Agamemnon ne modifie pas le développement de la séquence. On peut se concentrer sur l'acte de langage suivant, qui est une adresse au père :

Or. τύμβου δ' ἐπ' ὄχθῳ τῷδε κηρύσσω πατρὶ  
κλύειν, ἀκοῦσαι. 5

*Or. J'appelle du haut du tertre de cette tombe, je m'adresse solennellement à mon père :*

*Qu'il m'entende, qu'il m'écoute !*

Le verbe de parole est particulier: *kêrussô*, «je proclame», «j'annonce officiellement», action sacrée du messager, *kêrux*, et donc celle d'Hermès par excellence. Ce verbe, employé à la première personne, revêt cette fois une valeur performative évidente. Elle confère à l'acte un caractère institutionnel qui pourrait le classer parmi les rites de paroles: Oreste est là pour se faire reconnaître par son père, comme un enfant grec peut l'être lors de la fête des Amphidromies. La situation théâtrale met en scène un jeune homme dont le père n'a assisté à aucun des rites intégratifs et initiatiques. Oreste l'invoque d'ailleurs à la troisième personne (la non-personne). L'apparition des déictiques, *tênde* au vers 3 pour la terre, puis *tôide* au vers 4 pour le tombeau, indique vraisemblablement un geste des bras tendus, d'abord vers le territoire d'Argos (symbolisé par le palais ou par l'assemblée des spectateurs), puis au-dessus du tombeau, en un geste traditionnel et donc «emblématique» du rite funéraire, auquel Oreste fera encore référence quelques vers plus bas (v. 9).

Oreste poursuit d'ailleurs en accomplissant un autre geste rituel. Comme le font les jeunes hommes parvenus à l'âge adulte (à la fête des Apatouries), à son arrivée à Argos il a consacré une mèche de sa chevelure au fleuve. West commente: «*It marks the fact that Orestes is in his own land, and simultaneously the fact that his childhood is over, he is now grown up and ready to act.*»<sup>191</sup> Ensuite, Oreste consacre une seconde mèche à son père, en signe de deuil :

Or. πλόκαμον Ἰνάχῳ θρεπτήριον,  
τὸν δεύτερον δὲ τόνδε πενθητήριον. 7

<sup>191</sup> WEST 1990, *Studies...*, p. 230.

*Or. Pour Inachos, pour m'avoir nourri, une boucle,  
Et cette deuxième en signe de deuil.*

On remarquera la rime entre *threptêrion* et *penthêtêrion* qui ajoute de la solennité au geste. L'emploi d'un déictique, *tonde*, invite à penser qu'Oreste accomplit le geste de déposer la mèche de manière réaliste. Sans doute est-elle déjà dans sa main. Il faut cet élément concret, puisqu'Électre se saisira de la boucle et la reconnaîtra comme étant celle d'Oreste.

Même s'il est fragmentaire, ce préambule nous permet donc d'observer une suite de rites à la fois langagiers et gestuels. Ils constituent, selon les mots de Florence Dupont, qui se réfère à un commentaire de Louis Gernet, «une prise de possession rituelle du tombeau de son père»<sup>192</sup>. La comparaison avec les rites réels nous invite cependant à nuancer ce propos. On notera d'abord que le texte de Gernet décrit l'acte d'Oreste en référence à l'étymologie du terme *embateia* («prise de possession», littéralement : «l'action de marcher sur»), qui intervient dans le droit d'héritage. Or les occurrences que Gernet cite en parallèle pour illustrer le geste originel relatif à ce terme se réfèrent toutes à des récits mythiques ou à des textes théâtraux. Elles l'engagent à parler plutôt de «symbolisme» de la prise de possession. Car il n'y a pas de rite reconnu correspondant au fait de «marcher sur» (*embateuô* constituerait un autre de ces gestes rituels remplacés par le performatif oral), pas plus qu'à celui de dédier une mèche à un défunt d'ailleurs. Les actes d'Oreste ont donc valeur de symboles. Ils relèvent d'une artificialité poétique, en superposant divers gestes et paroles qui ont de leur côté un référent dans la réalité : invoquer Hermès, tendre le bras sur la tombe, se faire reconnaître par son père, dédier une mèche de cheveux.

Revenons à la question de l'efficacité du langage. On a dit que ces rites avaient une première fonction qui est d'informer les spectateurs sur les personnes, les lieux et les enjeux en présence. Mais ils revêtent aussi un rôle sur le plan de l'histoire : ils permettent d'instaurer une relation dialogique, à défaut d'un dialogue, entre le fils et le père. C'est que, comme le rappellent les derniers vers de la séquence, Oreste n'a pas pu exécuter le rite comme il convenait. Et pour cause : il n'était pas présent à l'occasion des funérailles (le *gar* a une valeur explicative).

Or. οὐ γὰρ παρὼν ὄμωξα σόν, πάτερ, μόρον  
οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ' ἐπ' ἐκφορᾷ νεκροῦ. 8

<sup>192</sup> DUPONT 2001, *L'insignifiance tragique...*, p. 63, avec la référence à Louis Gernet, «Oreste au tombeau de son père», in GERNET 1982 [1955], *Droit et institutions...*, p. 70-71.

Op. *C'est que je n'étais pas là, père, pour pleurer ta mort,  
Et je n'ai pas tendu la main, quand on a porté ton corps au bûcher.*

Ni parole, ni geste : Oreste n'a pas accompli les rites traditionnels du deuil, tels qu'on les voit représentés sur les vases<sup>193</sup>. Il était absent et il lui faut compenser ce manquement. C'est cette tâche qui est mise prioritairement en avant. La vengeance était peut-être évoquée dans les vers perdus, mais la question de sa réalisation reste en suspens (le sort promis à Clytemnestre n'est nullement évoqué !). Le rite prime. Et l'adresse d'Oreste à Agamemnon, invoqué à présent à la deuxième personne, s'achève sur ce constat négatif, celui d'un manquement au rite qui pose l'enjeu de la première partie et en lance la dynamique.

Par la suite, Oreste annonce l'entrée du chœur (la *parodos*) des servantes endeuillées. Il voit les libations qu'elles portent, s'interroge sur le but de la procession, identifie sa sœur. On pourrait reconnaître dans l'entrée cérémonielle du chœur, portant des habits sombres, chantant et dansant (ce sont des vers lyriques), une forme de *remake* ou de substitut de la cérémonie funèbre. Elle débute, selon Garvie, «*with what amounts to a θρήνος [thrênos] in honour of Agamemnon, the dirge which was denied him at his funeral (Ag. 1547 ff.), but still not sung by members of his family*»<sup>194</sup>. D'ailleurs, Oreste commence par se demander si «l'affliction [est venue] de nouveau visiter ce palais» (v. 13). Puis il comprend que les libations sont destinées à Agamemnon. Du point de vue dramaturgique, on peut cette fois encore apprécier la juxtaposition : Oreste prie Hermès et se lamente de n'avoir pu être présent au rite funéraire... et le chœur surgit à cet instant pour accomplir un rite en l'honneur du mort. Garvie y est attentif également : «*In a sense the parodos represents the answer to Orestes' prayer to Hermes. For Clytaemestra [...] has now had a real warning dream sent her by the power below.*»<sup>195</sup> De fait, on apprendra qu'il s'agit en vérité d'une libation mandatée par Clytemnestre, à titre propitiatoire après un cauchemar. Et Garvie de poursuivre : «*There is a dramatic irony in the fact that the very steps taken by Clytaemestra to appease the anger of the dead set in train the events that lead to the fulfilment of that anger; for they bring about the*

<sup>193</sup> Pour le déroulement du rite, voir ALEXIOU 2002 [1974], *The ritual lament...*, p. 4-7. Pour des illustrations, voir notamment CATONI Maria Luisa, *Schemata: comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pise : Edizioni della Normale, 2005, p. 182-195, avec une description des comportements différenciés des hommes et des femmes.

<sup>194</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 154.

<sup>195</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 154.

*meeting of Orestes and Electra.* »<sup>196</sup> Tout cela pour dire qu'Eschyle ne fait pas proférer « en vain » des prières sur scène. Comme nous l'avons observé avec le chœur, Eschyle donne à voir, ou à deviner, par la succession des actions, la réponse que les dieux envoient. C'est un des ressorts de sa dramaturgie ; il faudra continuer d'y être attentifs.

## **Entrée d'Électre et des porteuses d'eau (Esch. *Choe.* 22-166)**

S'ensuit l'entrée du chœur, la *parodos*, à laquelle Oreste assiste en spectateur, comme le reste du public. Le chœur d'esclaves pénètre dans l'espace qui vient d'être défini verbalement. Nous avons déjà vu le statut particulier de ce chœur, actif et impliqué. Il se révélera rapidement être le guide et l'instructeur d'Électre comme d'Oreste : « Il lui revient de traduire et de citer les propos des autres locuteurs, tout en se réservant le soin d'énoncer des lois qui fondent la légitimité, ou l'absence de validité, de ce qui se dit autour de lui. »<sup>197</sup> Jusqu'à la fin du *kommos*, il guidera l'appel d'Oreste et d'Électre vers leur père. C'est dans cette dépendance et cette incapacité des enfants d'Agamemnon que se révèle le plus spectaculairement la problématique du langage attachée aux *Choéphores*, que nous avons déjà pressentie dans le comportement du chœur. Nous continuerons d'observer comment, étape après étape, elle constitue le fil conducteur de la pièce.

### **La *parodos* (v. 22-81)**

La *parodos* commence par une réponse (indirecte) à l'interrogation d'Oreste sur la destination de ces libations et par une description des gestes effectués par le chœur. Évidemment, l'information est utile pour les spectateurs en premier lieu.

Χο. ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν [Str. α]  
 χοᾶν προπομπὸς ὀξύχειρι σὺν κόπῳ.  
 πρέπει παρῆς φοίνισσ' ἀμυγμοῖς

<sup>196</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 154.

<sup>197</sup> YZIQUEL 1997, « Le regard et la parole... », p. 157.

ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ, 25  
 δι' αἰῶνος δ' ἰυγμοῖσι βόσκεται κέαρ.  
 λινοφθόροι δ' ὑφασμάτων  
 λακίδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν,  
 πρόστερνοι στολμοὶ πέπλων ἀγελάστοις 30  
 ζυμφοραῖς πεπληγμένων.

*Cho. On m'a fait sortir du palais, je suis venue*  
*Accompagner les libations aux battements de mes mains effilées.*  
*Le pourpre éclate sur ma joue, blessure*  
*De l'ongle, trace fraîchement creusée.*  
*Au long de ma vie, mon cœur se nourrit de ses plaintes.*  
*La déchirure, craquant le lin*  
*De mes vêtements, a crié sous la douleur,*  
*Les plis de mes robes*  
*Contre ma poitrine,*  
*Battus par des événements sans joie.*

Nul doute que la danse du chœur imageait les gestes de deuil évoqués. Nous avons en ce sens des gestes « efficaces » aux deux niveaux de l'énonciation : celui du spectacle car ces gestes constituent des mouvements chorégraphiques ; et celui de l'histoire, car ils correspondent à des gestes de deuil. Il est à noter que le texte ne fait nulle mention de rite de parole dans cette première strophe. Seul le terme de « cris » (*iugmoi*, v. 26) a une valeur autoréférentielle. L'attention est concentrée sur les gestes des servantes – ce qui est légitime pour une entrée du chœur chantée et dansée (et non scandée au rythme habituel des *marching anapests*).

Dans l'antistrophe et les strophes suivantes, le chœur explique qu'il a été envoyé par Clytemnestre. Nous ne nous arrêterons pas en détail sur le contenu, qui ne comporte pas de références aux gestes ou à la parole. Le chœur évoque le songe terrifiant de la reine lequel, interprété par les devins, a révélé la rancune des morts. La reine entend donc se concilier Agamemnon par le biais de libations. Elle a chargé Électre et ses servantes de cette tâche, qui se déclarent désespérées face à « un tel honneur déshonorant » (*toiande kharin akhariton*, v. 44) : « car quelle est la délivrance, quand le sang est tombé sur le sol ? » (*ti gar lutron pesontos*

*haimatos pedoi* ? v. 48). Et le chœur de se lamenter sur les crimes qui ont ébranlé la maison et d'évoquer, sous forme gnomique, la Justice qui punit tôt ou tard tous les malfaiteurs (v. 61-65). À la fin de la *parodos*, le chœur se présente comme constitué d'esclaves étrangères, forcées d'obéir à leurs maîtres (v. 75-83). Un verbe performatif – «je verse des larmes sous mes voiles» (*dakruô d'huph'heimatôn*, v. 81) – conclut le chant et décrit les gestes et l'apparence du chœur, tout en liant sa douleur à celle d'Électre. En vérité, les servantes n'ont pas de raison de se présenter et d'expliquer leur action, sinon pour en informer les spectateurs. C'est un exemple de l'artificialité du théâtre : ici, la valeur illocutoire de l'acte de langage vise le public. Mais nous n'étudierons pas plus en détail le contenu de la *parodos*. C'est à présent la succession des actes de langage des personnages qui va nous occuper.

### **L'aporie d'Électre (v. 84-121)**

Électre prend la parole et se montre d'emblée empruntée. Au pied de la tombe, elle se dit incapable d'accomplir la tâche qui lui a été confiée par sa mère. On la comprend puisqu'il s'agit d'apaiser, au nom de la meurtrière, la colère d'Agamemnon. Le paradoxe a déjà été relevé dans la *parodos*. Ne sachant comment éviter de se parjurer par ce geste, Électre entame un monologue ponctué d'interrogations. On trouvera ici, signalés en gras, les multiples termes autoréférentiels qui font référence à la parole (v. 84-105).

Ηλ. δμφαὶ γυναῖκες, δωμάτων εὐθήμονες,  
 ἐπεὶ πάρεστε τῆσδε **προστροπῆς** ἐμοὶ 85  
 πομποί, γένεσθε τῶνδε σύμβουλοι πέρι·  
 τί **φῶ** χέουσα τάσδε κηδεῖους χοάς ;  
 πῶς εὐφρον' **εἶπω**, πῶς **κατεύξομαι** πατρί ;  
 πότερα **λέγουσα** παρὰ φίλης φίλῳ φέρειν  
 γυναικὸς ἀνδρί, τῆς ἐμῆς μητρὸς πάρα ; 90  
 τῶνδ' οὐ πάρεστι θάρσος, **οὐδ' ἔχω τί φῶ**  
 χέουσα τόνδε πέλανον ἐν τύμβῳ πατρός.  
 ἢ **τοῦτο φάσκω τοῦπος**, ὡς νόμος βροτοῖς,  
 ἴσ' ἀντιδοῦναι τοῖσι πέμπουσιν τάδε  
 στέφη, δόσιν γε τῶν κακῶν ἐπαζίαν ; 95

ἢ σῖγ' ἀτίμως, ὥσπερ οὖν ἀπώλετο  
 πατήρ, τάδ' ἐκχέασα, γάποτον χύσιν,  
 στείχω, καθάρμαθ' ὡς τις ἐκπέμψας, πάλιν  
 δικούσα τεῦχος ἀστροφούσιν ὄμμασιν;  
 τῆσδ' ἔστε βουλῆς, ᾧ φίλαι, μεταίτιαι· 100  
 κοινὸν γὰρ ἔχθος ἐν δόμοις νομίζομεν.  
 μὴ κεύθετ' ἔνδον καρδίας φόβῳ τινός.  
 τὸ μόρσιμον γὰρ τὸν τ' ἐλεύθερον μένει  
 καὶ τὸν πρὸς ἄλλης δεσποτούμενον χερός.  
 λέγοις ἄν, εἴ τι τῶνδ' ἔχεις ὑπέρτερον. 105

*Él. Servantes, qui veillez à l'ordre dans la maison,  
 Puisque vous êtes là, m'accompagnant  
 Dans ma supplication, soyez mes conseillères dans ces choses :  
 Quoi dire en versant ces libations funèbres sur la tombe ?  
 Quels mots agréables prononcer ? Quelle prière adresser à mon  
 père ?  
 Dire que je fais ces offrandes « au nom de sa femme aimée,  
 À son homme aimé » ? Au nom de ma mère ?  
 Non, je n'ai pas cette insolence, et je ne sais pas quoi dire,  
 En versant cette bouillie sur la tombe de mon père.  
 Ou vais-je prononcer, selon l'usage des hommes,  
 Cette formule : « don contre don », pour ceux qui lui envoient  
 Ces guirlandes – un cadeau qui réponde aux crimes ?  
 Ou alors dans le silence, sans honneurs, tout comme mon père  
 Est mort, je verse une libation par terre,  
 Et je retourne chez moi, comme lorsqu'on expulse une souillure,  
 Et je me débarrasse, sans regarder derrière moi.  
 Mes amies, vous avez votre part dans la décision que je vais prendre.  
 Dans la maison, nous entretenons une haine commune.  
 Ne l'enfouissez pas au fond de votre cœur, n'ayez peur de personne.  
 Le destin attend aussi bien l'homme libre  
 Que celui qui subit la loi d'un autre.  
 Dis, si tu as une meilleure idée encore.*

Il s'agit bien d'un problème langagier: Électre ne sait quelles paroles associer aux libations qu'on l'envoie faire. Elle répète à deux reprises l'expression *ti phô kheousa ?* – « que dire en versant ? » (v. 87 et 91-92). C'est-à-dire qu'elle ne sait quel sens prêter au rituel ou, en d'autres termes, quelle valeur illocutoire attribuer à son rite de parole. Mais le chœur va suppléer par ses propres mots au langage déficient d'Électre. Dans le dialogue qui suit, une stichomythie (chaque réplique correspond à un vers), il lui souffle les éléments qu'elle devra intégrer dans sa prière. Il s'agit de constituer un discours distinct de celui qu'a formulé Clytemnestre, qu'Électre puisse s'appropriier et qui serve ses intérêts. Le chœur initie ainsi la première phase du rituel conçu spécialement pour la dramaturgie des *Choéphores*, dans le but de créer un vengeur pour Agamemnon. Nous continuons de surligner en gras les verbes de parole.

- Xo. αἰδομένη σοι βωμὸν ὡς τύμβον πατρὸς  
 λέξω, κελεύεις γάρ, τὸν ἐκ φρενὸς λόγον.  
 Ηλ. λέγοις ἄν, ὥσπερ ἠδέσω τάφον πατρός.  
 Xo. **φθέγγου** χέουσα σεμνά τοῖσιν εὐφοροσιν. 109
- Ch. *Avec respect devant la tombe de ton père, comme devant un autel,  
 Je parlerai puisque tu me le demandes, dans la langue de mon cœur.*  
 Él. **Parle**, avec ce respect devant la sépulture de mon père.  
 Ch. *Verse, et **prononce** un vœu solennel en faveur de nos amis.*

À ce premier conseil succède, de la part d'Électre, une longue suite de questions :

- Ηλ. τίνας δὲ τούτους τῶν φίλων **προσεννέπω**; 110  
 Él. *Qui sont les gens que je puisse **appeler** ainsi dans notre parenté ?*
- Ηλ. ἐμοί τε καὶ σοί τᾶρ' ἐπεύξομαι τάδε; 112  
 Él. *Est-ce donc pour moi et pour toi que je vais **dire cette prière** ?*
- Ηλ. τίν' οὖν ἔτ' ἄλλον τῆδε **προστιθῶ** στάσει; 114  
 Él. *Qui d'autre encore **ajouterai-je** à notre groupe ?*
- Ηλ. τί **φῶ**; δίδασκ' ἄπειρον ἐξηγουμένη. 118  
 Él. *Quoi **dire** ? Apprends-le-moi. Je ne sais rien, tu m'inities.*

Ηλ. πότερα δικαστήν ἢ δικηφόρον λέγεις; 120  
 Él. Tu veux **dire** un juge, ou un justicier?

Le chœur y répond systématiquement, puis conclut par une formule radicale:

Χο. ἀπλωστί φράζουσ', ὅστις ἀνταποκτενεῖ. 121  
 Ch. Pour le **dire** clairement: *quelqu'un qui rendra la mort pour la mort* (antapoktenei).

La régularité des termes de parole – il en figure un dans chaque réplique – confirme la problématique langagière qui se joue à ce moment de la pièce. Mais au gré de ces échanges de questions et de réponses, le rituel nécessaire prend forme. Avec l'aide du chœur, Électre répondra à la question qu'elle a posée trois fois – «que dois-je dire?» (*ti phô*, v. 87, 91, 118) – en optant pour une prière qui «devient malédiction contre la commanditaire du rite et son complice dans le meurtre du roi»<sup>198</sup>. De «prière vers le bas» (*kateuxomai*, v. 88) qu'elle devait être, elle se transformera, comme nous allons le voir, en «méchante *ara*» (*kakên aran*, v. 146).

### **La prière d'Électre (v. 124-149)**

À la suite des recommandations du chœur, Électre lance à la fois une invocation à Hermès, un appel à son père et une malédiction aux meurtriers. Si nous pouvons être précis dans la définition de ces termes, c'est que ce sont ceux qu'utilise Électre. Les actes de langage s'affirment ici comme autant de rites de parole, explicités par le langage théâtral.

Ces rites de parole se justifient au niveau narratif: comme Oreste, Électre établit un dialogue avec Hermès, puis avec son père et prend le chœur à témoin. Le public se trouve lui aussi en position de témoin, à la différence près que le rite n'interfère pas dans sa réalité, puisque l'Hermès de la réalité extérieure, l'Hermès du public, ne se déplacera pas pour Électre. Une idée pourrait être que les termes autoréférentiels que nous trouvons dans le texte servent précisément à créer cette distanciation, à

<sup>198</sup> JUDET DE LA COMBE 1997, «Sur le péan d'Agamemnon...», p. 32.

marquer l'écart et la fictionnalité du discours théâtral, pour éviter qu'il ne se confonde avec celui du quotidien.

Voyons l'invocation à Hermès (v. 124-131):

Ηλ. κῆρυξ μέγιστε τῶν ἄνω τε καὶ κάτω,  
 <ἄρηξον,> Ἑρμῆ χθόνιε, **κηρύξας** ἔμοι  
 τοὺς γῆς ἔνερθε δαίμονας κλύειν ἔμας  
**εὐχάς**, πατρῶων δωμάτων ἐπισκόπους,  
 καὶ Γαῖαν αὐτήν, ἥ τὰ πάντα τίκτεται  
 θρέψασά τ' αὖθις τῶνδε κῦμα λαμβάνει. 125

Él. *Héraut très grand des hommes d'en haut et d'en bas,*  
*< Viens en aide >, Hermès chthonien, **invoque** pour moi*  
*Les dieux du fond de la terre, qu'ils entendent*  
*Mes prières, veilleurs de la maison de mon père.*  
*Appelle Terre elle-même, elle met au monde tout ce qui est,*  
*Le fait grandir, puis reprend le grain de toute chose.*

Qu'avons-nous précisément ici? D'abord une invocation à Hermès, dieu passeur entre les deux mondes, sollicité en sa qualité de *kêrux*, de «porte-parole», pour venir en aide (*arêxon*, à l'impératif) à Électre. La prière fait écho à celle d'Oreste et la précise: Hermès doit assister Électre en tant qu'intermédiaire, en allant porter ses prières (*emas eukhas*, terme autoréférentiel) auprès des dieux souterrains et de la Terre elle-même. Mais on notera que ces prières n'ont pas encore été formulées! Le rite de parole se trouve donc décomposé en différentes étapes: Électre invoque Hermès; elle demande son aide; Hermès ira proclamer (*kêruxas*) ses prières sous terre; il les fera entendre (*kluein*) aux divinités concernées. Ces dernières ne sont donc pas directement invoquées: la théâtralisation exhibe les mécanismes de la prière.

Il en va de même pour les prières consécutives d'Électre. À travers les termes autoréférentiels, verbes de parole et de mouvement (toujours en gras), Eschyle fait en sorte que son héroïne expose minutieusement sa démarche:

Ηλ. καγὼ **χέουσα** τάσδε χέρνιβας νεκροῖς  
**λέγω καλοῦσα** πατέρ'· ἐποίκιτρόν τ' ἔμας,  
 φίλον τ' Ὀρέστην φῶς ἄναψον ἐν δόμοις. 130

Él. *Et moi aussi, en versant le contenu de ces baquets pour les mortels,  
Je dis et j'invoque mon père : « Prends pitié de moi  
Et fais de notre Oreste une lumière dans la maison. »*

Tandis qu'Hermès descend aux Enfers, Électre invoque son père et se lance dans une double action, gestuelle et vocale. Les libations, exécutées à cet instant, viennent accompagner et renforcer l'efficacité de ses paroles. Cela ne signifie pas qu'Électre les réalise elle-même : membre de la famille royale, on l'imagine plus volontiers déléguer cette tâche aux servantes (ce qui contraste fortement avec la figure servile de l'Électre euripidéenne, comme nous le verrons). Par ailleurs, les gestes déictiques nécessaires à la prière seraient rendus malaisés par la présence d'une jarre. Ce qui importe ici, ce sont les mots qui décrivent l'acte, et un double participe met sur le même plan le fait de verser (*kheousa*) et celui d'invoquer (*kalousa*). Ces mots encadrent le verbe de parole « je dis » (*legô*, v. 130), qui embrasse sur les prières annoncées précédemment par Électre (*emas eukhas*). Ici encore, des échos phoniques et rythmiques créent un aspect formulaire (*kagô kheousa // legô kalousa*). C'est le jeu de l'énonciation théâtrale : les actes de langage y sont déconstruits et recréés. De fait, la prière suit, formulée sur le mode impératif consacré : « prends pitié » (*epoiktiron*, v. 130), « allume » (*anapson*, v. 131).

Électre intègre ensuite une description de leur vie misérable, à Oreste et à elle-même, enfants « vendus » par leur mère – passage que nous laissons de côté. Elle conclut sa prise de parole par une prière plus explicite (v. 138-141) :

Ηλ. ἐλθεῖν δ' Ὀρέστην δεῦρο σὺν τύχῃ τινὶ  
κατεύχομαί σοι, καὶ σὺ κλυθὶ μου, πάτερ·  
αὐτῇ τέ μοι δῶς σωφρονεστέραν πολὺ  
μητρὸς γενέσθαι χεῖρά τ' εὐσεβεστέραν. 140

Él. *Qu'Oreste vienne ici, avec l'aide d'un peu de chance.  
Je te fais cette prière, et toi, écoute-moi, mon père.  
Pour ce qui touche ma personne, donne-moi d'être beaucoup  
moins folle  
Que ne l'est ma mère, et ma main moins sacrilège!*

En guise de conclusion, on retrouve donc un terme autoréférentiel relatif à la prière, sous la forme d'un verbe performatif, *kateukhomai*, dont le préfixe indique la destination souterraine. Les impératifs qui suivent parachèvent la prière. Le premier s'appuie, grammaticalement et gestuellement, sur le pronom déictique «toi aussi» (*kai su*) et sur la première adresse directe à Agamemnon au vocatif. Le second impératif, «donne» (*dos*), exprime un souhait d'Électre pour elle-même. La prière directe s'achève ici. Si Électre a effectivement fait un geste déictique vers la tombe, la mention de la «main plus respectueuse» (*kheira t'eusebesteran*) prend d'autant plus de sens. La fin de la séquence est marquée par la réapparition d'un terme autoréférentiel: faisant écho à l'expression initiale, il qualifie ce qui vient d'être énoncé en tant que «ces prières» (*eukhas tasde*, v. 142). Il permet de conclure... et d'enchaîner sur un autre rite de parole (v. 142-144):

Ηλ. ἡμῖν μὲν εὐχὰς τάσδε, τοῖς δ' ἐναντίοις 142  
 λέγω φανῆναί σου, πάτερ, τιμᾶρον,  
 καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικαθθανεῖν δίκη.

Él. **Voilà les prières** (*eukhas*) *que je fais pour nous. Pour nos ennemis, Je dis que paraisse le gardien de ton honneur, père, Et que, selon la justice, meurent en échange ceux qui ont tué* (*antikaththanein*).

Ce nouveau rite est lui aussi introduit par le verbe de parole «je dis», *legô*. Il régit à la fois l'accusatif des «prières pour nous» et la proposition infinitive qui suit, par laquelle Électre reprend la suggestion du chœur d'appeler «quelqu'un qui tue en échange» (*hostis antapoktenei*, v. 121), en priant pour que les meurtriers «meurent en échange» (*antikaththanein*, v. 144). La reprise du préfixe *anti* accentue le rapprochement. Pourtant, on observera que ce que formule Électre dans le second terme de cette phrase n'est pas une prière. La forme est celle d'une malédiction. La formulation est quelque peu étrange puisqu'elle est construite à partir du simple verbe *legô*, «je dis» + infinitif. Mais, nous l'avons vu, les vœux et les malédictiones ne procèdent pas d'une volonté! Ils revêtent en grec la forme de vœux ou d'assertions. Comme le montrait Aubriot-Sévin, ces formules visent à s'ajuster à l'ordre du monde. Et il s'agit bien d'une malédiction puisque, a posteriori, l'énoncé se trouve qualifié comme tel: Électre emploie le terme *ara* pour dénommer son ultime acte de parole.

Cette fois encore le texte théâtral se replie sur lui-même, en une boucle métadiscursive, pour exprimer sa valeur illocutoire (v. 145-146) :

Ηλ. ταῦτ' ἐν μέσῳ **τίθημι** τῆς κακῆς **ἀράς**, 145  
 κείνοις **λέγουσα** τήνδε τὴν κακὴν **ἀράν**.

Él. *Voilà ce que je mets au centre de mon exécution.*  
*Cette exécution, je la profère contre eux.*

Ainsi, la prière propitiatoire voulue par Clytemnestre se transforme en malédiction et se retourne contre elle. La répétition du terme *ara kakê* («méchante ara») a gêné certains philologues, qui ont proposé «ma prière bienveillante» (*tês kalês aras*) pour la première occurrence. Nous y voyons plutôt un jeu de mots d'Électre qui parvient à transformer la «mauvaise prière», car dictée par des conditions pénibles, en une «prière néfaste» pour ses ennemis. La manipulation, effectuée sous les yeux du public, constitue l'aboutissement de toute la séquence rituelle, depuis la prise de parole d'Électre. La formule sanctionne le rite effectué.

Pour conclure, comme au terme d'une structure annulaire, Électre prend congé d'Agamemnon en lui adressant un dernier impératif et en l'associant aux divinités évoquées au long du rite : les dieux souterrains, la Terre et *Dikê* la Justice (v. 144). Son discours s'achève sur une occurrence autoréférentielle, qui renvoie aussi bien aux paroles qu'aux gestes (v. 147-149) :

Ηλ. ἡμῖν δὲ πομπὸς ἴσθι τῶν ἐσθλῶν ἄνω, 147  
 σὺν θεοῖσι καὶ γῆ καὶ δίκη νικηφόρῳ.  
 τοιαῖσδ' ἐπ' **εὐχαῖς** τάσδ' **ἐπισπένδω** **χοάς**.

Él. *Pour nous, en haut, envoie-nous le bien,*  
*Avec l'aide des dieux, de la Terre et de Justice.*  
*C'est sur de telles prières que je répands les libations que voici.*

«De telles prières» (*toiiaisd' ep' eukhais*): par cette expression, Électre résume le rite de parole qu'elle a su reformuler pour se l'approprier, pour son bien et pour le malheur de sa mère. La mention des libations, qui réapparaît à cet endroit, sert de la même manière à boucler le rite. Elle nous invite à penser que les servantes effectuent une première libation au début de la prière, après l'invocation à Hermès et avant la mention du *kheousa* (v. 129), puis qu'Électre formule sa prière et qu'une seconde libation intervient à ce moment pour

la concrétiser et la conclure (v. 149). C'est à nouveau un verbe de première personne qui exprime ce geste, *epispēndō*, et le préfixe *epi-* pourrait signifier le redoublement de la libation. En tout cas, ce serait une manière adaptée d'imaginer la réalisation de toute cette séquence, car elle acquiert ainsi une forme spectaculaire, rythmée, lisible et visible à la fois. La présence des termes autoréférentiels relatifs aux paroles comme aux gestes appuie cette idée et assure, comme on le voit, aussi bien la déconstruction que le réarrangement de ce rituel ad hoc. La suite de la scène semble obéir à la même logique.

### **Un péan pour la fin (v. 150-166)**

Au terme de la prière d'Électre, une transition s'impose. Elle est assurée par Électre, qui enjoint le chœur à s'engager dans un autre rite langagier : les servantes doivent entonner un péan pour couronner les libations. Le terme utilisé, *ep-anthizein* («faire fleurir sur, en plus»), poursuit l'idée d'*epi-spendō* («verser sur, verser en plus») :

Ηλ. ὑμᾶς δὲ κωκυτοῖσ' ἐπανθίζειν νόμος, 150  
 παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδωμένας.

Él. *Pour vous, le rite vous demande de les [mes prières] couronner de cris,  
 En clamant le péan en l'honneur du mort.*

Sur le plan dramaturgique, c'est habile, puisque ces lamentations vont amplifier le rite en engageant le chœur dans une courte séquence chantée et dansée. Mais cet usage (*nomos*) existe-t-il vraiment ? L'originalité du chant est marquée d'emblée : il reçoit l'appellation paradoxale de « péan du mort ». Judet de la Combe y voit un exemple de ce que, dans les *Choéphores*, «les discours rituels se superposent en raison de l'intrigue et transgressent leurs limites constitutives»<sup>199</sup>. De fait, le péan est un chant de guérison ou de victoire, un chant que l'on emploie pour motiver les troupes au moment de la bataille ; il est à l'opposé d'une lamentation. Garvie parle pour l'expression «péan du mort» d'un «*striking oxymoron*»<sup>200</sup>, puisque la lamentation est dirigée vers le passé et le péan vers l'avenir. Cependant, il ne s'agit pas que d'une figure

<sup>199</sup> JUDET DE LA COMBE 1997, «Sur le péan d'Agamemnon...», p. 32.

<sup>200</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 81.

de style. Le rite de parole proposé à cet instant est fictionnel et inédit : il se donne le pouvoir de transformer des lamentations en un chant de victoire (v. 152-163).

Χο. ἴετε δάκρυ καναχῆς ὀλόμενον  
 ὀλομένῳ δεσπότη,  
 πρὸς ἔρυμα τόδε κεδνῶν κακῶν τ'  
 ἀπότροπον, ἄγος ἀπεύχεται, 155  
 κεχυμένων χοᾶν. κλύε δέ μοι, σέβας,  
 κλύ', ᾧ δέσποτ', ἐξ ἁμαυρᾶς φρενός.  
 ὀτοτοτοτοτοτοῖ,  
 ἰώ, τίς δορυσθενῆς <εἶσ'> ἀνήρ, 160  
 ἀναλυτῆρ δόμων, Σκύθην τ' ἐν χεροῖν  
 [παλίντον' ἐν ἔργῳ βέλη] 'πιπάλλων Ἄρη  
 σχέδιά τ' αὐτόκωπα νωμῶν βέλη.

*Cho. Versez une larme sifflante, périssante,  
 Pour notre maître péri!  
 Devant ce rempart double du mal et du bien,  
 Le tabou, que l'on fuit et que l'on maudit,  
 Les libations répandues.  
 Écoute-moi, vénérable! Écoute, mon maître, de ton cœur ténébreux,  
 Otototototoi!  
 Iô! Quel homme, lance puissante,  
 Délivrera la maison? Un Arès qui fait vibrer  
 Dans ses mains des flèches de Scythe, tendues dans l'action;  
 Il dirige des flèches,  
 Coups de poing, qui frappent près.*

Nous ne nous étendrons pas sur la difficile interprétation de ce chant<sup>201</sup>. Il nous importe essentiellement de comprendre le rapport qu'il entretient avec l'expression *paiana tou thanontos* (« péan du mort »). Il faut déjà comprendre comment ce chant est construit. Sa forme métrique

<sup>201</sup> L'analyse par Judet de la Combe des seuls six premiers vers en donne une idée (JUDET DE LA COMBE 1997, « Sur le péan d'Agamemnon... »).

ne correspond pas à celle du mètre péonien, attendu pour le péan<sup>202</sup>, et le début du chant est marqué par la douleur. En revanche, la seconde partie, après l'invocation et le cri, est marquée par une thématique guerrière. Le texte transmis est incertain, mais les termes *dorusthenês* (« fort de sa lance »), *analutêr* (« libérateur »), *epipallôn* (« brandissant »), *Arês*, *belê* (« traits »), dans la deuxième partie, parlent d'eux-mêmes. Rythmiquement, la transition d'une thématique à l'autre correspond à celle d'un rythme iambique à un rythme dochmiaque marquant l'excitation. Garvie commente à ce propos : « *The change to dochmiacs at 156 does not coincide with the change of theme, so that a smoother transition is achieved.* »<sup>203</sup> Il y a une ambiguïté à ce moment sur la nature du chant en jeu. Le résultat tend à une forme hybride qui symbolise à elle seule la thématique des *Choéphores* : le passage, tout problématique qu'il est, d'un chant de lamentation à un chant de victoire. Le procédé est emblématique et intervient régulièrement dans toute la trilogie de l'*Orestie*, comme l'a montré J. A. Haldane<sup>204</sup> : les termes musicaux employés dans le texte soulignent la versatilité de la victoire et de la défaite, comme ce chant victorieux du chœur, préfiguré ici, qui retentira à la fin des *Choéphores* (v. 942), mais s'éteindra devant le cadavre de Clytemnestre et le châtiment d'Oreste (v. 1007-1009, 1018-1020).

De manière plus manifeste encore que dans la prière précédente, le rite de parole est détourné, réinventé pour les besoins de l'intrigue et du spectacle. Il faut en effet imaginer une danse accompagnant la profération du chant. Une chorégraphie qui, à en croire Wiles, a le même statut artificiel que le rite langagier : « *Theatrical dances were in a sense second-order imitations of imitations, quoting, recontextualizing, and synthesizing dance movements drawn from ritual practices.* »<sup>205</sup> L'abondance de termes se référant à des gestes laisse imaginer les contours de cette chorégraphie : les impératif *hiete* et *klue*, le déictique *tode*, l'invocation au maître *despota*, le cri, l'évocation des armes, etc. Le rite de parole engagé ici, tout fictionnel qu'il est, prend son sens et sa force en vertu de la double énonciation : il acquiert une fonctionnalité propre dans le cadre de l'intrigue, tout en exploitant les possibilités d'expression du chœur. En d'autres termes, Eschyle propose une réalisation poétique inimaginable dans la réalité,

<sup>202</sup> Voir WEST Martin L., *Greek meter*, Oxford : Clarendon Press, 1982, p. 71-72.

<sup>203</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 82.

<sup>204</sup> HALDANE J. A., « Musical themes and imagery in Aeschylus », *JHS*, 85, 1965, p. 33-41.

<sup>205</sup> WILES David, *Greek theater performance. An introduction*, Cambridge : University Press, 2000, p. 137.

source de surprise et de réjouissance pour le public, mais qui s'inscrit parfaitement dans le développement de l'intrigue, car elle y contribue.

On trouvera encore une fonction à ce chant : celle, au niveau dramaturgique, de laisser le temps aux libations de s'écouler jusqu'au mort. Le fait est relevé par Électre qui statue, au terme du péan, sur les résultats de ce rite à la fois langagier et praxique. Mais à peine le fait-elle que l'histoire prend un nouveau tour (v. 164-165) !

Ηλ. ἔχει μὲν ἤδη γαπότους χοὰς πατήρ·  
 νέου δὲ μύθου τοῦδε κοινωνήσατε.

165

*Él. À présent mon père a reçu les libations bues par la terre.  
 Mais prenez part à ce nouveau récit !*

Ce sont peut-être des phrases de transition de ce type qui nous montrent mieux que toute autre l'habileté des poètes à exploiter les rites de parole, à lier les niveaux narratif et théâtral et à construire leur œuvre. Car les deux vers présentés ici sont riches de plusieurs sens : le premier vers informe à la fois le chœur et le public de l'achèvement du rite ; il renvoie donc la question de sa réussite (sa félicité) à Agamemnon, qui a reçu les libations. Mais, dans le même temps, il donne réponse à cette interrogation, puisque naît à cet instant un « nouveau récit », dont tout porte à croire qu'il est engendré par le rituel à peine achevé. Délicieux frisson pour qui comprend, par-delà les personnages, ce qui est en train de se passer !

Ce serait donc une première réponse relative à l'exploitation par Eschyle des rites de parole dans les *Choéphores*. Déconstruits, remodelés, amplifiés, ces derniers fournissent l'occasion d'expérimentations esthétiques et dramaturgiques. Il est pertinent de voir en eux le creuset d'une interrogation sur la force de la parole. Ce que nous découvrons pour l'heure, c'est que chez Eschyle cette interrogation ne va pas sans précaution : les rites et les formules du drame sont systématiquement mis à distance, désignés, déconstruits. Leur artificialité est affichée ; il n'y a pas de confusion possible avec les rites usuels. En même temps, ces rites sont pris au sérieux, pour ainsi dire : nous avons vu que chacun d'eux atteignait son but et se révélait « efficace » selon un principe de causalité induit par la succession des événements. Eschyle construit son intrigue en se fondant sur l'efficacité des rites de parole : de cette manière, il montre que leur réalisation coïncide avec la volonté des dieux et avec l'avènement de la Justice.

Comme nous allons le voir à présent, le *kommos* qui clôt cette première partie de la pièce répond à la même logique. À la suite du retour d'Oreste et de sa reconnaissance par Électre, les protagonistes vont chercher, toujours à travers des rites de parole, à constituer Oreste en vengeur de son père, en meurtrier de sa mère. C'est un processus qui, dans les mots de Florence Dupont, «doit créer matériellement, c'est-à-dire rituellement, le vengeur»<sup>206</sup>. Il revient précisément au *kommos* (vers 306 à 478), «*the longest lyric composition in extant Greek tragedy [...] structurally the most complex*»<sup>207</sup>, de jouer ce rôle.

## 2.5. Le *kommos* (Esch. Choe. 315-475)

Sur le *kommos* des *Choéphores*, beaucoup a déjà été écrit ; nous ferons référence ponctuellement aux principales études. Nous pensons cependant pouvoir ajouter quelque éclaircissement sur la nature de ce passage, du moment que nous l'abordons dans la perspective des rites de parole.

Du point de vue rituel, le *kommos* remplace le rite funéraire dont Agamemnon a été privé. Agamemnon ne peut assister ses enfants s'il n'a pas reçu de dignes honneurs funèbres. Mais ce *kommos* constitue un rite fictionnel, on n'en trouverait pas d'équivalent dans la réalité. Il n'a d'efficacité que dans le cadre théâtral : du point de vue de l'intrigue, parce que les scènes précédentes ont établi comme nécessaire la réalisation d'un rite funéraire en l'honneur d'Agamemnon ; du point de vue du spectacle, parce que le *kommos* constitue un morceau de choix, tant par ses qualités musicales que stylistiques. Cette dualité est également soulignée par Garvie, qui propose une voie médiane entre les interprétations majeures de Wolfgang Schadewaldt et d'Albin Lesky. Schadewaldt<sup>208</sup> décrit en effet tout ce passage comme statique, du point de vue dramaturgique. Il met l'accent sur le public, estimant que le *kommos*, en en appelant à la pitié des spectateurs, sert à les mettre en condition, à les faire adhérer à la vengeance d'Oreste. La fonction principale de ce *kommos* serait donc perlocutoire et son usage «expressif», selon la

<sup>206</sup> DUPONT 2001, *L'insignifiance tragique...*, p. 70.

<sup>207</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 124.

<sup>208</sup> SCHADEWALDT Wolfgang, «Der Kommos in Aischylos' *Choephoren*», *Hermes*, 67, 1932, p. 312-354.

typologie de Vanderveken: il viserait à émouvoir le public. Lesky<sup>209</sup> postule au contraire que le *kommos* revêt une fonction avant tout sur le plan de l'histoire. À travers son accomplissement, Oreste cesse de douter et prend la responsabilité d'agir comme le lui demande Apollon. C'est la fonction illocutoire du rite que Lesky met en avant, proche de son modèle dans la réalité, en soulignant les usages «engageant» et «directif» des lamentations funèbres: renforcer le groupe en deuil et lui donner la force de réagir, notamment pour se venger.

On se reportera avantageusement au commentaire de Garvie pour une critique de ces deux approches<sup>210</sup>. Notre perspective pragmatique, qui prend en compte la double énonciation théâtrale, nous invite à les concilier. Garvie conclut de même:

*«All such explanations are logical, but none finds any support in the text. Nothing in the earlier part of the play suggests that his determination [celle d'Oreste] has weakened or is inadequate to carry out the deed. But the logic of drama is different from that of real life. The three statements of determination are not related to one another like stages in a real person's life; they form a dramatic sequence.»*<sup>211</sup>

Ce qu'entend Garvie par ce commentaire, c'est que la logique qui prime est celle du spectacle, et que les phases psychologiques des personnages sont reformulées dans les formes esthétiques du drame:

*«In the kommos, then, Aeschylus has adapted a traditional form to his own dramatic purpose, as the centrepiece of his play, so that it becomes a new and unique creation. The ritual appeal to Agamemnon serves as the setting for Orestes' vital decision.»*<sup>212</sup>

On en trouvera une première preuve dans l'énoncé qui introduit le *kommos* (v. 306-314). Le chœur y exprime solennellement trois sentences se référant à la loi du talion:

Χο. ἀλλ' ὃ μεγάλοι Μοῖραι, Διόθεν  
τῆδε τελευτᾶν,  
ἢ τὸ δίκαιον μεταβαίνει.

<sup>209</sup> LESKY Albin, 1943. «Der Kommos der *Choephoren*», *SBAW*, 221(3), 1943.

<sup>210</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 22-24.

<sup>211</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 124.

<sup>212</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 124.

ἀντὶ μὲν ἐχθρᾶς γλώσσης ἐχθρὰ  
 γλῶσσα τελείσθω· τοῦφειλόμενον  
 πρᾶσσουσα Δίκη μέγ' αὐτεῖ·  
 ἀντὶ δὲ πληγῆς φονίας φονίαν  
 πληγὴν τινέτω. <δράσαντα παθεῖν>,  
 τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ.

*Cho. Grandes Moires, qu'au nom de Zeus  
 S'accomplisse la justice sur cette voie où elle se renverse ;  
 Contre une parole de haine, que s'achève la parole  
 De la haine ! Réclamant son dû, Justice crie fort :  
 « Coup pour coup, que le meurtré paye le meurtre  
 Par un meurtre, il a agi, il subira ».  
 Le mot qui le dit est trois fois ancestral.*

Haine pour haine, coup pour coup, meurtre pour meurtre. Cette équation étant posée, le *kommos* peut débiter, transposant dans une forme chantée et dansée les enjeux de la décision d'Oreste. C'est un système complexe de strophes et d'antistrophes, que nous détaillerons plus loin. Les variations métriques qui déterminent rythme et mélodie sont les premiers indicateurs sensibles des différentes émotions par lesquels passent les personnages. Mais les spectateurs les ressentent eux aussi car, toujours dans les mots de Dupont, « cette musique n'est pas imitée »<sup>213</sup> ! Nous trouvons aussi, à l'intérieur du *kommos*, des termes autoréférentiels qui décrivent l'action, essentiellement verbale, en cours. Le texte témoigne par lui-même de la fictionnalité du rite, que Dupont désigne à juste titre comme un « montage »<sup>214</sup>. Ces signaux, boucles du discours qui annoncent son statut et sa fonction, seront nos guides tout au long du *kommos*, que nous aborderons strophe par strophe. Pour mieux les identifier, nous continuerons de les surligner en gras.

## Un rite qui se cherche (v. 315-339)

La question de la forme à donner au rite est une nouvelle fois cruciale. C'est elle qui ouvre le *kommos*, sa première strophe. Oreste s'interroge, car il ne sait

<sup>213</sup> DUPONT 2001, *L'insignifiance tragique...*, p. 72.

<sup>214</sup> DUPONT 2001, *L'insignifiance tragique...*, p. 69.

quelles paroles prononcer ni quels gestes accomplir pour atteindre son père (v. 315-323).

<p>Or. ὦ πάτερ αἰνόπατερ, τί σοι  <b>φάμενος</b> ἢ τί <b>ρέξας</b>          τύχοιμ' ἄν ἕκαθεν οὐρίσας,          ἔνθα σ' ἔχουσιν εὐναί,          σκότῳ φάος ἀντίμοιρον;          χάριτες δ' ὁμοίως          κέκληνται <b>γῶος</b> εὐκλειῆς          † προσθοδόμοις Ἀτρεΐδαις.</p>	<p>[Str. α]</p>	<p>315</p> <p>320</p>
--	-----------------	-----------------------

*Or. Ô père, père de douleur, que  
 Te dire, ou quoi faire,  
 Pour atteindre, de loin, avec un bon vent,  
 Le lit qui te retient ?  
 Où l'ombre n'est pas, est la lumière !  
 Pourtant les actions de grâce ne portent pas moins  
 Le nom de **plainte** triomphale  
 En l'honneur des Atrides, aux portes de leur palais.*

Le chant a débuté, mais le rite n'a pas sa forme encore. Oreste interroge la nature même du rite qu'il s'agit d'effectuer. Ce questionnement peut être un topos, nous l'avons déjà vu dans les paroles d'Électre précédant les libations (v. 84-105) et dans la prière du chœur à Zeus (v. 855-858). Alexiou en fait une entame traditionnelle de la lamentation funèbre<sup>215</sup>. En l'intégrant dans le chant, Eschyle témoigne ici encore de ce que le «rite» auquel nous assistons est un artefact construit à partir d'éléments rituels disparates propres aux funérailles, aux invocations, aux supplications, et qui s'adapte aux conventions de l'art dramatique. Mais les termes autoréférentiels servent de balises, en nous renseignant *en temps réel* sur la nature de ces emprunts, en explicitant l'enjeu des actions effectuées.

La première expression autoréférentielle intervient dans les paroles d'Oreste sous la forme de *goos* (v. 321), c'est-à-dire «plainte, gémissement». C'est une expression neutre, informelle, qui se réfère aux cris et aux pleurs de douleur

<sup>215</sup> ALEXIOU 2002 [1974], *The ritual lament...*, p. 161 et suivantes.

plus qu'à la lamentation rituelle. En revanche, elle met l'accent sur le moyen d'atteindre Agamemnon: cette plainte est «*a link between the living and the dead*»<sup>216</sup>, commente Garvie sur la base d'occurrences analogues. Le chœur va réemployer ce terme pour répondre à la question initiale d'Oreste (v. 324-331):

Χο. τέκνον, φρόνημα τοῦ θανόντος οὐ δαμά- [Str. β] 325  
 ζει πυρὸς μαλερὰ γνάθος,  
 φαίνει δ' ὕστερον ὀργάς·  
**ὀτοτύζεται** δ' ὁ θνήσκων,  
 ἀναφαίνεται δ' ὁ βλάπτων.  
 πατέρων δὲ καὶ τεκόντων 330  
**γῆος** ἔνδικος ματεύει,  
 τὸ πᾶν ἀμφιλαφῆς ταραχθεῖς.

Ch. *Mon enfant, la mâchoire*

*Dévastatrice du feu ne se soumet pas*

*La pensée du mort.*

*Plus tard, il montre sa colère.*

*Le mort est **pleuré**,*

*Le criminel paraît.*

*La **plainte** des pères et des engendres*

*Suit la piste selon la justice,*

*S'emparant dans le désordre de toute chose autour d'elle.*

On peut observer pour commencer la fonction de cet énoncé. Dans une nouvelle expression marquée par un jeu phonique et rythmique, le chœur y confirme la nécessité de la plainte (*ototuzetai d' ho thnêiskôn // anaphainetai d' ho blaptôn*, «Le mort est pleuré» // «Le criminel paraît»). Il affirme aussi sa légitimité (*goos endikos*, «une plainte selon la justice»). Le cadre est établi pour entamer la lamentation rituelle dont découlera la vengeance. La chose ne va pas de soi parce que, comme nous l'avons dit, d'une part, le rituel ne trouve pas de correspondant dans la réalité et, d'autre part, il détermine une vengeance du sang pour le sang qui ne correspond plus aux normes civiques d'Athènes – c'est toute la démonstration de Dupont<sup>217</sup>. Ce paradoxe nous

<sup>216</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi*..., p. 130.

<sup>217</sup> DUPONT 2001, *L'insignifiance tragique*..., voir p. 36-48.

intéresse au premier chef: s'il en est ainsi, comment Eschyle justifie-t-il la nature de ce rite? Que met-il en place pour rendre efficace ce rite fictionnel?

La réponse du chœur donne à Oreste, comme aux spectateurs, un début de réponse: ses premiers mots constituent un déni de l'absence d'Agamemnon. Plus encore, c'est un refus de son invisibilité: à deux reprises le verbe *phainô* («apparaître», v. 327, 329) décrit sa présence en termes visuels: «l'esprit du mort [...] fait paraître sa colère», «celui qui châtie apparaît». Le chœur expose donc dans le *kommos* la finalité de ce chant: produire une plainte légitime, capable de faire «apparaître» le mort. Les termes *ototuzetai* et *goos* («pleurer» et «plainte») signalent au public ce à quoi il doit s'attendre. On les verra cependant reformulés et précisés à travers les termes autoréférentiels qui jalonnent le rite.

Un premier terme intervient dans la réplique d'Électre qui fait directement suite à celle du chœur. C'est le terme *thrênos*, qui désigne communément la lamentation funèbre. Au moment où s'engage le *kommos*, ce dernier est donc qualifié, conformément à la définition d'Aristote<sup>218</sup>, que nous avons déjà mentionnée, comme une lamentation à plusieurs voix (v. 332-335):

Ηλ. κλῦθί νυν, ὦ πάτερ, ἐν μέρει [Ant. α']  
 πολυδάκρυτα πένθη.  
 Δίπαις τοῖ σ' ἐπιτύμβιος 335  
**θρήνος** ἀναστενάζει.

Él. Écoute, ô père, en contrepartie,  
 Le deuil plein de larmes!  
 Oui, de tes deux enfants, devant ton tombeau,  
 Le *thrênos* élève pour toi sa plainte<sup>219</sup>.

L'adresse d'Électre à son père précise la portée du *kommos*. Si le *kommos* constitue, dans le code tragique, le chant de lamentation des personnages de la tragédie frappés par le destin, à l'exemple du chant final des *Perses* d'Eschyle par exemple, il prend ici la place d'un rite funèbre. À l'inverse du *kommos*, ce *thrênos* correspond à une réalité dans la vie quotidienne des Grecs. Alexiou explique que, même si le terme *thrênos* tend dans la tragédie à s'identifier au mot γόος, «*the older distinctions are partially retained in the later scholarly definitions of thrênos as a*

<sup>218</sup> «Le *kommos* est un chant de lamentation commun au chœur et aux acteurs sur la scène.» (κομμός δὲ θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς, *Poet.* 1452b24).

<sup>219</sup> Pour les deux derniers vers, traduction de Mazon dans l'édition des Belles-Lettres (1925).

*lament for the dead which contains praise, sung before or after burial or on the various occasions for mourning at the tomb*»<sup>220</sup>. Schadewaldt a voulu montrer les ressemblances formelles qui pouvaient exister entre ce *kommos* et un *thrênos*<sup>221</sup>. Mais il nous semble plus intéressant de noter ce qui est différentiel dans cette analogie et d'observer ce qui en fait un objet spectaculaire, notamment en suivant Garvie: «*Aeschylus, then, uses a ritual-form that would be familiar to his audience. But at the same time he adapts it to the specific dramatic requirement of his play.*»<sup>222</sup> Car la définition du *kommos* comme *thrênos* n'enlève rien à son originalité. On s'en rend bien compte lorsqu'on le compare à une autre lamentation funèbre du répertoire eschyléen, par exemple celle prononcée par le chœur dans les *Sept contre Thèbes* sur les corps sans vie d'Étéocle et de Polynice. Techniquement parlant, il ne s'agit pas d'un *kommos*: c'est le chœur qui se scinde en deux pour entonner un chant alterné. Par ailleurs, si, dans les *Sept contre Thèbes*, le *thrênos* est chanté immédiatement sur le corps des deux frères, celui qu'entonnent Oreste et Électre est largement postérieur à la mort du roi! Il n'est donc pas anodin que le rite soit annoncé comme tel. Ce qui va retentir, c'est le *thrênos* d'Agamemnon, que le chœur des vieillards de l'*Agamemnon* réclamait déjà à la fin de la pièce («*Qui l'ensevelira? Qui chantera son thrênos?*», v. 1541). Le rite vient à l'existence pour ainsi dire: telle est la visée pragmatique de cette première séquence langagière faite de trois strophes. On remarquera par ailleurs que le *thrênos* qui «élève sa plainte» (*anastenazei*) se trouve personnalisé comme sujet du verbe: ici encore, la parole s'affirme comme principe de l'action.

On voit qu'en s'arrêtant systématiquement sur ce que le texte dit de lui-même, on révèle les rouages de la dramaturgie, sa logique «performative», pour prendre le mot dans son sens commun. Ce début confirme donc notre intuition: le *kommos* est conçu à partir d'actes de langage et de fragments de rites de parole. Réélaborés, ils forment des séquences langagières et gestuelles. Ce que nous allons observer, c'est que ces séquences correspondent aux regroupements strophiques, c'est-à-dire qu'il y a adéquation entre la musique, les émotions et les séquences pragmatiques.

<sup>220</sup> ALEXIOU 2002 [1974], *The ritual lament...*, p. 103.

<sup>221</sup> SCHADEWALDT 1932, «*Der Kommos...*», p. 55 et suivantes.

<sup>222</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 124.

## La « musique » du *kommos*

Bien sûr, nous sommes dans l'ignorance de la musique et des gestes chorégraphiés qui accompagnaient le *kommos*. Mais nous pressentons cette musique dans la mesure où, comme nous l'avons vu, le texte est le moteur de l'action, ce qui correspond au fait que la musique, à l'époque d'Eschyle, est encore déterminée par les mots. Bruno Gentili parle pour cette époque d'une « adaptation de la forme mélodique au texte verbal »<sup>223</sup>. Ce n'est qu'à la fin du v<sup>e</sup> siècle, sous l'inspiration du nouveau dithyrambe, que la musique se détache du chant<sup>224</sup>. En ce qui concerne les compositions poétiques antérieures, nous dit West: « *We can claim knowledge of the rhythms of ancient music because there is good reason to believe that they are reflected with reasonable fidelity in the metres of those verse texts which we know to have been sung (and in many cases danced).* »<sup>225</sup> En associant ce principe au fait que la tragédie décrit les émotions des personnages sans leur prêter d'arrière-fond psychologique ni d'intentions cachées, ou, pour le dire avec les mots de Garvie, que « *the character has no existence apart from what the audience sees and hears* »<sup>226</sup>, il paraît donc possible d'observer dans le texte du *kommos* les modulations émotionnelles des personnages. Ces dernières sont à la fois exprimées et provoquées par le rituel en cours, dont le texte nous dit de lui-même, à travers les autoréférences, qu'il évolue, cherche, s'adapte pour atteindre son objectif: le passage à l'acte d'Oreste, la continuation de l'histoire. Revenons au texte pour nous en rendre compte.

La réplique qui suit l'appel au *thrênos* appartient au chœur. Elle sert à réorienter le discours d'Électre et Oreste. Il s'agit de cinq vers anapestiques, par conséquent ni chantés ni dansés, qui succèdent à la première séquence de trois strophes que nous avons vue. Pour faire écho aux paroles d'Électre, le chœur revient sur le terme de *thrênos*: il invite à lui substituer celui de *péan* (παίων, v. 343).

Χο. ἀλλ' ἔτ' ἄν ἐκ τῶνδε θεὸς χρήζων  
θεῖη κελιάδους εὐφθογοτέρους·

340

<sup>223</sup> « *Adeguamento del disegno melodico al testo verbale* », GENTILI BRUNO, PRETAGOSTINI Roberto (éd.), *La musica in Grecia*, Rome & Bari: Laterza, 1988, p. IX (ma traduction).

<sup>224</sup> Voir WEST Martin L., *Ancient Greek music*, Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 356-372, ainsi que l'introduction de GENTILI et PRETAGOSTINI 1988, *La musica in Grecia*, p. IX-X.

<sup>225</sup> WEST 1992, *Ancient Greek music*, p. 130. Voir aussi NAGY Gregory, *Pindar's Homer. The lyric possession of an epic past*, Baltimore & Londres: Johns Hopkins University Press, 1990, p. 41-45, qui aborde sous cet angle la question de la *mimêsis* et le lien de la danse et de la musique aux mots.

<sup>226</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 123.

ἀντὶ δὲ **Θρήνων** ἐπιτυμβιδίων  
**παιῶν** μελάθροισ ἐν βασιλείοις  
 νεοκρῶτα φίλον κομίσειεν.

*Ch. Encore, telles que sont les choses, avec l'aide d'un dieu,  
 S'il le désire, les sons de la mélodie pourraient être plus beaux.  
 À la place des **thrènes**, auprès de la tombe,  
 Puisse un **péan** de victoire dans la salle royale  
 Apporter le bienfait d'un vin nouvellement mélangé.*

Ce passage fait écho au procédé que nous avons vu à l'œuvre dans le «péan du mort», aux vers 152-163, et l'amplifie. Chant d'encouragement, chant de victoire, le péan relaie une espérance. Il peut être ce chant qui accompagnera les libations de la paix retrouvée dans le palais des Atrides ; il peut être le chant jubilatoire que lancera le chœur au moment où Clytemnestre suivra Oreste vers son supplice (v. 935 *sq.*). Il retentira alors «à la place des thrènes» (v. 342) offerts à Agamemnon. Mais la logique que nous suivons nous invite aussi à y voir une image autoréférentielle, relative à la nature du chant en cours. Le péan serait alors appelé à être chanté à l'instant, «à la place des thrènes» annoncés par Électre. Il est vrai que les paroles du chœur contiennent déjà des éléments emphatiques – marqueurs d'un usage expressif – obtenus stylistiquement par «*three nouns with rhyming adjectives*» (*keladous euphthongoterous, thrênôn epithumbidiôn, melathrois en basileiois*), où «*in each case the adjective is formed out of a single anapaestic metron*»<sup>227</sup>. On voit aussi que le péan (comme le *thrênos* auparavant) est sujet de l'action : on attend de lui qu'il «apporte» (*komiseien*) la délivrance attendue – ce souhait étant formulé à nouveau au mode optatif. Mais l'emploi du mot péan, qui se réfère rappelons-le à une forme de *song act*, montre que c'est à nouveau en termes musicaux que s'expriment les changements d'émotions dans la pièce<sup>228</sup>. Ces termes réflexifs, avec les rythmes qui les accompagnent, indiquent les couleurs émotives que traversent les personnages et que traversent aussi les spectateurs, premiers destinataires de cette musique. C'est une dynamique qui agit tout au long du *kommos* comme nous allons le voir. Mais pour mieux nous en rendre compte, il nous faut porter un regard d'ensemble sur la structure de ce *kommos*.

<sup>227</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 135.

<sup>228</sup> C'est la thèse de HALDANE 1965, «Musical themes...».

## La structure du *kommos*

Rappelons ce que nous avons observé jusque-là : à la suite de l'injonction du chœur rappelant la loi du talion (v. 306-314), nous venons de voir se succéder trois strophes (strophe  $\alpha$ , strophe  $\beta$ , antistrophe  $\alpha'$ ), une pour chacun des locuteurs, puis une séquence indépendante du chœur, de cinq vers anapestiques. Cette alternance donne un premier rythme au *kommos* : Oreste et Électre suivent le même schéma métrique (Oreste assumant la strophe, Électre l'antistrophe), et le chœur entre deux suit son rythme propre. La répartition change après la sixième strophe, à partir du vers 423. Le tableau suivant (fig. 6) illustre la construction d'ensemble : *anap* décrit une section de cinq vers anapestiques (scandés) du chœur ; *lyr* une séquence lyrique (chantée et dansée) de plusieurs strophes et antistrophes. Dans ces séquences lyriques,  $\alpha$  décrit une strophe et  $\alpha'$  son antistrophe. Nous notons en outre pour chaque strophe la « couleur » métrique dominante<sup>229</sup>. Nous reviendrons sur ces variations au cours de l'analyse.

La présence des anapestes, on le voit, permet de séparer les uns des autres les quatre premiers triplets de strophes. Ainsi, la transition du *thrênos* au *péan*, réclamée par le chœur dans *anap2*, intervient-elle entre le premier et le deuxième triplet, *lyr1* et *lyr2*. Les anapestes servent donc à assurer, rythmiquement et thématiquement, le passage d'une séquence pragmatique à l'autre : la première interrogeait la nature du rite à effectuer, la suivante évoquera le destin d'Agamemnon à Troie, comme nous allons le découvrir. Afin de ne pas alourdir cette analyse, nous ne restituerons pas systématiquement le texte du *kommos* en entier. Nous nous concentrerons sur les éléments pragmatiques qui nous intéressent et que nous avons mis en évidence au chapitre 1 : termes autoréférentiels, logique rituelle, éléments formels. Quant aux gestes, nous y serons attentifs s'il y est fait référence de manière explicite, en nous souvenant que s'ils sont effectués dans ce contexte, ils prennent une forme chorégraphiée.

<sup>229</sup> Pour le schéma métrique détaillé, voir GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 357-360. Voir aussi STIER Kurt, *Die lyrischen Partien der Choephoron des Aischylos*, Stuttgart : F. Steiner Verl. Wiesbaden, 1988, p. 92-98.

**Fig. 6. Structure métrique du kommos des Choéphores**

	Oreste	Chœur	Électre		
306-314		<i>anap1</i>		<i>anapestique</i>	
315-323 324-331 332-339	$\alpha$	$\beta$	$\alpha'$	<i>éolien</i> <i>anacréontique</i> <i>éolien</i>	<i>lyr1</i>
340-344		<i>anap2</i>		<i>anapestique</i>	
345-353 354-362 363-371	$\gamma$	$\beta'$	$\gamma'$	<i>varia</i> <i>anacréontique</i> <i>varia</i>	<i>lyr2</i>
372-379		<i>anap3</i>		<i>anapestique</i>	
380-385 386-392 394-399	$\delta$	$\varepsilon$	$\delta'$	<i>dactylique</i> <i>aristophanéen</i> <i>dactylique</i>	<i>lyr3</i>
400-404		<i>anap4</i>		<i>anapestique</i>	
405-409 410-417 418-422	$\zeta$	$\varepsilon'$	$\zeta'$	<i>iambique</i> <i>aristophanéen</i> <i>iambique</i>	<i>lyr4</i>
<i>(rupture de la structure et du rythme)</i>					
423-428 429-433		$\eta$	$\vartheta$	<i>iambique</i> <i>iambique</i>	<i>lyr5</i>
434-438 439-443	$\iota$	$\iota'$		<i>iambique</i> <i>iambique</i>	<i>lyr6</i>
443-450 451-455		$\vartheta'$	$\eta'$	<i>iambique</i> <i>iambique</i>	<i>lyr7</i>
<i>(rupture de la structure)</i>					
456 457 458-460	$\kappa$	$\kappa$	$\kappa$	<i>iambique</i> <i>iambique</i> <i>iambique</i>	<i>lyr8</i>
461 462 463-465	$\kappa'$	$\kappa'$	$\kappa'$	<i>iambique</i> <i>iambique</i> <i>iambique</i>	<i>lyr9</i>
<i>(rupture de la structure et du rythme)</i>					
466-470 471-475		$\lambda$ $\lambda'$		<i>varia</i> <i>varia</i>	<i>lyr10</i>
476-478		<i>anap5</i>		<i>anapestique</i>	

### **Du thrène au péan (v. 345-371)**

C'est en abordant le registre des exploits guerriers que les jeunes gens répondent à l'injonction du chœur de chanter un péan (*lyr2*). Le péan est «par excellence un chant guerrier»<sup>230</sup>, on l'a déjà vu plus haut. Formellement, il s'agit d'une fiction de l'éloge que l'on aurait destiné à Agamemnon s'il était mort à la guerre, et qui aurait été intégré dans la véritable célébration du rite funéraire<sup>231</sup>. Le chœur d'ailleurs y participe, suivant l'ordre strophique. Or, Agamemnon n'a pas connu le destin d'Achille, c'est bien là le problème. Le «péan» que devraient entonner Oreste et Électre, soutenus par le chœur, devient donc une évocation de la destinée manquée d'Agamemnon, et les actes de langage effectués sont marqués au sceau du regret. On le voit à travers l'apparition de formulations hypothétiques (v. 345-371):

Op. εἰ γὰρ ὑπ' Ἰλίου [Str. γ] 345  
 πρὸς τινος Λυκίων, πάτερ,  
 δορίμητος κατηναρίσθης [...]

*Or. Si seulement devant Ilion  
 Taillé à la lance par quelque Lycien  
 Tu avais été tué, père [...]*

Xo. φίλος φίλοισι τοῖς [Ant. β'] 355  
 ἐκεῖ καλῶς θανοῦσιν  
 κατὰ χθονὸς ἐμπρέπων  
 σεμνότιμος ἀνάκτωρ [...]

*Ch. Ami de tes amis,  
 Morts glorieusement là-bas,  
 Illustre parmi eux sous la terre, [tu serais]  
 Prince aux honneurs vénérables [...]*

Ελ. μηδ' ὑπὸ Τρωίας [Ant. γ']  
 τείχεσι φθίμενος, πάτερ,

<sup>230</sup> RUDHARDT 1992 [1958], *Notions fondamentales...*, p. 183.

<sup>231</sup> Sur la partie de l'éloge dans le rite, «*the men's part*», voir ALEXIOU 2002 [1974], *The ritual lament...*, p. 104-108.

μετ' ἄλλω δουρικμηῆτι λαῶ  
παρὰ Σκαμάνδρου πόρον τεθάφθαι. [...]

365

*Él. Et même, devant les murs  
De Troie, tu n'aurais pas dû mourir, père,  
Avec le peuple vaincu à la lance,  
Et avoir une tombe sur la rive du Scamandre [...]*

C'est un échec. Ce qui pourrait être un péan par le thème, par la présence d'éléments guerriers, retourne à la lamentation : les expressions introduites sur le mode de l'irréel du passé ont au contraire l'effet de raviver le regret des célébrants. L'acte de langage n'aboutit pas. Il est, selon l'expression d'Austin, *infelicious*.

### **Des vœux inopérants (v. 372-399)**

Face aux regrets exprimés, le chœur réagit une fois encore (*anap3*). Sa partie anapestique sanctionne les paroles précédentes comme des vœux pieux, inopérants. C'est l'ébauche d'une nouvelle transition. Le chœur rappelle les outrages subis par le roi et l'état réel de la situation. Il emploie une métaphore puissante, qui assimile les deux arguments qu'il avance à des coups de fouet (v. 372-379).

Χο. ταῦτα μὲν, ὦ παῖ, κρείσσονα χρυσοῦ [...]  
δύνασαι γάρ.  
ἀλλὰ διπλῆς γὰρ τῆσδε μαράγνης  
δοῦπος ἰκνεῖται· τῶν μὲν ἀρωγοὶ  
κατὰ γῆς ἤδη, τῶν δὲ κρατούντων  
χέρες οὐχ ὄσσαι.

375

*Cho. C'est vouloir, mon enfant, plus que tout l'or du monde. [...]  
Libre à toi.  
Et pourtant, quel double lasso claque autour de vous !  
Vois donc : ceux qui vous aideraient ne sont plus sur terre,  
Et tout pouvoir repose en des mains sacrilèges<sup>232</sup>.*

<sup>232</sup> Pour ce passage, traduction de Debidour 1999.

Le coup semble porter: la violence de l'image métaphorique est relayée par Oreste qui en emploie une autre: ces paroles «percent son oreille comme une flèche» (v. 380). À aucun moment jusqu'ici les paroles n'ont été décrites aussi concrètement, matériellement. La force de ces métaphores signale l'apogée de la lamentation et le début d'une réaction, dans la séquence *lyr3*. Elle prend pour les enfants d'Agamemnon la forme d'une invocation à Zeus, premier signe d'une espérance et d'une revendication :

<p>Op. τοῦτο διαμπερὲς οὖς          ἴκεθ' ἄπερ τε βέλος.          Ζεῦ Ζεῦ, κάτωθεν ἀμπέμπων          ὑστερόποινον ἄταν,          βροτῶν τλάμονι καὶ πανούργῳ          χειρί, τοκεῦσι δ' ὅμως τελεῖται.</p>	<p>[Str. δ]</p>	<p>380</p>
		<p>385</p>

*Or. Ce que tu dis a traversé mon oreille,  
 Comme un trait et atteint son but.  
 Zeus, Zeus, d'en bas tu fais monter  
 Le châtement tardif du désastre  
 Contre la main insolente et scélérate  
 Des hommes; il s'accomplit, même contre les parents.*

C'est la première fois aussi qu'Oreste formule explicitement le souhait que sa mère soit châtiée («même contre les parents», *tokeusi d'homôs*, v. 385). La construction stylistique de cette strophe marque aussi le changement. Oreste recourt d'abord à un vocatif pour invoquer Zeus; on attendrait ensuite un impératif, comme pour une prière, mais une expression en anacoluthie survient, qui souligne l'émotion d'Oreste: «il s'accomplit» (*teleitai*). Ni impératif, ni optatif, mais un présent. La prière d'Oreste à Zeus pour qu'il punisse sa mère prend alors «*the stronger emphasis of a statement*»<sup>233</sup>. C'est ensuite au tour du cœur, qui exprime son désir par le biais d'un optatif :

<p>Xo. ἐφουμνήσαι γένοιτό μοι πυκά-          εντ' ὀλολυγμὸν ἀνδρὸς</p>	<p>[Str. ε]</p>	<p>386</p>
--	-----------------	------------

<sup>233</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 145.

θεινομένου, γυναικός τ'  
ὄλλυμένας [...]

*Ch. Puisse m'être donné de chanter*

*Le cri retentissant du triomphe au moment où*

*L'on abat l'homme et que la femme*

*Périt! [...]*

Le chœur formule un souhait (*genoito moi*, « puisse m'être donné », v. 386) au contenu singulier, puisqu'il s'agit, littéralement, de pouvoir « chanter comme un hymne l'*ololugmon* » (*ephumnêsai ololugmon*, v. 385-386). Formule énigmatique, mais que nos considérations initiales éclairent. L'*ololugmon* correspond au cri rituel poussé notamment au-dessus de la victime sacrifiée – on parle bien sûr de Clytemnestre et d'Égisthe. Quant au fait qu'il retentira comme un « hymne », un chant cultuel, c'est une manière de le rapporter à la fois au domaine du rite<sup>234</sup> et de la poésie. Effectivement, le chœur poussera un cri de joie après le meurtre d'Égisthe, dans les mêmes termes (« lancez l'*ololugmon* », *epololuxate*, v. 942), et ce cri sera développé et transposé dans une partie lyrique (v. 935-972).

C'est au tour d'Électre, qui poursuit sur le même mode. L'énoncé est riche d'actes de langage : Électre pose d'abord une question qui en appelle à Zeus, puis elle émet un souhait, réclame en usant d'un verbe performatif, invoque les dieux et enfin leur adresse un ordre !

Ηλ. καὶ πότ' ἄν ἀμφιθαλῆς

[Ant. δ']

Zeὺς ἐπὶ χεῖρα βάλου,

395

φεῦ φεῦ, κάρανα δαΐξας;

πιστὰ γένοιτο χώρα.

δίκαν [δ'] ἐξ ἀδίκων ἀπαιτῶ.

κλῦτε δὲ Γᾶ χθονίων τε τιμαί.

*Él. Et Zeus, dans toute sa vigueur,*

*Voudra-t-il un jour abattre son bras ?*

*Pheu! Pheu! Et fendre les crânes ?*

*Qu'il y ait là un pacte sûr pour le pays !*

<sup>234</sup> SIER 1998, *Die lyrischen Partien...*, p. 136: « Die sakrale Nuance wird durch *ephumnêsai* angezeigt. »

*Je demande justice, en pleine injustice.*

*Écoutez-moi, Terre, et vous, toutes les puissances de dessous la terre.*

Électre va plus loin qu'Oreste et le chœur. Ses dernières formules visent à obtenir une efficacité immédiate, soulignée par le verbe performatif, l'invocation et l'impératif. Comme le note Garvie: «*Both now look ahead to the coming of justice*». Le processus n'est pas achevé pourtant: «*Neither as yet acknowledges the part to be played in it by themselves.*»<sup>235</sup> Ce sera le rôle du chœur de les en rendre conscients dans sa prochaine intervention.

### **Aveu d'impuissance (v. 400-422)**

Les anapestes du chœur qui suivent (*anap4*) visent à rappeler la loi du talion :

Χο. ἀλλὰ νόμος μὲν φονίας σταγόνας 400  
 χυμένας ἐς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν  
 αἷμα· [...]

*Ch. Mais c'est bien la loi : les gouttes du meurtre,  
 Versées sur le sol, réclament  
 Un autre sang. [...]*

Le propos est sans ambiguïté. Mais il provoque un effet contraire et inattendu : un aveu d'impuissance de la part d'Oreste comme d'Électre, qui marque une régression dans cette nouvelle séquence (*lyr4*) ! On en observe les traces dans l'apparition de questions semblables à celles qui initiaient le *kommos*. C'est d'abord une interrogation désespérée de la part d'Oreste :

Ορ. πᾶ τις τράποιτ' ἄν, ὦ Ζεῦ; [Str. ζ] 409

*Or. Où se tourner, ô Zeus ?*

<sup>235</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*, p. 148.

Une question d'Électre lui fait écho :

Ελ. τί δ' ἄν φάντες τύχοιμεν; [Ant. ε'] 418

Él. *Quoi dire pour frapper juste ?*

Entre les deux, le chœur participe à l'angoisse qui pèse sur cette séquence :

Χο. πέπαλται δαῦτέ μοι φίλον κέαρ [Ant. ζ'] 410

τόνδε κλύουσαν οἴκτον  
καὶ τότε μὲν δύσελπις,  
σπλάγχνα δέ μοι κελαινοῦ-  
ται πρὸς ἔπος κλυούσα. [...]

Ch. *À nouveau mon cœur bondit,  
Quand j'entends tes plaintes.  
Alors il est désespéré,  
Et mes entrailles tournent au noir  
Quand j'entends ces mots. [...]*

Ce sont des métaphores qui viennent décrire l'état émotif du chœur. Le terme autoréférentiel *oikton* («plainte») que le chœur emploie pour décrire la réplique d'Oreste confirme la tonalité désespérée de l'échange. Son activité d'auditeur, répétée à deux reprises (*kluousa*), reflète par ailleurs celle du public. Comme on le voit, tout en emmenant le public dans une composition musicale subtile, Eschyle module les émotions de ses personnages. Leurs interrogations nous rappellent à la réalité du rituel en cours, qui cherche son efficacité dans l'histoire, tout en exploitant les codes et les effets du spectacle tragique.

### **Changement de rythme**

Au terme de cette quatrième séquence, le *kommos* subit un changement dans sa structure (fig. 7). L'alternance régulière qui s'était installée est rompue par le chœur. Celui-ci enchaîne directement sur une nouvelle strophe, alors que l'on attendrait des anapestes selon la logique instaurée. Le rite prend une autre tournure, que signale la variation métrique mais que va aussi expliquer le chœur. Musique et mètre offrent le premier signe de cette rupture: le rythme

Fig. 7. Structure métrique de la 2<sup>e</sup> partie du kommos

	Oreste	Chœur	Électre		
423-428 429-433		$\eta$	$\theta$	<i>iambique</i> <i>iambique</i>	<i>lyr5</i>
434-438 439-443	$\iota$	$\iota'$		<i>iambique</i> <i>iambique</i>	<i>lyr6</i>
443-450 451-455		$\theta'$	$\eta'$	<i>iambique</i> <i>iambique</i>	<i>lyr7</i>

de la strophe  $\eta$  est en effet de nature purement iambique. Ce rythme détermine aussi les strophes suivantes, dont les deux premiers mètres sont toujours de nature iambique. Par ailleurs, l'ordre des strophes, qui était jusqu'ici de type *aba – cbc – ded*, créant des triplets strophiques séparés par des anapestes du chœur, prend la forme *ab – cc – ab*, générant trois doublets strophiques.

On remarque que l'ordre des locuteurs est alors le suivant : chœur / Électre / Oreste / chœur / Électre / chœur. Oreste n'intervient qu'une seule fois et se trouve encadré pour ainsi dire par le chœur et par sa sœur. Or, la parole qu'il exprime à cet endroit est essentielle, puisqu'il y formule explicitement son projet de tuer sa mère. La construction strophique est fermée, circonscrite : elle forme une séquence pragmatique dont on pressent rythmiquement l'achèvement. À sa conclusion pourra commencer l'ultime partie de ce *kommos*, son point d'orgue : l'invocation formelle du fantôme d'Agamemnon (*lyr8, lyr9, lyr10*).

### **Créer la vengeance (v. 423-455)**

C'est le chœur qui a rompu la symétrie de la construction en passant à un rythme iambique. Abandonnant les anapestes et les vers lyriques, il donne l'impulsion d'une nouvelle action. La régularité du mètre iambique (qui contient peu de résolutions) laisse imaginer un geste répétitif et chorégraphié, impliqué par le verbe *koptô*, « je frappe » (v. 423) placé en première position. Ce verbe éclaire d'ailleurs, par une figure étymologique, le sens du mot suivant, *kommos*, qui apparaît en toutes lettres.

Χο. ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας [Str. η]  
 νόμοις ἠλεμιστρίας·  
 ἀπρικτόπληκτα πολυάλακτα †δὴν εἰδεῖν† 425  
 ἐπασσυτεροτριβῆ τε χερὸς ὀρέγματα  
 ἄνωθεν ἀνέκαθεν, κτύπῳ δ' ἐπιρροθεῖ  
 κροτητὸν ἄμὸν πανάθλιον κάρᾳ<sup>236</sup>.

*Cho. J'ai commencé à battre (ekopsa) le kommos des Aries,  
 Et, à la mode d'une pleureuse de Kissia,  
 On peut voir des coups suivre les coups,  
 Des éclaboussements de sang répétés, le lancer pressé des mains  
 De haut et de loin. Et ma tête, au bruit du choc,  
 Retentit, battue, toute meurtrie<sup>237</sup>.*

Coups sur la poitrine, coups sur la tête : ce sont les gestes de douleur traditionnels. Cependant, l'expression « à la mode d'une pleureuse de Kissie » fait référence à l'origine barbare des personnages du chœur et insiste sur l'exotisme et l'exubérance du rite effectué. Le geste de se frapper était d'ailleurs évoqué à deux reprises dans la *parodos*, comme s'il était propre à ces servantes. Nous n'entrerons pas dans le débat relatif au moment où ces gestes interviennent. Nous tendons à croire qu'ils s'inscrivent dans l'instant présent, cette fois encore. La forme *ekopsa* (« j'ai battu ») ne pose pas problème : l'aoriste inchoatif peut avoir un sens présent, signifiant le début de l'action. Il s'accorderait alors avec la forme *epirrothei* (« retentit »), au présent, telle qu'elle est transmise par le manuscrit. Par ailleurs, ce que nous avons vu du rôle des formules autoréférentielles jusqu'ici, à quoi s'ajoute l'intervention du mètre iambique, nous invite à croire que les mots décrivent le rite en cours : comme dans la *parodos*, Eschyle emploie le chœur composé d'esclaves orientales pour mettre en scène les gestes de douleur. En outre, il propose un jeu étymologique sur les formes *ekopsa* et *kommos*. Par ce biais, Eschyle détermine ce que le public doit voir et entendre : un type de lamentation orientale ou archaïque, accompagnée de gestes violents répétés.

<sup>236</sup> Pour ce passage corrompu, nous suivons le texte de SOMMERSTEIN 2009 dans l'édition Loeb.

<sup>237</sup> La traduction de Bollack est adaptée en fonction du texte de Sommerstein.

Pour quelle raison le chœur se décrirait-il à cet endroit ? Pour le comprendre, il faut observer – pragmatiquement – à quoi les paroles du chœur font suite. Oreste comme Électre ont exprimé des doutes sur la réussite de leur projet de vengeance ; ils ignorent ce qu'ils peuvent dire ou faire. En somme, ils ne croient pas pouvoir rendre leurs paroles ni leurs gestes efficaces. Le chœur vient à propos rompre cette inertie : il entame le rite que ses mots décrivent, en le « performant » dans le même instant. Il inaugure, en gestes et en paroles, le *thrênos* d'Agamemnon, transposé dans une forme esthétisée propre à la tragédie. L'esthétisation à l'œuvre se révèle notamment dans la complémentarité des paroles et des gestes : les mots décrivent les gestes, mais ils en reproduisent également les effets à travers l'abondance de plosives, *apriktoplêkta polupalakta*, et la rime interne (il existe diverses leçons mais qui rendent toutes compte du même phénomène !). Ainsi le rituel qui a manqué autrefois va-t-il pouvoir s'accomplir par la force des mots et des gestes scéniques. Encore faut-il que les enfants d'Agamemnon se joignent au rite.

C'est Électre qui s'accorde la première à la musique, qui entre dans la danse : sa prise de parole débute par un cri, le premier de tout le *kommos* (strophe  $\theta$ ). Les cris impliquent un investissement physique plus important, nous l'avons dit ; ils sont la prolongation directe d'une émotion. Ceux que pousse Électre (*iô iô*, v. 429) seront suivis par « *a further increase of cries* (v. 429-433, 434-38, 461-62) »<sup>238</sup>.

<p>Ηλ. <i>iô iô daïa</i>  <i>πάντολμε μάτερ, daïais ên êkφοραῖς</i>  <i>ἄνευ πολιτῶν ἄνακτ',</i>  <i>ἄνευ δὲ πενθημάτων</i>  <i>ἔτλας ἀνοίμωκτον ἄνδρα θάψαι.</i></p>	<p>[Str. <math>\theta</math>]</p> <p>430</p>
---	--

*Él. Iô ! Iô ! Mon ennemie,*  
*Mère effrontée, dans une mise au tombeau ennemie, tu as eu le front*  
*D'ensevelir un prince sans les gestes du deuil,*  
*Sans les lamentations dues,*  
*Tu as eu le front d'enterrer ton époux sans pleurs !*

<sup>238</sup> ALEXIOU 2002 [1974], *The ritual lament...*, p. 232, n. 13.

Cette plainte d'Électre, introduite par un cri, qui en appelle à la mère maudite et se développe en une anaphore expressive (*aneu... aneu*), déclenche la réaction d'Oreste. On l'a dit, la structure enchâssée de cette séquence lyrique la met en évidence, en ne lui laissant qu'une seule strophe centrale. C'est là qu'Oreste affiche sa décision de tuer Clytemnestre. Elle est exprimée sous forme de déclaration, au futur, comme une promesse. La promesse se trouve d'ailleurs renforcée par sa construction anaphorique et par une formule de malédiction qu'Oreste lance contre lui-même (*oloiman*, «que je meure») :

Op. τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι. [Str. ι] 435  
 πατρὸς δ' ἀτίμωσιν ἄρα τεΐσει  
 ἕκατι μὲν δαιμόνων,  
 ἕκατι δ' ἀμῶν χερῶν.  
 ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν.

*Or. Tout est déshonneur dans ce que tu dis. Malheur !  
 C'est bien ce déshonneur infligé à mon père qu'elle va payer  
 Avec l'aide des dieux,  
 Avec l'aide de ma propre main,  
 Et après, quand je l'aurai décapitée, que je meure !*

Le seuil est atteint. Les strophes suivantes d'Électre et du chœur bouclent la séquence en insistant sur le rite funèbre manqué d'Agamemnon. C'est un retour au passé et aux regrets. Oreste, tout comme le public, est appelé à revivre le moment des funérailles impies, au cours desquelles le corps d'Agamemnon a été mutilé et enterré sans honneurs :

Χο. ἐμασχαλίσθη δέ γ', ὡς τὸδ' εἰδῆς. [Ant. ι'] 439  
 [...] 443  
 κλύεις πατρώους δύας ἀτίμους.

*Ch. En réalité, il a été mutilé ; tu dois savoir cela.  
 [...] 443  
 Ce que tu m'entends dire, c'est l'indignité de la fin paternelle.*

Ελ. λέγεις πατρῶον μόρον· ἐγὼ δ' ἀπεστάτου 445  
 ἄτιμος, οὐδὲν ἄζία.

μυχῶ δ' ἄφερκτος πολυσινοῦς κυνὸς δίκαν

[...]

τοιαῦτ' **ἀκούων** ἐν φρεσὶν γράφου ὤψιν.

450

*Él. Tu parles de la mort de mon père. Moi, j'étais reléguée*

*Dans le déshonneur, j'étais moins que rien.*

*Enfermée dans un coin, comme un chien méchant...*

[...]

**Écoute** cela, et inscris-le dans ton cœur!

Χο. γράφου, **δι' ὠτων** δὲ συν-

[Ant. θ']

τέτραινε μῦθον ἡσύχῳ φρενῶν βάσει.

τὰ μὲν γὰρ οὕτως ἔχει,

τὰ δ' αὐτὸς ὄργα μαθεῖν.

πρέπει δ' ἀκάμπτῳ μένει καθήκειν.

455

*Ch. Oui, inscris-le. Mais, dans tes oreilles, fais passer le récit*

*Au rythme calme de la pensée.*

*D'une part les choses sont comme elles sont,*

*Mais le reste, ton propre désir doit te l'apprendre.*

*Il te faut un courage inflexible pour aller te battre.*

Le rappel des infamies subies par Agamemnon revêt une efficacité réelle, en tant qu'étape dans le processus rituel, autant pour Oreste que pour le public. À nouveau, on observe une récurrence des verbes d'écoute (marqués en gras). Le chœur en parle comme d'un *muthos*, un récit (v. 452). Il correspond, dans le rituel funéraire, au procédé par lequel est créé le sentiment de vengeance. Helen Foley l'a décrit dans une étude consacrée à l'*Électre* sophocléenne, où elle fait référence à la tradition de vendetta sur laquelle est fondée l'*Orestie*<sup>239</sup>. Dans cette logique, la remémoration des maux vécus contribue à attiser le besoin de réparation. Il est sans doute juste de dire, selon l'interprétation de Schadewaldt, qu'à ce moment les spectateurs épousent la cause d'Oreste, qui se trouve dans la même situation d'auditeur qu'eux.

<sup>239</sup> FOLEY Helene P., *Female acts in Greek tragedy*, Princeton: University Press, 2001, p. 145-171.

Une nouvelle réaction de sa part, sans transition, introduit le final du *kommos*. Oreste lance un appel direct à Agamemnon. C'est le début de l'avant-dernière séquence lyrique (*lyr8* et *lyr9*), constituée d'une strophe κ et d'une antistrophe κ'. Oreste et Électre n'expriment qu'un seul vers chacun, que le chœur commente en trois vers, selon un schéma répété. Le rite, en train de s'effectuer sous les yeux du public qui accompagne les héros dans leur processus de remémoration, prend une autre tournure: la parole y cherche une efficacité immédiate et un résultat visible sur scène. On parvient à un autre point culminant du *kommos*, celui où il se mue en une invocation à Agamemnon pour qu'il apparaisse.

### **L'invocation manquée du roi défunt (v. 456-465)**

L'invocation d'un mort est un motif fantastique, spectaculaire. Il n'a pas de correspondance régulière dans le quotidien des Grecs. Or si la procédure est fictionnelle, le suspense est réel. Après la succession de répliques alternées qui ont fait passer les protagonistes par différents états émotifs, de la colère au désespoir, Oreste initie pour la première fois le chant. Il invite son père à se manifester, en employant les mots qui lui faisaient défaut tout au début du *kommos*, et est suivi par Électre et le chœur :

Op. σέ τοι λέγω, ξυγγενοῦ, πάτερ, φίλοις. [Str. κ]

Ηλ. ἐγὼ δ' ἐπιφθέγγομαι κεκλαυμένα.

Χο. στάσις δὲ πάγκοινος ἄδ' ἐπιρροθεῖ·

ἄκουσον ἐς φάος μολῶν,

ξὺν δὲ γενοῦ πρὸς ἐχθρούς.

460

Or. *C'est toi que je **nomme**, père, rejoins ceux qui t'aiment!*

Él. *Et, avec mes pleurs, je te **parle** à mon tour.*

Ch. *La troupe, réunie, fait **gronder sa voix**.*

*Viens à la lumière, écoute-nous!*

*Rejoins-nous, contre tes ennemis!*

Plusieurs commentateurs<sup>240</sup> s'accordent à l'idée du suspense qui pourrait découler d'une invocation de ce type. Eschyle avait déjà fait paraître l'esprit

<sup>240</sup> Notamment SCHADEWALDT 1932, « Der Kommos... », SOMMERSTEIN Alan, « Notes on the *Oresteia* », *BICS*, 27, 1980, p. 63-75, et GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi...*

de Darius dans les *Perses*: le fantôme cette fois apparaîtra-t-il? C'est un motif qu'Eschyle semble affectionner puisque l'on conserve également à son nom les fragments d'une pièce au titre éloquent, les *Psychagôgikoi* (les conducteurs des âmes)<sup>241</sup>. Une chose est sûre, c'est que la tension augmente à la fin de ce *kommos*. Le passage à un rythme où domine l'iambe, initié dans la séquence précédente (*lyr5-lyr7*) et qui se poursuit dans les séquences *lyr8* et *lyr9*, le montre, tout comme la fragmentation des strophe et antistrophe κ κ' entre les trois locuteurs. Les actes de langage s'accordent au rite et contribuent à la tension qui l'habite. On le voit: Oreste demande à son père d'être à ses côtés, à l'impératif (*xungenou*, «rejoins»); Électre redouble la prière en utilisant un verbe performatif, *epiphthengomai* («je le redis, je renchéris», v. 456). Quant au chœur, il emploie deux impératifs, *akouson* («écoute») et *xun de genou* («sois à nos côtés»). Ce dernier terme répète la demande d'Oreste et conclut la strophe sur un appel formel à l'apparition d'Agamemnon. Un silence ponctue sans doute cette demande.

Mais rien ne se produit, et l'invocation reprend. La strophe κ' attribue une prédiction à Oreste (sous la forme d'un énoncé au futur) et une prière à l'impératif à Électre. Le terme de «prière» (en gras) apparaît deux fois dans la réplique du chœur pour la désigner. Puis le chœur ajoute encore un souhait au conditionnel pour que le destin s'en vienne et avec lui Agamemnon (v. 461-465):

Op. Ἄρης Ἄρει ξυμβαλεῖ, Δίκᾱ Δίκα. [Ant. κ']  
 Ηλ. ἰὼ θεοί, κραίνετ' ἐνδίκῳς <λιτάς>.  
 Χο. τρόμος μ' ὑφέρπει κλύουσιν **εὐγμάτων**.  
 τὸ μόρσιμον μένει πάλαι,  
**εὐχομένοις** δ' ἂν ἔλθοι. 465

*Op. Arès se battra contre Arès, Justice contre Justice!*  
*Él. Iô! Dieux, sanctionnez justement ces demandes!*  
*Ch. Un frémissement me gagne quand j'entends vos **prières**.*  
*Le destin attend depuis longtemps.*  
*Nos **prières** pourraient le faire venir!*

<sup>241</sup> Précisons que ce motif est d'autant plus adapté à la scène et à la fiction qu'il ne renvoie à aucun rite consacré: les témoignages d'une activité nécromantique aux époques archaïque et classique sont rares et, par ailleurs, liés à des pratiques culturelles officielles, effectuées dans un sanctuaire (*nekromanteion*). Pour une «histoire des pratiques nécromantiques», voir l'introduction de OGDEN Daniel, *Greek and Roman necromancy*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2001.

Mais c'est un nouvel échec. Un second silence devait intervenir. Et c'est dans la réaction des orants, dans la séquence suivante, qu'on lit le mieux leurs attentes liées à ces prières et leur déception.

### **La conclusion du chœur (v. 466-475)**

Par contraste avec la répartition stichique des strophes κ et κ', les deux strophes λ et λ' reviennent entièrement au chœur. Elles sont l'expression d'un cri de désespoir et d'un changement de perspective, après que les personnages, comme les spectateurs, ont été frustrés par l'échec de l'invocation. Le procédé signale d'ailleurs aussi en creux le silence d'Oreste et d'Électre.

Χο. ὦ πόνος ἐγγενῆς [Str. λ]  
καὶ παράμουςος ἄτας  
αἱματόεσσα πλαγά.  
ἰὼ δύστον' ἄφερτα κήδη·  
ἰὼ δυσκατάπαστον ἄλγος. 470

δῶμασιν ἔμμοτον [Ant. λ']  
τῶνδ' ἄκος, οὐδ' ἀπ' ἄλλων  
ἔκτοθεν, ἀλλ' ἀπ' αὐτῶν,  
δι' ὤμῶν ἔριν αἱματηράν.  
θεῶν <τῶν> κατὰ γᾶς ὄδ' ὕμνος. 475

*Ch. Ô souffrances déposées dans la race!  
Et coup du désastre,  
Discordant, sanglant!  
Iô! Tourments malsonnants, insupportables!  
Iô! Douleur qui ne veut pas céder!*

*Dans la maison, le remède  
De ces plaies suppure ; et il ne vient pas des autres,  
Du dehors, il vient des enfants mêmes,  
Par la Dispute, sauvage et sanguinaire.  
C'est aux dieux sous la terre que s'adresse cet hymne.*

La relation dialogique avec Agamemnon est rompue. Le chœur revient à un usage expressif, en exprimant tout d'abord son désarroi à travers une exclamation relative aux souffrances présentes (*ô ponos*, v. 466). Suivent aussi des cris de lamentations (*iô... iô...*, v. 469-470). Ces derniers marquent le terme d'un processus qui, selon Alexiou, «*builds up the emotional tension gradually to a climax by increasing the frequency of cries*»<sup>242</sup>. Il est tentant d'y voir la réaction à l'échec de l'invocation, au fait qu'Agamemnon n'apparaîtra pas et que la lignée d'Atrée est condamnée à la souffrance. L'antistrophe λ' confirme cette interprétation en ce qu'elle propose une solution à cette «souffrance sans terme» (v. 470). C'est une formule de type gnomique: si le remède ne peut venir de l'extérieur, il faut l'appliquer soi-même. On observe à nouveau des effets phoniques: *oud' ap' allôn... all' ap' autôn* (v. 472-473). En outre, la strophe est faite d'une structure métrique très régulière, de type *abbcc*: un vers neutre (*dodran*), suivi de deux aristophanéens puis de deux hipponactéens. Kurt Sier commente à ce propos: «La dernière strophe de cette puissante composition est pour ainsi dire une clausule à elle seule.»<sup>243</sup>

Oreste devra donc, sans l'aide de son père, faire suppurer la plaie, c'est-à-dire en extraire, par le meurtre, les éléments infectés. Dans le même temps, le chœur offre une explication au fait qu'Agamemnon n'apparaît pas. Naturellement, cette solution correspond au cours du récit; elle s'accorde à la tradition qui veut qu'Oreste tue sa mère. Mais nous voyons bien à présent le développement émotif et esthétique qu'Eschyle fait suivre à l'intrigue pour les besoins du spectacle, en empruntant la voie de ce rituel fictionnel.

Au niveau de l'histoire, cette étape a la fonction de renforcer la solitude des héritiers et de les contraindre à agir sans le soutien d'Agamemnon. Le sort de la maison repose sur les seuls descendants. C'est une morale appropriée pour le *kommos*. D'ailleurs, un ultime terme autoréférentiel vient marquer la fin du rite (v. 475): «C'est aux dieux sous la terre que s'adresse cet *humnos*.» Le déictique *hode* a une fonction quasi performative en ce qu'il désigne, exhibe et dédie le rite de parole accompli. Mais par là même il le réaffecte: non plus à Zeus et aux Olympiens, mais aux dieux souterrains! C'est eux qu'il faut

<sup>242</sup> Voir ALEXIOU 2002 [1974], *The ritual lament...*, p. 136, qui mentionne en note les différentes étapes de ce processus dans le *kommos*.

<sup>243</sup> SIER 1998, *Die lyrischen Partien...*, p. 96 (ma traduction).

solliciter. Le terme autoréférentiel employé, *humnos*, est particulièrement intéressant, car il marque l'ensemble du *kommos* au sceau du chant et du rituel. Il redéfinit ce dernier en tant qu'objet poétique, opposé au coup du malheur dit plus haut *paramousos*, littéralement : « contre les Muses » (v. 467). Le terme *humnos*, métaphorique et métathéâtral, confirme tout ce que nous avons vu et vécu précédemment : le rituel fictionnel se veut efficace, aussi bien au niveau de l'histoire que du spectacle. Il implique personnages, musicien, comédiens et spectateurs dans un même rite de parole, augmenté de gestes et de musique. La partie lyrique s'achève sur ce mot. Mais elle laisse cependant en suspens la question de la réussite du rite...

### Une prière prosaïque (Esch. *Choe.* 476-509)

Oreste s'est constitué en vengeur, le public a adhéré à sa cause. Mais Agamemnon, pas plus que Zeus, n'a manifesté son soutien. Les protagonistes ne peuvent en rester là. Une nouvelle action doit être engagée. Cette exigence est formulée par le chœur, une fois encore. Ayant redéfini comme interlocuteurs les dieux chthoniens, il formule trois anapestes de transition, semblables à ceux qui ont lancé le *kommos*. Comme eux, ils sont introduits par la conjonction *alla* (« mais », « allons »). Ils comptent en outre une invocation et un terme autoréférentiel, *kateukhê* (« prière vers le bas »), accompagné d'un déictique (v. 476-478) :

Xo. ἀλλὰ κλύοντες, μάκαρες χθόνιοι,  
τῆσδε **κατευχῆς** πέμπειτ' ἀρωγὴν  
παισὶν προφρόνως ἐπὶ νίκη.

Ch. *Dieux bienheureux de la terre, écoutez*  
*Cette **prière**, et envoyez sans réserve*  
*À ces enfants le soutien qui mène à la victoire !*

Dans cette invocation, le chœur demande aux divinités infernales d'entendre « cette » prière. De quelle prière s'agit-il, et comment rattacher cette nouvelle intention à la situation et à l'énoncé précédents ? La réponse se devine à la fois au niveau de l'histoire et du spectacle. Au niveau du spectacle, la fin du *kommos* marque le retour au langage prosaïque, non lyrique. Il n'y a plus ni chant,

ni danse, ni musique. Ce contraste replace le public dans son rôle de spectateur face à l'histoire, alors même qu'il a participé – par le biais de la musique notamment – au *kommos*. L'invocation d'Agamemnon reprend, mais cette fois le chœur ne participe plus. Le focus est différent : ce sont maintenant Oreste et Électre qui « font le spectacle ». Sans doute étaient-ils déjà en position près de la tombe, car le terme *kateukhê*, « *only here until Hellenistic Greek* »<sup>244</sup>, décrit une attitude et un geste spécifiques, relayant une prière « descendante ». Elle pourrait être concrétisée par des coups frappés contre terre<sup>245</sup>. Ainsi le déictique *têsde* se réfère-t-il vraisemblablement à la séquence qui suit : aux prières postérieures au *kommos* que prononcent sur la tombe les seuls deux protagonistes. Le rite n'est pas achevé. Il se transforme et prend une forme plus prosaïque : l'immense excroissance poétique du *kommos* se mue en une prière dialoguée, en dimètres iambiques, « *in more explicit and less emotional fashion* »<sup>246</sup>. Pourquoi ? Sans doute parce que le retour aux iambes permet un retour à l'histoire. Il place les spectateurs à distance des protagonistes, sans que le chœur intervienne comme médiateur. On l'observe dans le contenu des énoncés, et dans leur valeur pragmatique.

La prière qui suit ne ressemble pas au rite de parole précédent. L'alternance est plus rapide entre les répliques d'Oreste et celles d'Électre (entre un à trois vers). La part des justifications y est bien plus marquée. Oreste et Électre supplient leur père d'intervenir en usant d'arguments matériels. Rien de ce genre n'avait été avancé auparavant. On observe également un grand nombre de termes autoréférentiels et des traits stylistiques propres à la prière (vocatif, impératif). Nous ne pensons pas nécessaire cependant de proposer l'entier du texte. Il suffit de résumer les actes de langage effectifs à cet endroit. Dans leurs premières adresses, les deux enfants interpellent leur père, au vocatif, et formulent chacun leur exigence (v. 480-484) :

Op. πάτερ, τρόποισιν οὐ τυραννικοῖς θανῶν, 480  
**αἰτουμένῳ μοι** δὸς κράτος τῶν σῶν δόμων.

<sup>244</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi*..., p. 173.

<sup>245</sup> Le motif apparaît parfois pour accompagner une prière aux morts, sans que l'on sache s'il correspond à une pratique réelle, voir *Il.* 9, 564, *H. Ap.* 333, *Eur. Tr.* 1305, *Él.* 678.

<sup>246</sup> LLOYD-JONES Hugh, *The libation bearers by Aeschylus*, Hugh Englewood Cliffs N.J. : Prentice-Hall, 1970, p. 36.

*Or. Père, tu es mort comme un roi ne meurt pas ;*

*Pourtant, je te le demande, donne-moi le pouvoir sur la maison qui t'appartient !*

Ηλ. κἀγὼ, πάτερ, τοιάδε· σοῦ χρεία μ' ἔχει 482  
 † φυγεῖν μέγαν προσθεῖσαν Αἰγίσθω † . . .

*Él. Moi aussi, père, j'ai une même demande à t'adresser :*

*Que je puisse être sauvée, et que j'aie donné à Égisthe la dernière des morts !*

Ils lui font alors promesse de festins et de libations (v. 483-488). Suivent des prières à la Terre et à Perséphone, à l'impératif. On voit qu'il n'est plus lieu de demander l'apparition d'Agamemnon, mais le regard de ce dernier sur la bataille et la force de la remporter :

*Or. ὦ γαῖ', ἄνες μοι πατέρ' ἐποπτεῦσαι μάχην.*

Ηλ. ὦ Περσέφασσα, δὸς δέ γ' εὐμορφον κράτος. 490

*Or. Terre, lâche mon père pour qu'il surveille la bataille !*

*Él. Perséphassa, donne-nous le pouvoir aux belles formes !*

Puis les enfants rappellent à leur père les outrages qu'il a subis et l'invitent à faire justice, en recourant chacun à des formules anaphoriques : pour Oreste, répétition d'un «souviens-toi» initial (*memnêso*, v. 491 et 492) ; pour Électre, répétition d'une formule interrogative (v. 495 et 496). Enfin, ils insistent sur la pitié du roi pour qu'il se sauve lui-même avec sa descendance (v. 500 à 509). La répartition n'est pas sûre, mais les paroles conclusives résumant bien la teneur du rite de parole effectué. Il s'agit d'une prière exigeant d'Agamemnon qu'il écoute la requête et l'impliquant dans le combat (v. 508-509, attribués à Électre ou à Oreste) :

Ηλ. ἄκου', ὑπὲρ σοῦ τοιάδ' ἔστ' ὀδύρματα,  
 αὐτὸς δὲ σφίξῃ τόνδε τιμήσας λόγον.

*Él. Écoute ! C'est pour toi que nous nous lamentons ;*

*Tu te sauves toi-même si tu honores ce discours.*

Le changement métrique corrobore donc un changement d'intention dans les énoncés. Par rapport à ceux du *kommos*, ces derniers ont une valeur

interactionnelle bien plus marquée, signalée par l'usage «engageant» et «directif» des formules, qui agit à la fois sur celui qui les prononce et sur leur destinataire. Sur ce point, on rappellera ce que dit Ducrot de l'effet des actes de langage sur l'allocutaire :

«Comprendre, par exemple, l'énoncé de *Viens!* comme un ordre, c'est supposer qu'il attribue à son énonciation le pouvoir d'obliger à venir quelqu'un qui, avant elle, n'avait pas une telle obligation. Ou encore, interpréter un énoncé comme interrogatif c'est y lire que son énonciation oblige à donner une information à quelqu'un qui pouvait très bien, auparavant, garder cette information pour lui.»<sup>247</sup>

Or, nous faisons face à un cas limite puisque tous ces actes ont pour allocutaire un défunt ! Difficile de juger dans quelle mesure il se retrouve obligé. Néanmoins, les paroles énoncées créent l'illusion d'une interaction, qui oblige l'âme d'Agamemnon. Dans le cas des *Choéphores*, ces prières contraignantes ont une fonction : après l'échec de l'apparition d'Agamemnon, elles assurent malgré tout son influence bénéfique auprès de ses enfants. Cette donnée est essentielle dans une société hantée par le souvenir de ses ancêtres et toujours soucieuse de refouler leur colère ou de s'attacher leurs faveurs. «La colère des morts est particulièrement redoutée : il faut les apaiser et se les garder comme esprits favorables grâce à des offrandes toujours répétées», rappelle Burkert<sup>248</sup>. Pour Agamemnon, ce semble être chose faite au terme de cette *kateukhê*, «prière vers le bas». Et il revient au chœur, animateur et juge du rituel depuis le début, de déclarer les exigences remplies.

Χο. καὶ μὴν ἀμεμφῆ τόνδ' ἐτείνατον **λόγον**, 510  
 τίμημα τύμβου τῆς ἀνοιώκτου τύχης.

*Ch. Oui vraiment, votre discours jusqu'au bout était sans faute,  
 Honneur rendu à l'infortune d'une tombe qui fut privée de pleurs.*

La forme duelle employée ici (*eteinaton*) souligne l'implication personnelle des deux descendants. Mais tout aussi important est l'emploi du terme autoréférentiel *logos*, «discours», au sens prosaïque. D'abord parce que, faisant référence à cette ultime prière, il l'oppose au *kommos*

<sup>247</sup> DUCROT Oswald (éd.), *Les mots du discours*, Paris : Minuit, 1980, p. 37.

<sup>248</sup> BURKERT 2011 [1977], *La religion grecque...*, p. 268.

désigné comme *humnos*. Ensuite parce que le terme répète celui employé par Électre dans le vers précédent (v. 509). La reprise du terme *logos* (v. 510) pointe la valeur de la prière comme « discours », comme développement argumentatif détaché des émotions extrêmes du *kommos*. Quant à l'expression *timêma tumbou* (« gage d'honneur pour la tombe », v. 511), elle fait écho au *timêsas* (« en honorant ») du vers 509. Le chœur met ainsi en lumière la réciprocité recherchée par les enfants à travers cette prière contraignante, variante du *do ut des* : « Honore ce discours puisqu'il honore ta tombe. »

### **Le *kommos* est-il efficace ?**

Résumons-nous. La question que nous posons relativement à tous les rites de parole observés jusqu'ici est celle de leur efficacité. Dans quelle mesure peut-on dire que la parole agit, qu'elle est efficace sur scène ? La question est sans doute différente dans le cas des rites formulés au début de la pièce et dans le *kommos*. Dans le cas du *kommos*, Eschyle a créé un rituel fictionnel, musical, magnifié, et l'a intégré à l'intrigue des *Choéphores*. Il lui a donné la forme d'un oratorio partagé par le chœur et les protagonistes. À travers lui, à travers sa musique, le public a participé à la célébration funèbre d'Agamemnon. Son efficacité, à ce titre, est à relier en premier lieu à ses effets perlocutoires au niveau du spectacle.

On saisit la nuance si l'on se penche sur le pendant argumentatif du *kommos*, la *kateukhê* ou « prière descendante ». À son terme, Oreste et Électre se retrouvent liés à leur père par leurs paroles, par ce qu'ils lui ont promis et par ce qu'ils lui ont demandé. Or, ce rite de parole-ci, contrairement au *kommos* que ne vient récompenser aucune intervention extérieure, va se trouver à son tour validé par la suite de l'intrigue, comme nous l'avons observé pour chacun des rites évoqués dans la première partie du chapitre. De quoi s'agit-il ici ? La question au terme du rite effectué est de savoir si Agamemnon a été contenté, si a été dit ce qui devait être dit avant de pouvoir agir. L'invitation du chœur au terme du rituel répond précisément à cette demande : elle autorise pour ainsi dire le passage à l'acte, enjeu de la deuxième partie de la pièce. Laisant de côté la part des mots, celle du *logos* qui vient d'être énoncé (v. 510), le chœur attire à la ligne suivante l'attention des protagonistes (et du public) sur « le reste » (*ta d'alla*). Ce reste, c'est la part du « faire », que sa réplique met en évidence

à travers les deux verbes *drân* («agir») et *erdois* («tu ferais»). Ils sont d'ailleurs adressés au seul responsable du «faire», Oreste :

Xo. τὰ δ' ἄλλ', ἐπειδὴ δρᾶν κατώρθωσαι φρενί, 512  
ἔρδοις ἄν ἤδη δαίμονος πειρώμενος.

*Ch. Pour le reste, puisque ton cœur s'est dressé pour l'action,  
Tu pourrais à présent passer à l'acte et faire l'épreuve de ton démon.*

Au terme de sa prière, Oreste est paré pour agir de ses mains. Mais le *kommos* a été nécessaire pour constituer Oreste en tant que vengeur, à ses propres yeux, ceux de sa sœur et, plus encore, ceux des spectateurs. Il fallait pour cela emmener le public dans le rite, dans l'émotion : «À cet instant, l'auditeur ne fait pas qu'entendre le récit de ces destinées : il en fait l'expérience, dans toute leur pesanteur écrasante.»<sup>249</sup>

Nous espérons avoir montré qu'il ne s'agit pas d'une glose érudite, que le processus est réel. Par le biais de la musique et du chant, par l'entremise du chœur qui le représente et le guide, le public a suivi les modulations du rite fictionnel. Il y a pris part, il en a senti les variations et les effets. Les remarques de Foley font écho à ces considérations. Cette auteure, nous l'avons dit, observe le processus de vengeance à l'œuvre dans le mythe d'Électre. Pour ce faire, elle le compare à des rites funéraires issus d'autres contextes ethnographiques :

*«According to Seremetakis, in the modern contexts, hearing and seeing “do not have the passive or purely receptive implications” that such terms have in English, but imply “an active role in the productions of juridicial discourse... The act of hearing carries the value of the soloist's discourse. Hearing in the antiphonic relation is not external to speech but metonymical to it. Hearing is the doubling of the other's discourse.”»<sup>250</sup>*

Et d'ajouter en note : «*Perhaps tragic lament also doubles its discourse in the mind of its audience.*»<sup>251</sup>

Notre analyse met précisément le doigt sur les éléments du texte qui motivent le rôle «actif» du public à côté des ressorts de l'intrigue

<sup>249</sup> Dans le texte : «*Hier vernimmt der Hörer nicht nur von jenen Schicksalen: er erlebt sie, wie sie in ihrer lastenden Schwere sind.*» SCHADEWALDT 1932, «Der Kommos...», p. 354 (ma traduction).

<sup>250</sup> FOLEY 2001, *Female acts...*, p. 155.

<sup>251</sup> FOLEY 2001, *Female acts...*, p. 155, n. 54.

elle-même. Les termes autoréférentiels qui apparaissent tout au long du rite ponctuent le processus et invitent les auditeurs à « reconnaître » les rites de parole en cours : *kateukhê*, *goos*, *ara*, *humnos*, *paian*, *thrênos*, etc. S'accordant à la musique, au rythme métrique, ces termes désignent des séquences pragmatiques qui ont une efficacité dans l'économie de l'histoire, mais agissent également sur les émotions, les attentes, l'imaginaire des spectateurs. Ils servent d'interface entre les deux niveaux de l'énonciation, à la fois éléments du texte tragique et indices d'un métalangage adressé au public. Ces considérations nous permettent de tirer deux conclusions à propos du *kommos* : d'abord, que la scène du *kommos* n'est en aucun cas superfétatoire (Wilamowitz considérait pour sa part qu'on aurait pu la supprimer « *um der Handlung wegen* », « pour le bien de l'intrigue »<sup>252</sup>) ; ensuite, qu'elle est représentative d'une forme de théâtre visant à inclure le public dans l'action, dans le rite en cours. Ce pourrait être une caractéristique du théâtre eschyléen où apparaissent régulièrement ces rituels esthétisés et fictionnels.

On pourrait développer l'idée et imaginer que leur finalité en dernier recours, par la communion émotionnelle qu'ils impliquent, est de faire participer les spectateurs à la célébration dionysiaque. Telle est d'ailleurs la fonction qu'Anton Bierl attribue au chœur et à son identité dédoublée – à la fois acteur rituel et personnage dramatique : « Le public, qui est rassemblé dans le théâtre de Dionysos pour honorer le dieu de la tragédie, s'identifie avec le locuteur de ce *je / nous* indéfini, à travers lequel, comme dans la lyrique chorale, chœur et public sont liés dans un acte rituel. »<sup>253</sup> Cependant cette perspective dépasse le cadre de notre recherche, qui se concentre sur le rôle et le fonctionnement des rites de parole au théâtre. Pour éprouver nos résultats, nous proposons plutôt une brève comparaison avec les pièces de Sophocle et d'Euripide.

## 2.6. Comparaison avec Sophocle et Euripide

Sophocle et Euripide ont assurément le modèle d'Eschyle en tête lorsqu'ils composent leur version du mythe d'Électre, quarante ans après lui. Le public aussi doit en avoir quelque souvenir. Le fait qu'Euripide se moque de la scène de reconnaissance eschyléenne dans sa propre scène de

<sup>252</sup> Cité par SCHADEWALDT 1932, « Der Kommos... », p. 353.

<sup>253</sup> BIERL 2001, *Der Chor in der alten Komödie...*, p. 40 (ma traduction).

reconnaissance (en présentant comme absurdes les indices découverts par Électre) en est une preuve suffisante<sup>254</sup>. La question que nous posons est de savoir si l'un et l'autre accordent la même place aux rites de parole, s'ils les utilisent aussi comme éléments moteurs de l'intrigue et du spectacle.

Un commentaire d'Anne Lebeau dans son introduction à l'édition commune des trois «Électre» nous donne une première indication :

«L'atmosphère religieuse des *Choéphores* ne se retrouve ni dans l'*Électre* d'Euripide ni dans celle de Sophocle. Aussi bien ne voit-on sur scène ni dans l'une ni dans l'autre le tombeau d'Agamemnon ; il est, chez Sophocle, situé à quelque distance du palais, et chez Euripide plus loin encore dans la campagne argienne ; aucun rite n'est donc accompli sous les yeux du public ; il n'est question de cultes funéraires ou d'actes rituels que dans des récits, celui du vieux serviteur d'Agamemnon chez Euripide, celui de Chrysothémis chez Sophocle.»<sup>255</sup>

Du point de vue des rites funéraires, la différence est donc éloquente entre la pièce d'Eschyle, qui par ailleurs se trouve au cœur d'une trilogie, et les deux pièces indépendantes de Sophocle et d'Euripide. Mais nous avons aussi vu que la notion de «religieux» n'a pas de référent précis dans la société antique. Elle ne recoupe en tout cas pas celle du «rituel». En l'occurrence, ce qui nous occupe c'est d'observer le traitement dramaturgique des rites de parole dans chacune de ces pièces. Qu'ils soient rares ou récurrents, qu'en font les poètes ?

Pour en avoir une première idée, nous proposons une vision d'ensemble. Nous avons présenté plus haut un tableau qui mettait en évidence les rites de parole dans la première partie des *Choéphores* (fig. 5), avant le meurtre de Clytemnestre et d'Égisthe. En faisant de même chez Sophocle et Euripide, nous pouvons mettre grossièrement en perspective les trois pièces (fig. 8). Nous surlignons en gris les passages qui serviront de points de comparaison.

<sup>254</sup> Pour une comparaison systématique de la scène de reconnaissance chez les différents auteurs, voir SOLMSEN Friedrich, «Electra and Orestes: Three recognitions in Greek tragedy», *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde*, 30, 2, Amsterdam, 1967. Voir aussi l'introduction de LEBEAU 2005.

<sup>255</sup> LEBEAU 2005, *Électre...*, p. 19.

Fig. 8. Comparaison des rites de parole dans les trois tragédies (avant le meurtre)

	Eschyle		Sophocle		Euripide
19	<b>Prière</b> d'Oreste à Hermès, offrande d'une mèche à Agamemnon.	51-53 67-72	Oreste annonce le <b>rite</b> qu'il va effectuer sur la tombe. <b>Prière</b> d'Oreste au sol, aux dieux, au palais.	87-93	Oreste raconte le <b>rite</b> qu'il a effectué sur la tombe.
		86-120	<b>Thrène</b> d'Électre et <b>invocation</b> d'Hadès, d'Hermès, des Malédictiones et des Érinyes.	112-166	<b>Plainte</b> d'Électre et <b>invocation</b> d'Agamemnon et d'Oreste.
22-83	<i>Parodos</i> à valeur de <b>plainte</b>	121-250	<i>Parodos</i> = <i>kommos</i> à valeur de <b>consolation</b>	167-212	<i>Parodos</i> = <i>kommos</i> à valeur d' <b>invitation</b>
124-163	<b>Invocation</b> d'Électre à Hermès, <b>prière</b> aux dieux chtoniens et à Agamemnon, <b>libations</b> .	448-458	Électre remet une mèche de ses cheveux à Chrysothémis et lui délègue le soin d'effectuer <b>offrande, libations et prière</b> sur la tombe.		
246-263	<b>Prière</b> d'Oreste à Zeus	634-659	<b>Prière</b> de Clytemnestre à Apollon		
314-478	<i>Kommos</i> à valeur de lamentation funéraire	823-870	<i>Stasimon 2</i> = <i>kommos</i> à valeur de <b>consolation</b>		
		1126-1170	<b>Plainte</b> d'Électre sur l'urne		
479-509	<b>Prière</b> commune d'Oreste et d'Électre	1372-1383	<b>Hommage</b> d'Oreste, de Pylade et du Précepteur aux dieux, <b>prière</b> d'Électre à Apollon	671-684	<b>Prière</b> d'Oreste, d'Électre et du Vieillard à Zeus, à Héra, à Agamemnon et à la Terre

Que pouvons-nous dire à partir de cette esquisse? D'abord, que les rites de parole ne sont nullement absents dans les pièces de Sophocle et d'Euripide. Mais ensuite, comme le fait remarquer Lebeau, qu'on observe chez eux un décentrement de l'action par rapport à la pièce d'Eschyle: celle-ci ne tourne plus autour du tombeau d'Agamemnon et n'est plus liée à sa présence fantomatique. Chez Sophocle comme chez Euripide, la tombe est reléguée en dehors de l'espace de jeu. Cette scénographie signale d'emblée que le rite funéraire et propitiatoire ne sera pas chez eux un ressort majeur, ni de l'intrigue ni du spectacle. De fait, le contenu du *kommos* et de la prière qui le suit, que nous avons vu prendre tant d'ampleur chez Eschyle, est réduit au minimum chez ses successeurs. On le voit dans le tableau: le *kommos* remplit d'autres fonctions illocutoires. Par ailleurs, les prières sont rares chez Euripide; elles restent générales chez Sophocle. On ajoutera que les termes autoréférentiels sont peu fréquents, comme s'il n'importait plus de montrer les rouages pragmatiques du discours.

## La prière avant le meurtre

Pourtant, même si les dramaturgies divergent, certains rites de parole s'affirment comme récurrents. Nous proposons de comparer ces motifs en commençant par la prière précédant le meurtre. Puis nous nous attacherons à la fonction pragmatique de la *parodos* (entrée du chœur).

### Une prière express chez Sophocle (Soph. Él. 1372-1383)

En regard du modèle eschyléen, la prière est bien modeste chez Sophocle. Lebeau le fait remarquer: «Le simple geste des deux jeunes gens et la prière d'Électre à Apollon, prière très brève et faite dans l'urgence, sont les seules choses susceptibles de rappeler le grand *kommos* qui clôt la première partie des *Choéphores*.»<sup>256</sup> Effectivement, sans interruption de l'action, la prière est remplacée par une simple prosternation d'Oreste et de Pylade avant d'entrer dans le palais (v. 1372-1375):

Op. οὐκ ἄν μακρῶν ἔθ' ἡμῖν οὐδὲν ἄν λόγων,  
Πυλάδη, τόδ' εἶη τοῦργον, ἀλλ' ὅσον τάχος

<sup>256</sup> LEBEAU 2005, *Électre*... p. 357, n. 1.

χωρεῖν ἔσω, πατρῶα προσκύσανθ' ἔδη  
θεῶν, ὅσοι<περ> πρόπυλα ναίουσιν τάδε. 1375

*Or. Il n'y a plus à prolonger l'entretien, Pylade,  
pour ce que nous avons à faire. Entrons au plus vite,  
mais prosternons-nous d'abord devant tous les dieux de nos pères,  
qui ont leur trône et leur demeure ici sous ce porche<sup>257</sup>.*

Le passage marque la transition des paroles (*logôn*, v. 1372) aux actes (*ergon*, v. 1373). La prosternation s'effectue dans le silence, dans l'intervalle entre les deux répliques, avant qu'Oreste et Pylade ne quittent la scène. C'est à Électre, restée seule, qu'il revient d'adresser une brève prière aux dieux (v. 1376-1383). Sa prière fait pendant à celle de Clytemnestre, prononcée un peu plus tôt au même endroit, et dont il faut convenir qu'elle n'a pas abouti<sup>258</sup>.

Ηλ. Ἄναξ Ἄπολλον, ἴλεως αὐτοῖν κλύε,  
ἐμοῦ τε πρὸς τούτοισιν, ἦ σε πολλὰ δὴ  
ἀφ' ὧν ἔχοιμι λιπαρεῖ προὔστην χερί.  
νῦν δ', ὦ Λύκει' Ἄπολλον, ἐξ οἶων ἔχω  
**αἰτῶ, προπίτνω, λίσσομαι**, γενοῦ πρόφρων 1380  
ἡμῖν ἀρωγὸς τῶνδε τῶν βουλευμάτων,  
καὶ δεῖξον ἀνθρώποισι τὰπιτίμια  
τῆς δυσσεβείας οἷα δωροῦνται θεοί.

*Él. Sire Apollon, sois leur propice, écoute-les,  
ainsi que moi, qui tant de fois ai eu recours à toi  
sans jamais lâcher prise : mes mains t'offraient ce que j'avais...  
Et à présent, ô Apollon, dieu de Lycie, je t'offre encore le peu que  
j'ai,  
et je te prie, je me prosterne, je t'implore : dans ta bonté sois*

<sup>257</sup> Rappelons que les passages traduits de l'*Électre* de Sophocle comme de celle d'Euripide s'appuient sur la traduction de Debidour chez Fallois (1999). Nous gardons également un œil sur celle de Mazon dans l'édition des Belles Lettres (1925). Cependant, nous remanions souvent le texte français pour être plus proche de la formulation grecque.

<sup>258</sup> FINGLASS 2007, *Sophocles. Electra*, commente : « *While Clytemnestra's prayer was a masterpiece of wickedness, Electra's petition is a truly pious one which the god will now bring to a successful end.* » (p. 500) Il n'empêche que la prière d'Électre est bien modeste.

*notre adjuvant pour ces desseins !  
Fais voir aux hommes par quel salaire  
savent les dieux rétribuer l'impiété.*

C'est une prière à Apollon, dieu garant du châtement, depuis qu'il en a rendu l'oracle à Oreste, comme ce dernier l'expose dans le prologue (v. 32-37). Pas d'invocation à Agamemnon, ni à une autre divinité. Électre, jeune vierge endeuillée, se retrouve à prier le dieu de ses comparses. On observe la présence de trois verbes performatifs (en gras) placés en asyndète, c'est-à-dire en apposition, sans particule de coordination : « je te prie, je me prosterne, je t'implore » (*aitô, propitnô, lissomai*, v. 1380). Ils signalent sans doute un mouvement de bras d'Électre, qui se répercute dans les deux impératifs *genou prophrôn* et *deixon* («sois notre adjuvant» et «fais voir»). Électre est alors prête à réintégrer le palais à la suite de son frère. Aucun signe du destin ne vient cependant sanctionner le résultat de cette prière : les dieux sont terriblement muets dans l'*Électre* de Sophocle.

### **Une prière « gesticulée » chez Euripide (Eur. Él. 674-684)**

De la prière précédant le passage à l'acte, Euripide ne fait pas grand cas non plus. Chez lui, pas d'ampleur lyrique : la prière intervient aux vers 670-684 sous la forme d'une stichomythie à trois voix. Elle est adressée à Héra, déesse tutélaire d'Argos. Le chœur ne participe pas, il est remplacé par le vieux serviteur qui a reconnu Oreste et se joint à la prière (v. 674-676) :

Op. Ἥρα τε βωμῶν ἢ Μυκηναίων κρατεῖς —

Ηλ. νίκην δὸς ἡμῖν, εἰ δίκαι' αἰτούμεθα.

675

Πρ. δὸς δῆτα πατρὸς τοῖσδε τιμωρὸν δίκην.

*Or. Héra, reine d'Argos, trônant sur les autels...*

*Él. Donne-nous la victoire en notre juste cause.*

*Vi. Oui, donne-leur justice, et qu'ils vengent leur père !*

C'est peut-être le rôle du vieillard qui est le plus significatif : intervenant à la suite des deux héritiers, il les met à distance de lui-même et du public en les désignant à la troisième personne. Il participe à la prière en répétant l'impératif « donne » (*dos*) mais en disant « donne-leur » et non

«donne-nous». Le principe se répète dans la suite de la prière, lorsque celle-ci prend une autre forme, en étant adressée aux entités chtoniennes que sont l'âme d'Agamemnon et la Terre. Ce changement est marqué par la gestualité également, et il faut imaginer que les personnages frappent le sol au moment où commence cette nouvelle invocation (v. 677-679). Debidour ajoute une didascalie: «Ils s'inclinent vers le sol et le frappent de leur paume.»<sup>259</sup> Elle se justifie dans la mesure où Électre fait une autoréférence à ces gestes :

Op. σύ τ', ὃ κάτω γῆς ἀνοσίως οἰκῶν πάτερ — 677  
 Ηλ. καὶ Γαῖ' ἀνασσα, χειρας ἧ δίδωμ' ἐμὰς —  
 Πρ. ἄμυν' ἄμυνε τοῖσδε φιλάτοις τέκνοις.

*Op. Et toi, père, qu'un crime abominable a précipité chez les ombres...*

*Él. Et toi, ô Terre souveraine, à qui mes mains dédient leur geste...*

*Vi. Viens au secours, viens au secours de ces deux enfants tant aimés!*

Les gestes appuient le rite de parole. La dynamique n'était pas exactement la même dans le *kommos* eschyléen, où les gestes étaient intégrés dans une chorégraphie, rappelons-le. Mais par ailleurs, au moment où intervenait la prière conclusive, plus prosaïque (en iambes), aucun geste n'était indiqué. Cette importance du geste est peut-être une spécificité d'Euripide, que nous aurons l'occasion d'étudier au chapitre 5 consacré à la gestualité. Le fait est que l'impression qui en ressort est différente: le public n'est pas invité à intégrer le rite en cours; il en reste spectateur, à l'inverse du *kommos* d'Eschyle, où la participation active du chœur tendait à l'inclure, à travers l'usage de la musique notamment. Par ailleurs, l'intervention du vieillard qui désigne à nouveau Oreste et Électre à la troisième personne et à travers un déictique («ces deux enfants», *toisde teknois*) empêche l'identification. Le rôle de guide et de médiateur du vieillard est confirmé par le fait que c'est lui qui complète la prière en ajoutant la demande, à l'impératif, aux invocations précédentes.

De même, dans les vers conclusifs, c'est lui qui, de son propre chef, met un terme à la prière :

Op. ἦκουσας, ὃ δειν' ἐξ ἐμῆς μητρὸς παθῶν; 684  
 Πρ. πάντ', οἷδ', ἀκούει τάδε πατήρ· στείχειν δ' ἀκμή. 683

<sup>259</sup> DEBIDOUR 1999, *Les tragiques grecs...*, p. 215.

*Or. Nous entends-tu, toi que ma mère a si indignement traité ?*

*Vi. Tous ces appels, je le sais, votre père les entend. Mais marchons, c'est urgent.*

Le vieillard s'arroge donc au passage le privilège de savoir qu'Agamemnon a entendu la prière – Agamemnon invoqué sur place, mais dont la tombe est située bien loin de là, ce qui accentue la part d'abstraction du rite. Euripide l'allège-t-il volontairement ? Rend-il sa pièce moins religieuse par ce biais ? On tendrait plutôt à penser qu'il place ailleurs les enjeux de la parole : dans la monodie, le solo chanté par Électre lors de son entrée en scène par exemple, ou dans le récit du messager relatant le meurtre d'Égisthe, ou encore dans le discours insultant qu'Électre adresse au cadavre de ce dernier. Le motif de la prière et les rites de parole ne disparaissent pas, car on ne « sort » pas du religieux dans une société où la religion est partout, pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Vernant. Simplement, l'esthétique et la dramaturgie d'Euripide ne s'appuient pas sur eux.

## Fonction de la *parodos*

La prière ne revêt donc pas la même ampleur chez Sophocle et chez Euripide que chez Eschyle. Ce sont d'autres rites langagiers que leur dramaturgie exploite en les réélaborant. On s'en rend compte lorsqu'on se penche sur la place et la fonction que revêt la lamentation au sein du drame. On a dit que la lamentation, par sa dimension rituelle, constituait un élément clef de l'hommage funéraire. Chez Eschyle, la lamentation des familiers joue un rôle crucial en regard de la mort d'Agamemnon. La différence, chez Sophocle et Euripide, tient au fait que cette lamentation en vient à définir l'identité même d'Électre. « Le deuil sied à Électre », traduction française de l'adaptation des *Choéphores* par Eugen O'Neill, *Mourning becomes Electra*, est une expression qui vaut pour les deux pièces de Sophocle et d'Euripide, qui placent l'héroïne au centre de l'intrigue. Ce n'est pas le cas dans les *Choéphores*, où Électre disparaît tout bonnement après la réalisation du *kommos*.

C'est en proférant une lamentation qu'Électre entre en scène chez Sophocle, avant même que n'ait lieu la *parodos* (au contraire de chez Eschyle) : cette lamentation est définie par Électre comme *thrênoi* (v. 88), terme repris par le verbe *thrênô* (v. 94). L'acteur lance ses plaintes dans un

récitatif en vers anapestiques. Chez Euripide, Électre sort de sa maison en portant une jarre sur la tête. Elle s'entretient avec son mari paysan, personnage qui était en charge du prologue, avant de descendre chercher de l'eau à la rivière. Elle en reviendra en chantant et en dansant une monodie rythmée par ses pleurs et ses gémissements. Son chant précède, là encore, la *parodos*. Nous reviendrons en détail sur ces deux passages dans les chapitres suivants, car ils posent des questions liées à la forme des énoncés et à la gestualité. Ce que nous pouvons d'ores et déjà pressentir, c'est que le focus n'est pas le même : le personnage d'Électre est central chez Sophocle comme chez Euripide (le titre de l'œuvre en témoigne), ce qui détermine une dynamique langagière fort différente. Dans les termes de Vanderveken, nous dirions que sa « direction d'ajustement entre son langage et le monde » change du tout au tout ! L'efficacité du langage d'Électre ne va pas se traduire en actes directifs ou engageants, mais en actes expressifs. Cette donnée est directement confirmée par le rôle que joue le chœur à son entrée dans les différentes *parodos*. C'est sur cette comparaison que nous concluons le chapitre.

### **Le chœur « choéphore » d'Eschyle**

En ce qui concerne Eschyle, rappelons qu'il fait apparaître Électre en même temps que le chœur. Ainsi le poète retarde l'entrée en scène du personnage, ou du moins son affirmation singulière. Mais c'est aussi pour conférer à la *parodos* un rôle particulier, celui d'apporter les libations « qui calment les morts ». C'est un acte praxique. Pour magnifier cette arrivée et déterminer une chorégraphie significative, Eschyle attribue aux esclaves des gestes de douleur, comme on l'a vu. Garvie le souligne également : « *Aeschylus uses the parodos, as he regularly does, to build up an atmosphere of foreboding. Here it is one of unrelieved gloom and anger.* »<sup>260</sup>

À travers ce procédé, Eschyle superpose donc les deux niveaux de l'énonciation : la lamentation est efficace dans le temps de l'histoire, où elle est légitime et assume une fonction narrative ; en même temps, elle est efficace au niveau spectaculaire, puisque le dramaturge transforme une délégation de porteuses d'eau en une troupe dansant et chantant en procession, comme le requièrent les codes du genre. Cependant, Eschyle

<sup>260</sup> GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi*..., p. 55.

ne dévie pas de la logique narrative : il transpose un acte simple, praxique, et le rehausse en le réalisant dans une procession dansée.

### **Le chœur consolateur de Sophocle**

Chez Sophocle, le lien à l'intrigue est moins évident. La *parodos* prend la forme d'un *kommos*. Sophocle s'inspire du modèle traditionnel de la lamentation funèbre, dans lequel deux voix se répondent : celles des parents alternant avec celle de chanteurs ou de pleureuses professionnels. Dans la même logique, chez Sophocle, les femmes de la cité rejoignent Électre, qui vient d'exprimer seule sa peine, en clamant « sur le seuil paternel, sans cesse, à tous échos, l'appel de [ses] sanglots » (v. 109-110). Elles viennent associer leurs voix à la sienne. En retour, le personnage d'Électre intègre le mouvement (chant et danse) de la *parodos*, en donnant la réplique au chœur. On se souvient que, chez Eschyle, Électre accompagne la procession (Oreste la reconnaît), mais que sa voix ne se fait pas entendre. Le *kommos* constitue chez Sophocle un dialogue, c'est-à-dire une interaction pragmatique. Si l'on cherche à y définir la valeur illocutoire des paroles du chœur, c'est celle de la consolation qui s'impose. Le but du déplacement, comme des paroles que prononce le chœur, est de détourner Électre de sa plainte perpétuelle, c'est-à-dire de la consoler. C'est bien ainsi qu'Électre le comprend : « Vous voici venues pour consoler mes chagrins » (*hêket' emôn kamatôn paramuthion*, v. 129). Et au terme de la consolation (qui échoue) : « Laissez-moi, laissez-moi, ô mes consolatrices ! » (*anete m'anete, paragoroi*, v. 229). On remarque dans les deux cas que le mot employé en grec pour parler de consolation est formé du préfixe *para-* (« près de ») suivi d'un terme de parole, signe que la consolation est un processus qui exige proximité et verbalisation. Il s'agit de « parler aux côtés » de la personne endeuillée, à travers une pratique qui correspond à un rite de parole spécifique.

Florence Dupont a décrit les caractéristiques de ce rituel de consolation dans la société romaine, avant d'en observer la transposition dans le théâtre (tragédie et comédie)<sup>261</sup>. Ses considérations peuvent nous éclairer sur les enjeux de la pratique en Grèce :

« La consolation, rituel social, est la réponse attendue à un autre rituel social, le deuil – *luctus* – ; ce deuil est un comportement physique et

<sup>261</sup> DUPONT 2000, « La consolation... ».

affectif, individuel, par lequel un homme ou une femme frappés par le malheur sont en proie à une telle douleur qu'ils manifestent ainsi que pour eux la vie n'est plus possible. Ils affichent les signes de la mort, ils rompent avec toutes les formes du *cultus* : sales, les vêtements déchirés, les cheveux en désordre, amaigris par le jeûne, ils se refusent à tout échange, pleurent et gémissent. [...] Le but de la consolation est de mettre fin à ce glissement vers la mort et de faire renouer le douloureux avec la vie et le reste de la communauté, ce qui est une seule et même chose. »<sup>262</sup>

De fait, c'est un chœur constitué des nobles filles d'Argos qui entre en scène. Elles sont les paires d'Électre, et peuvent à ce titre l'approcher en amies.

Ce que l'on peut conclure de cette brève approche, en comparaison avec le modèle eschyléen, c'est que Sophocle exploite à une autre fin les rites de parole que constituent la lamentation et la consolation. Les deux rites sont présentés dans une forme de pérennité, c'est-à-dire d'inefficacité en somme. Au moment où commence l'histoire, Électre comme le chœur semblent installés dans leur action, dans une logique répétitive, où la plainte d'Électre comme la tentative de la consoler sont appelées à se répéter indéfiniment, en échouant chaque fois. Chez Sophocle, comme chez O'Neill, «le deuil sied à Électre». En revanche, Sophocle transpose ce schéma dans le registre chorégraphique : il devient prétexte à une construction esthétique. Contrairement à la version d'Eschyle, il n'y a pas de raison pour que le chœur fasse une entrée en chantant et en dansant. Le choix est délibéré de transposer ce rite en un morceau lyrique, qui échoue en tant que rite mais atteint son but en termes de théâtralité. Il y a là un décalage qui pourrait être significatif entre la pratique d'Eschyle et celle de ses successeurs.

### **Le chœur festif d'Euripide**

Chez Euripide, la dynamique se rapproche en effet de celle de Sophocle. Là encore, c'est un chœur de femmes qui fait son apparition, de jeunes paysannes. Comme chez Sophocle, elles entrent en dialogue avec Électre qui vient d'achever une plainte, définie non pas en termes de thèse mais de *goos* («plainte», v. 125) et par le verbe performatif *kataklaîô* («je

<sup>262</sup> DUPONT 2000, «La consolation...», p. 190.

pleure, je déplore», v. 128). Cette lamentation, Euripide a voulu la mettre en lumière : il lui donne la forme d'une monodie, en vers lyriques, alors qu'il s'agissait d'anapestes récitatifs chez Sophocle. C'est une manière différente encore de rendre compte de la lamentation d'Électre, en la sublimant pour en faire une forme d'aria virtuose (le comédien chante et danse en même temps). Mais nous observerons cela de près au chapitre 5.

La *parodos*, quant à elle, est beaucoup plus courte que chez Sophocle (45 vers contre 130). Elle constitue également une tentative d'arracher Électre à ses plaintes, et de la réintégrer dans la communauté. Néanmoins, le motif de la consolation n'y apparaît pas : les jeunes femmes ne sont pas de la famille, ni du même rang qu'Électre. Euripide les fait entrer en scène pour marquer d'autant plus la déchéance de la princesse. Point de rite formel, ni de complicité entre Électre et le chœur : les jeunes filles sont là pour inviter Électre à participer à un sacrifice en l'honneur d'Héra. Si Électre suit le chœur, elle intègre la communauté paysanne... et fait tourner court la pièce. C'est un événement ponctuel et prosaïque, mais qu'Euripide transforme en un cortège chantant et dansant : ces filles qui viennent inviter Électre à la fête sont déjà en train de danser ; elles proposent une image des réjouissances à venir. Bien sûr, Euripide crée ainsi un fort contraste avec la lamentation d'Électre, qui vient de s'achever. Une musique de fête succède à celle des plaintes. L'utilisation de la *parodos* par Euripide se trouve donc à mi-chemin entre celle d'Eschyle et celle de Sophocle. Comme Eschyle, Euripide justifie l'entrée du chœur par une raison circonstancielle. En revanche, il « triche » comme Sophocle en lui attribuant une forme chorégraphique qui n'a pas de raison d'être, sur le plan de l'intrigue, sinon par la proximité de la fête. On notera par ailleurs que, contrairement aux deux autres poètes, Euripide n'attribue pas de fonction rituelle à la venue du chœur. Sa seule visée pragmatique est d'inviter Électre à la fête, signe peut-être d'un effacement du rôle du chœur dans l'intrigue.

En regard de ces trois *parodos* et de leur intégration dans le système narratif et théâtral, nous voyons que nos recherches apportent certaines lumières. Sur ce seul objet, la distinction systématique entre efficacité au niveau de l'histoire et efficacité au niveau du spectacle est révélatrice des intérêts des trois poètes. Comment s'explique l'entrée du chœur ? Quels rites de parole engage-t-il ? Son activité musicale se justifie-t-elle ? Ces questions touchent également à la problématique des gestes. Dans chacune des *parodos*, les gestes sont chorégraphiés. Eschyle place des cruches d'eau entre les mains des choreutes, ce qui déterminait sans doute une

chorégraphie particulière; les mots font référence en outre à des gestes de douleur. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de gestes effectifs, liés à l'action. Chez Euripide, la danse des paysannes est inspirée par les festivités en l'honneur de Héra: on peut imaginer qu'elle reproduit un motif traditionnel d'Argos ou du moins de la campagne. Enfin, chez Sophocle, il faut postuler une chorégraphie symbolisant la consolation, fondée sur les mots et à caractère mimétique, pour laquelle nous n'avons pas de correspondant. Il s'agit donc de gestes de natures différentes, que l'on peut distinguer en tant que praxiques et emblématiques chez Eschyle, traditionnels chez Euripide et mimétiques chez Sophocle. Sur ce point encore, les choix des poètes varient et révèlent des dramaturgies différentes dont nous pouvons apprécier l'esthétique et évaluer les effets.

## 2.7. Synthèse : d'un rite à l'autre

Pour conclure, ce chapitre nous a permis de nous interroger sur la nature des rites langagiers inscrits dans les textes tragiques et donnés à voir et à entendre sur scène. L'élément clef de notre analyse aura été le *kommos* des *Choéphores*. Il est le plus représentatif de l'artificialité des rites théâtraux. Par ailleurs, il nous montre que le texte porte les traces de cette artificialité, notamment à travers les termes autoréférentiels qu'il contient. Ces derniers, chez Eschyle plus qu'ailleurs, fonctionnent comme autant de signaux qui, en complément du mètre et de la musique, découpent des séquences langagières. C'est une logique que nous avons observée dans tous les cas où un rite de langage était effectué, aussi bien dans les parties chantées que parlées. Ce métadiscours intégré permet au poète d'identifier les pratiques au moment de leur accomplissement. Plus encore, il lui permet de les requalifier et de leur conférer une efficacité propre au spectacle: ainsi du thrène métamorphosé en péan, du rite funéraire rendu à Agamemnon bien après sa mort, mais aussi de la lamentation pérennisée de l'Électre de Sophocle, ou de la corvée d'eau de l'Électre d'Euripide devenant «performance» artistique. Dans cette logique, les rites de parole que nous avons commencés par identifier, tels que la prière, la lamentation, la malédiction ou la supplication, deviennent des objets poétiques amplifiés, fruit d'une «transposition distanciée» pour reprendre l'expression de Legangneux<sup>263</sup>. Ils sont déterminés de manière plus ou moins lâche par la

<sup>263</sup> LEGANGNEUX 2000, «Les scènes de supplication...», p. 187.

logique narrative, mais avant tout par la finalité spectaculaire. Ce que nous pouvons ajouter à ces considérations, c'est la dimension gestuelle dans ses rapports avec les énoncés. Les gestes, nous l'avons vu, ne jouent pas un rôle anodin dans la recréation des rites langagiers. Ils fonctionnent de la même manière que les éléments verbaux : ils contribuent à identifier le rite, à le symboliser ou à l'esthétiser dès lors que les gestes sont chorégraphiés. L'art du dramaturge tient aussi à sa manière d'intégrer les gestes au cœur des énoncés. C'est pourquoi nous pouvons le plus souvent les inférer à partir des termes contenus dans le texte.

Pourtant, ce serait rester à un niveau d'analyse superficiel que de s'arrêter aux termes autoréférentiels. Si ces derniers constituent autant de signaux qui jalonnent le développement de la « performance », ils ne forment que la pointe émergée de l'iceberg. Nous l'avons pressenti : à côté des termes autoréférentiels, les rites se laissent également reconnaître par leurs éléments formels : mètre, syntaxe, lexique, etc. Ainsi en va-t-il de l'alternance entre vers iambiques et lyriques, des marqueurs de l'invocation, des cris rituels, de l'impératif de la prière, de l'optatif du souhait ou de la malédiction, des figures de sens ou de construction. Ces éléments, souvent empruntés au langage rituel, contribuent activement à créer et à délimiter les actes qui composent le texte ; ils donnent corps au langage. Mais ils permettent aussi aux poètes et aux comédiens à leur suite de restaurer le climat propre aux rites en question. Ils touchent plus directement aux émotions, de la même manière que le fait la musique. Si les termes autoréférentiels s'adressent à la part intellectuelle du spectateur, il semble qu'à travers les gestes, la musique et la matière des mots (leur fonction poétique), c'est une autre part qui est touchée. Celle des émotions, dont Aristote, parlant de peur et de pitié, dit qu'elles sont le but de la tragédie. C'est à cette part plus « sensible » que nous nous attacherons à présent, en questionnant la relation que le fond entretient avec la forme, les mots avec leur enveloppe matérielle. Autrement dit, en considérant la parole dans sa matérialité, dans sa ressemblance à un corps et à un geste.



## Chapitre 3

---

### **Lexis. Manière de dire, manière de voir**

**D**ire que la parole est semblable à un geste, c'est recourir à un métadiscours : on parle de la parole. La métaphore du geste, dont nous tenterons de comprendre les enjeux dans ce chapitre, participe de la terminologie indigène en cours au v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Par ailleurs, à cette date correspondent des innovations qui ont déterminé une nouvelle perspective sur le langage. Dans les mots de Françoise Desbordes, il s'agit du « passage de la parole-action globale à la parole-objet, réifiée, séparée et de ce dont elle parle et de son émetteur, susceptible d'examen et d'analyse »<sup>264</sup>. Ce n'est pas que la parole perde son efficacité, nous avons vu suffisamment de contre-exemples, mais des changements apparaissent dans les usages de la parole, dus notamment à l'expansion de l'écriture et à la méfiance nouvelle à l'égard de pratiques désignées comme « magiques »<sup>265</sup>. Le v<sup>e</sup> siècle voit surtout la rhétorique se développer et se constituer en discipline indépendante. L'art du discours est dès lors théorisé et enseigné. Parlant de cette époque, Paul Ricœur évoque un temps originel où « la rhétorique fut cette *technê* qui rendit le discours conscient de lui-même et

---

<sup>264</sup> DESBORDES 1989, « Les idées... », p. 155.

<sup>265</sup> La « révolution » du v<sup>e</sup> siècle n'est pas tant un fait brutal que la conjonction de plusieurs facteurs. En ce qui concerne le développement de l'écriture, Eric Havelock est celui qui a le plus insisté sur l'importance de son impact (pour une mise au point de ses théories, voir HAVELOCK Eric, *The Muse learns to write*, New Haven & Londres : Yale University Press, 1986). Pour la rhétorique, l'ouvrage de DESBORDES Françoise, *La rhétorique antique : l'art de persuader*, Paris : Hachette supérieur, 1996, met bien en valeur le tournant que constitua le v<sup>e</sup> siècle.

fit de la persuasion un but distinct à atteindre par le moyen d'une stratégie spécifique »<sup>266</sup>.

Nous ne retracerons pas dans cette étude «les débuts de la grammaire grecque», comme l'a fait Hermann Koller<sup>267</sup>, et nous ne décrirons pas la «constitution des disciplines spécifiques», pour reprendre l'expression de Desbordes<sup>268</sup>. Les recherches de ces auteurs fournissent une image complète de ce développement, plus encore si on les complète par la lecture d'ouvrages tels que celui d'Andrew Ford sur «*the origins of criticism*», par lequel l'auteur entend, selon ses propres termes, «*to highlight the emergence [...] of a specific set of presuppositions about the nature of poetic language and ways of analyzing it*»<sup>269</sup>. Ces recherches ne font d'ailleurs pas l'impasse sur la disparité et sur la rareté des sources pour la période qui précède Platon et Aristote. Ce n'est qu'à force de recoupements et de postulats que nous sommes en mesure de reconstituer les théories sur le langage d'un Gorgias ou d'un Antiphon, ou même, plus généralement, des sophistes, puisque ce sont bien eux qui semblent avoir engagé la réflexion sur ce thème<sup>270</sup>. Mais c'est véritablement avec les traités d'Aristote que se dessine le projet d'une analyse globale du langage. C'est pourquoi nous nous concentrerons essentiellement sur son œuvre.

Desbordes reconnaît Aristote comme le premier à «donner à la rhétorique son expression théorique achevée»<sup>271</sup>, notamment en s'intéressant au langage pour lui-même. Le projet du philosophe est vaste, et plusieurs voix, dont celles de Gérard Genette, Roland Barthes et Paul Ricoeur<sup>272</sup>, se sont élevées pour déplorer le sort qu'avait subi

<sup>266</sup> RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris : Seuil, 1997 [1975], p. 14, dans le premier chapitre : «Entre rhétorique et poétique». Voir aussi GUTHRIE William K. C., *The Sophists*, Cambridge : University Press, 1977 [1969], p. 44, n. 4, sur les nombreuses *tekhnai* écrites produites dans l'entourage des sophistes.

<sup>267</sup> KOLLER Hermann, «Die Anfänge der griechischen Grammatik», *Glotta*, 37, 1958, p. 5-40; ILDEFONSE Frédéric, *La naissance de la grammaire dans l'Antiquité grecque*, Paris : Vrin, 1997, s'inscrit dans la même perspective.

<sup>268</sup> DESBORDES 1989, «Les idées...». La même auteure retrace dans DESBORDES 1996, *La rhétorique antique...*, de manière claire et concise, les étapes de la formation de la *tekhne rhetoriké*, d'après les œuvres qui nous ont été transmises. On pourra également profiter de la liste de références tant antiques que modernes qu'elle donne sur la question de l'*actio*, de la «performance» du discours rhétorique (p. 95).

<sup>269</sup> FORD Andrew, *The origins of criticism. Literary culture and poetic theory in classical Greece*, Princeton & Oxford : Princeton University Press, 2002, p. 1.

<sup>270</sup> Voir GUTHRIE 1977 [1969], *The Sophists*, p. 44-45.

<sup>271</sup> DESBORDES 1996, *La rhétorique antique...*, p. 77.

<sup>272</sup> Voir GENETTE Gérard, «La rhétorique restreinte», *Communications*, 16, 1970, p. 158-171, et son introduction à FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1999 [1830]; BARTHES Roland, «L'ancienne rhétorique», *Communications*, 16, 1970, p. 175-176; RICOEUR 1997 [1975], *La métaphore vive*, p. 13-18.

la rhétorique depuis lors, pour ne subsister à notre époque que sous la forme d'une «rhétorique restreinte» (le terme est de Genette), sous les atours de la tropologie, c'est-à-dire de l'identification et de la classification des figures de style. Nous ne pourrions cependant faire autre chose nous-même que de restreindre notre angle d'approche, de manière à isoler dans le système d'Aristote ce qui fait écho à notre problématique : les images et le métalangage employés pour décrire les unités de composition du discours, ainsi que leur efficacité. Ainsi ne nous perdrons-nous pas dans l'immense champ des études aristotéliennes. L'orientation de notre recherche nous conduit presque automatiquement à nous concentrer sur le troisième livre de la *Rhétorique*, consacré en grande partie à la *lexis*, la «manière de dire». Pour compléter notre recherche, nous nous pencherons également sur la *Poétique*. Aristote parsème en effet sa *Rhétorique* de renvois à la *Poétique* et dépeint de la sorte autre chose que l'opposition entre deux formes littéraires, la poésie et la prose oratoire. Pour l'exprimer brièvement, dans les termes de Ricoeur<sup>273</sup>, Aristote offre deux perspectives sur le langage, celle de la construction du discours persuasif (*logos*) pour la *Rhétorique* et celle de la représentation (*mimêsis*) pour la *Poétique*. Quelques occurrences tirées d'autres traités apporteront par ailleurs un éclairage intéressant sur la terminologie employée par Aristote.

C'est donc presque exclusivement chez Aristote que nous chercherons les traces d'un discours sur la relation parole-geste. Nous n'accorderons pas la même attention à Platon. Car tenter de mettre au jour une conception générale du langage dans son œuvre impliquerait de parcourir plusieurs de ses dialogues pour un résultat qui ne pourrait éviter des discordances. Nous nous référerons donc surtout à son œuvre en tant que témoignage intermédiaire entre la conception pratique des sophistes, visant à la persuasion, et celle, plus systématique et plus descriptive, d'Aristote. En écho à notre réflexion, on notera que Barbara Cassin<sup>274</sup> met en regard le «parler à» des sophistes, centré sur les aspects perlocutoires, le «parler de» de Platon, lié aux aspects «locutoires»<sup>275</sup>, et la «performance» chez Aristote, touchant aux aspects illocutoires.

<sup>273</sup> RICOEUR 1997 [1975], *La métaphore vive*, p. 7.

<sup>274</sup> CASSIN Barbara, «La performance avant le performatif ou la troisième dimension du langage», in CASSIN et LÉVY 2011, *Genèse de l'acte de parole...*, p. 113-147.

<sup>275</sup> En fait, la perspective platonicienne renverrait plutôt à la perception traditionnelle représentationniste du langage. L'acte locutoire selon Austin n'est que celui, physique, de l'énonciation.

### 3.1. Formes d'énoncés

#### Voir et entendre

À travers la métaphore du geste, c'est la forme du discours que nous interrogeons. Or, pour réfléchir à cette «forme» dans le cadre théâtral, il nous faut commencer par aller contre le réflexe de voir dans le texte théâtral un texte écrit. La première finalité de ces œuvres était qu'elles retentissent dans le théâtre de Dionysos. Les *performance studies* nous ont habitué à réfléchir en ce sens. Mais ce principe implique aussi une autre compréhension de la «forme», qui ne doit dès lors pas s'entendre en termes visuels – en contradiction avec nos habitudes de lecture. Notre première reconnaissance d'un sonnet, par exemple, est visuelle, et la démarche est semblable lorsqu'il s'agit de différencier vers et prose. Cela parce que nous sommes accoutumés le plus souvent à découvrir un texte par la lecture individuelle<sup>276</sup> et à travers une mise en page que peuvent exploiter consciemment les écrivains – le *Coup de dé* de Mallarmé en est un exemple manifeste. Il y a dans la structure qu'offre le texte au regard une multitude d'informations sur son statut, sur sa visée, sur sa teneur: articles de journaux superposant des titres de différentes grosseurs, poésies économes ne comptant que quelques mots par pages, textes académiques saturés multipliant les notes en bas de page, etc. Le calligramme, dont la pratique remonte au moins à l'époque hellénistique, répond déjà à cette logique. Et il est intéressant de souligner que dans ce cas, comme dans les inscriptions sur les vases grecs que nous avons évoquées plus haut, l'écriture hérite d'une forme et d'une matérialité en plus de son sens.

Or, même si, de manière concurrente, à partir du VI<sup>e</sup> siècle vraisemblablement, on inscrit les lois dans la pierre et on transcrit les poèmes par écrit, la destination première des œuvres poétiques reste la récitation, que ce soit en public (comme pour les pièces de théâtre, les épopées et la poésie mélique) ou en privé (comme pour les poèmes élégiaques et iambiques, qui se récitent dans le cadre du banquet, du *symposion*)<sup>277</sup>. Ce fait justifie que

<sup>276</sup> Le cas de la chanson est un peu différent et nous place dans un rapport au texte peut-être plus proche de celui du public antique. À ce titre, la mise en page peut réserver des surprises. Pour prendre un exemple, *La Javanaise* de Serge Gainsbourg a été composée en vers dissyllabiques partiellement rimés («J'avoue / J'en ai / Bavé / Pas vous...») – ce qui ne se perçoit pas forcément à l'écoute. À l'inverse, l'auditoire antique «entendait» la structure métrique d'un chant.

<sup>277</sup> Pour les liens entre banquet et poésie, voir LISSARAGUE 1997, *Un flot d'images...*, p. 119-133; pour les différents contextes de récitation, GENTILI BRUNO, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Rome & Bari: Laterza, 1989 [1984].

nous nous attachions à cerner dans le texte théâtral des formes perceptibles à l'audition. Des formes où la métrique joue une part essentielle, sans pour autant être exclusive. Simplement, notre appréhension de la forme doit s'affranchir du principe de visibilité qui lui est attaché. Pour employer un terme neutre, qui fait référence aussi bien à la dimension visuelle qu'auditive, nous parlerons désormais pour ces formes d'«unités» de langage. L'usage du terme s'appuie sur la définition du *Trésor de la langue française* qui définit l'unité, en tant qu'objet, comme «élément d'un ensemble, entité (chose ou être) considérée comme formant un tout indivisible». À ce titre, elle possède la qualité d'unité, «caractère de ce qui forme un tout substantiel et cohérent». Ce principe trouve par ailleurs un écho dans la poésie moderne, où l'avènement du vers libre invite à rechercher d'autres formes d'«unités», comme le fait remarquer Ubersfeld: «Une nouveauté dans l'invention rythmique, c'est le verset claudélien, caractérisé, de l'aveu même de l'auteur, comme une unité de souffle.»<sup>278</sup>

## Des unités de composition

Il s'agit donc de réévaluer le statut des «unités» qui composaient les passages étudiés au chapitre 2. Nous avons abordé le texte d'Eschyle en utilisant pour notre analyse le concept d'énoncé, en tant qu'objet minimal d'une prise de parole. Ces énoncés, on l'a vu, constituent autant d'actes de langage, qui s'assemblent pour former les rites de parole dont nous avons montré l'efficacité spectaculaire. La question qui se pose à présent est celle de savoir comment se définit la relation entre actes de langage et rites de parole. En clair: si certains énoncés donnent lieu à des rites de parole ayant une efficacité spécifique, qu'en est-il des autres énoncés? Comment les Anciens rendent-ils compte de l'efficacité que leur confère aussi leur valeur d'actes de langage? Poser la question en termes d'unités, en nous concentrant sur les aspects formels de ces énoncés, devrait nous permettre de passer outre ce clivage<sup>279</sup>.

<sup>278</sup> UBERSFELD 1996, *Lire le théâtre III...*, p. 131.

<sup>279</sup> François Recanatì, dans sa postface à AUSTIN 1991 [1970], *Quand dire, c'est faire*, p. 202, en vient de même à effacer l'opposition entre actes communicatifs et actes institutionnels: «En ce qui me concerne, je pense, comme Austin dans l'interprétation que j'ai donnée de sa pensée, qu'on ne peut pas opposer de façon radicale d'un côté les actes institutionnels comme le baptême, l'ordre, la promesse, les actes définis par les règles des jeux de société, etc., et de l'autre les actes de parole comme le conseil, l'avertissement, l'affirmation, etc., car les actes de parole comme le conseil sont de même nature que les actes institutionnels et peuvent, comme eux, être accomplis de façon formelle dans le cadre d'une institution ou d'un protocole.»

Pour commencer, il nous faut réfléchir à la perception qu'avaient de ces «unités» à la fois leur concepteur, le *poiêtês*, poète-artisan, et le public à qui il revenait de les identifier auditivement. Sur ce point, nous achoppons à un certain paradoxe: aussi loin que l'on remonte dans la description du langage, le lexique employé confère au discours une matérialité et l'appréhende prioritairement en termes visuels. Dans l'épopée, c'est la «voix de lys» des Muses et des Sirènes, les «paroles ailées» des héros, la voix de Nestor qui «coule plus douce que le miel»<sup>280</sup> (*Il.* 1, 249), les mots d'Ulysse qui tombent «comme flocons de neige en hiver» (*Il.* 3, 222), etc. La dimension profondément orale de la poésie antique est transposée dans un système de métaphores visuelles. Le fait prendra plus d'ampleur encore dans la rhétorique classique, où un orateur sera apprécié pour sa manière de «colorier» son discours<sup>281</sup>. Fondamentalement, c'est donc un principe synesthésique qui préside à la description de l'énonciation orale et de la réception aurale, en les transposant dans un autre registre sensoriel. Pour comprendre dans une perspective indigène la nature de ces unités, de ces «formes auditives», il nous faut donc réfléchir aux enjeux de cette transposition d'une réalité sensorielle à l'autre. Nous le ferons en observant la trace de ce phénomène dans le métadiscours mis en place par Aristote.

### 3.2. La *lexis* dans la *Rhétorique* d'Aristote

Les occurrences de métadiscours visuel apparaissent principalement dans le troisième livre de la *Rhétorique*, celui qu'Aristote consacre à la *lexis* (littéralement la «diction», l'«expression») et à la *taxis* (la «disposition»). Dans son projet, la partie sur la *lexis* fait suite à celle qu'il consacre à la *proairêsis*, le choix des preuves de l'argumentation, et précède celle qui décrit la *taxis*, l'arrangement du discours. Nous ne nous occuperons que de la partie relative à la *lexis*.

<sup>280</sup> L'image de la parole coulant comme le miel s'enrichit par ailleurs d'une valeur gustative!

<sup>281</sup> Voir notamment QUINN Arthur, «The color of rhetoric», in UEDING Gert (éd.), *Rhetorik zwischen den Wissenschaften*, Tübingen: M. Niemeyer, 1991, p. 133-138, pour des exemples empruntés principalement au champ de la rhétorique latine.

## Lexis rhétorique et lexis poétique

Le point qui nous intéresse dans ce troisième livre de la *Rhétorique* tient au fait qu’Aristote tente d’y définir la *lexis*, «la manière de dire» propre au discours rhétorique, en contrepoint du discours poétique. Nous obtenons par ce biais des informations sur la nature de ce dernier – toujours dans l’optique du philosophe.

La *lexis* concerne à la fois l’énonciation (l’acte locutoire), le choix des mots (sur l’axe paradigmatique) et la composition des énoncés, c’est-à-dire la manière d’ordonner les mots (sur l’axe syntagmatique). Christof Rapp<sup>282</sup> traduit la *lexis* en «*sprachliche Form*» («forme langagière»). Nous nous en tiendrons pour notre part au terme d’«expression», traduction relativement neutre de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, empruntée à leur commentaire de la *Poétique*. Aristote définit lui-même la *lexis* dans le premier chapitre comme *hôs dei eipein* : «comment il faut exprimer les choses»<sup>283</sup>. La partie sur la *lexis* fait logiquement suite à la précédente, dédiée à la *proairêsis*, car, dit-il (*Rhét.* livre 3, chap. 1, 1403b15-18)<sup>284</sup> :

οὐ γὰρ ἀπόρηρ τὸ ἔχειν ἃ δεῖ λέγειν, ἀλλ’ ἀνάγκη καὶ ταῦτα ὡς δεῖ εἰπεῖν, καὶ συμβάλλεται πολλὰ πρὸς τὸ φανῆναι ποιόν τινα τὸν λόγον.

*Il ne suffit pas de savoir ce qu’il faut dire, il est encore nécessaire de savoir comment le dire, et cela contribue pour beaucoup à ce que le discours apparaisse tel ou tel*<sup>285</sup>.

Il s’agit donc pour la personne qui compose un discours de lui conférer une apparence particulière, ce qu’Aristote exprime par «apparaître tel ou tel» (*phanênai poion tina*). Ce terme introduit d’emblée l’idée d’une visibilité du discours, qui sera encore développée par la suite. L’efficacité

<sup>282</sup> RAPP 2002, *Aristoteles Werke...*; voir notamment p. 367-369 sur la question de la *lexis* dans la *Rhétorique*.

<sup>283</sup> Voir DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote. La Poétique*, p. 307-311. Dans la note relative au passage 1456b8-19 de la *Poétique*, les auteurs expliquent le sens différent que revêt la *lexis* dans la *Poétique* et dans la *Rhétorique* : «La *lexis* se laisse saisir à deux niveaux : celui de la réalisation vocale où l’expression est élocution [dans la *Poétique* donc], et celui, plus abstrait, de la langue (au sens saussurien), où elle est structuration formelle du matériau phonique». Et de proposer dans les deux cas la traduction de *lexis* par «expression».

<sup>284</sup> Pour la *Rhétorique*, comme plus tard pour la *Poétique*, nous donnons systématiquement le numéro du chapitre pour rendre évidente la progression de l’argumentation. Il s’agit toujours du livre 3.

<sup>285</sup> Les traductions de la *Rhétorique* sont empruntées à Médéric Dufour et André Wartelle dans l’édition des Belles Lettres (1968). Nous les modifions parfois en nous inspirant de la traduction allemande de RAPP 2002, *Aristoteles Werke...* pour rester plus littéral.

d'un discours dépend de sa forme, de son apparence. Or, dans le cadre de son traité, Aristote pose que l'efficacité première à rechercher est celle de la persuasion. Il s'efforcera donc d'identifier, dans une visée prescriptive, la *lexis* qui remplit le mieux cet office.

Ainsi Aristote, dans la suite du traité, écarte-t-il peu à peu les variantes qui ne lui semblent pas soutenir le discours argumentatif, fondement de la rhétorique telle qu'il la conçoit. C'est dans cette perspective aussi qu'il s'intéresse au choix des mots. Les différences lexicales lui permettent de renforcer la distinction entre discours (*logos*) et poésie (*poiêsis*). Néanmoins, Aristote observe en premier lieu leur point de rencontre. Il ébauche ainsi une théorie générale du langage (chap. 1, 1404a20-29) :

ἤρξαντο μὲν οὖν κινῆσαι τὸ πρῶτον, ὥσπερ πέφυκεν, οἱ ποιηταί· τὰ γὰρ ὀνόματα μιμήματα ἐστίν, ὑπῆρξεν δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῖν· διὸ καὶ αἱ τέχναι συνέστησαν ἢ τε ῥαψωδία καὶ ἡ ὑποκριτικὴ καὶ ἄλλαι γε. ἐπεὶ δ' οἱ ποιηταί, λέγοντες εὐήθη, διὰ τὴν λέξιν ἐδόκουν πορίσασθαι τὴν δόξαν, διὰ τοῦτο ποιητικὴ πρώτη ἐγένετο λέξις, οἷον ἡ Γοργίου, καὶ νῦν ἔτι οἱ πολλοὶ τῶν ἀπαιδευτῶν τοὺς τοιούτους οἶονται διαλέγεσθαι κάλλιστα. τοῦτο δ' οὐκ ἔστιν, ἀλλ' ἑτέρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις ἐστίν.

*Ceux qui ont donné l'impulsion en premier lieu, comme il est naturel, ce furent les poètes. De fait, les mots sont des imitations, et, parmi tous nos organes, la voix est le plus propre à l'imitation. C'est pourquoi ces types de techniques se constituèrent alors : la rhapsodie, le jeu des acteurs, et autres. Et comme les poètes, bien que disant des légèretés, semblaient atteindre à la gloire grâce à leur expression (lexis), l'expression fut d'abord poétique (poiêtikê), comme celle de Gorgias ; et aujourd'hui encore les gens incultes pensent pour la plupart que les orateurs de ce genre parlent de la plus belle manière. Mais cela n'est pas, et l'expression du discours (logos) est autre que celle de la poésie (poiêsis).*

Une même notion préside donc à la formation du langage : la *mimêsis* par la voix (*phônê*). Si finalement poésie et discours divergent dans leurs « expressions », c'est parce qu'elles divergent dans leurs finalités. Au chapitre suivant, Aristote pose comme principe que la qualité (*aretê*) de la *lexis*, c'est d'être *claire* (*saphê*, chap. 2, 1404b1-5) – nouveau terme qui fait référence au registre de la vue :

ἔστω οὖν ἐκεῖνα τεθεωρημένα καὶ ὠρίσθω λέξεως ἀρετὴ σαφῆ εἶναι (σημεῖον γάρ τι ὁ λόγος ὢν, ἐὰν μὴ δηλοῖ οὐ ποιήσει τὸ ἑαυτοῦ ἔργον).

*Tenons-nous-en donc à ces considérations et admettons cette définition qu'une vertu de la lexis est la clarté. En voici un indice : si le discours ne montre (dêloi) pas son objet, il ne remplira pas sa fonction.*

En rhétorique, c'est cette clarté qu'il faut rechercher en premier lieu. Le langage poétique, au contraire, a pour but de créer l'étonnement et le plaisir (chap. 2, 1404b10-12) :

διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον· θαυμασταὶ γὰρ τῶν ἀπόντων εἰσίν, ἡδὺ δὲ τὸ θαυμαστόν ἐστίν.

*Aussi faut-il rendre son langage étranger (xenêñ), car on est admirateur de ce qui est éloigné, et ce qui excite l'admiration (to thaumasion) est agréable (hêdu).*

Deux conceptions s'opposent donc au premier abord, celle du discours rhétorique qui doit rendre son objet manifeste, et celle du discours poétique qui doit rendre son objet plaisant. Aristote renforce cette distinction par l'exemple du choix des mots (chap. 1, 1404a29-35) :

δηλοῖ δὲ τὸ συμβαῖνον· οὐδὲ γὰρ οἱ τὰς τραγωδίας ποιοῦντες ἔτι χρῶνται τὸν αὐτὸν πρόπον, ἀλλ' ὥσπερ καὶ ἐκ τῶν τετραμέτρων εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετέβησαν διὰ τὸ τῷ λόγῳ τοῦτο τῶν μέτρων ὁμοιότατον εἶναι τῶν ἄλλων, οὕτω καὶ τῶν ὀνομάτων ἀφείκασιν ὅσα παρὰ τὴν διάλεκτόν ἐστιν, οἷς [δ'] οἱ πρῶτοι ἐκόσμου, καὶ ἔτι νῦν οἱ τὰ ἐξάμετρα ποιοῦντες [ἀφείκασιν].

*L'histoire le montre : même les auteurs de tragédie n'emploient plus [la lexis] de la même manière, mais de même qu'ils sont passés des tétramètres trochaïques au trimètre iambique, parce qu'entre tous les mètres, c'est ce dernier qui se rapproche le plus du discours, ainsi ont-ils également renoncé aux mots qui s'opposent au parler courant, grâce auxquels les premiers poètes enjolivaient (ekosmoun), ce que font encore à présent les auteurs d'hexamètres.*

Le philosophe soutenait plus haut que les premiers rhéteurs, tel Gorgias, empruntaient leur expression (*lexis*) à la poésie, mais que les choses ne se font plus ainsi à son époque. Parallèlement, il observe ici que les auteurs tragiques de son temps emploient une forme métrique qui se rapproche du discours (le trimètre iambique) et un lexique qui ne s'écarte plus du parler courant. On voit, dans ce rapprochement que peut faire Aristote, le pas franchi par les théoriciens : la poésie n'est plus

un langage à part, relevant des dieux ou même revêtant une puissance particulière ; elle constitue une utilisation du langage parmi d'autres, que caractérise un certain *kosmos*, un « arrangement » ou « enjolivement » (*ekosmoun*). Elle tend même à l'inconvenance (*aprepeia*, chap. 3, 1406a32), lorsqu'elle intervient dans le cadre rhétorique. C'est donc en toute logique qu'Aristote écarte la *lexis* poétique pour se concentrer sur celle du « discours » (chap. 1, 1404a37-39) :

ὥστε φανερόν ὅτι οὐχ ἅπαντα ὅσα περι λέξεως ἔστιν εἰπεῖν ἀκριβολογητέον ἡμῖν, ἀλλ' ὅσα περι τοιαύτης οἴας λέγομεν. περι δ' ἐκείνης εἴρηται ἐν τοῖς περι ποιητικῆς.

*Par conséquent, il est évident que nous ne devons pas exposer en détail tout ce que l'on peut avancer sur l'expression (lexis), mais seulement ce qui a trait à celle dont nous parlons en particulier. Quant à l'autre, nous en avons traité dans notre Poétique.*

Nous verrons plus loin ce qu'il en est de la *Poétique*. Dans le livre 3 de la *Rhétorique*, les chapitres qui suivent, jusqu'au quatrième, traitent des composantes de l'expression et de leur fonction : nature des mots, homonymes, synonymes, pertinence des métaphores et des comparaisons. Tous ces éléments apparaissent aussi bien dans le registre poétique que rhétorique. Mais ils sont, selon leur nature, plus appropriés à l'un ou à l'autre. Il se dessine donc, en négatif de l'expression rhétorique, une image de l'expression poétique comme marquée par un embellissement, voire une préciosité et, pour cette raison, manquant de clarté.

Cette définition ne nous est pour l'heure que de peu d'utilité, dans la mesure où elle n'aborde pas la question de la construction des énoncés, c'est-à-dire de l'axe syntagmatique, troisième niveau de la *lexis* qui nous intéresse le plus. En revanche, elle nous renseigne sur la manière de faire d'Aristote, qui définit peu à peu l'objet de sa recherche. Le philosophe écarte de son champ d'analyse tous les éléments qui pourraient nuire à la « clarté » de l'énoncé. Peu importe qu'ils soient en mètres (les anciens tétramètres trochaïques) ou non (la prose de Gorgias), c'est un type de lexique inapproprié qu'il définit a contrario, et qu'il range sous l'appellation de poétique. La question de la construction des énoncés n'est pas encore entrée dans cette dichotomie. Il faut faire un saut jusqu'au neuvième chapitre de ce troisième livre de la *Rhétorique* pour voir traitée la question du lien entre les mots et les énoncés.

## **Lexis eiromenê et lexis katestrammenê**

Au chapitre 9, usant de la même méthode que précédemment, Aristote oppose deux types de *lexis* en ce qui concerne la construction des énoncés. Il attribue à chacune une appellation qu'il veut descriptive (chap. 9, 1409a24-31):

τὴν δὲ λέξιν ἀνάγκη εἶναι ἢ εἰρομένην καὶ τῷ συνδέσμῳ μίαν, ὥσπερ αἱ ἐν τοῖς διθυράμβοις ἀναβολαί, ἢ κατεστραμμένην καὶ ὁμοίαν ταῖς τῶν ἀρχαίων ποιητῶν ἀντιστρόφοις. ἡ μὲν οὖν εἰρομένη λέξις ἢ ἀρχαία ἐστὶν [“Ἡροδότου Θουρίου ἢ δ’ ἱστορίας ἀπόδειξις”] (ταύτη γὰρ πρότερον μὲν ἅπαντες, νῦν δὲ οὐ πολλοὶ χρῶνται)· λέγω δὲ εἰρομένην ἢ οὐδὲν ἔχει τέλος καθ’ αὐτήν, ἂν μὴ τὸ πρᾶγμα <τὸ> λεγόμενον τελειωθῆ.

*Quant à la lexis, elle ne peut être que : liée (eiromenê) et unifiée par la seule conjonction, comme dans les préludes des dithyrambes, ou alors bouclée (katestrammenê) et semblable aux antistrophes des anciens poètes. La lexis liée est l'ancienne : « D'Hérodote, de Thourioi, voici l'exposé de l'enquête historique ». C'est celle que tout le monde employait à l'origine, et à présent peu le font. J'entends par « liée » une lexis qui n'a pas de fin par elle-même, à moins que l'énoncé de la chose ne soit achevé.*

*Lexis eiromenê* (« liée ») et *lexis katestrammenê* (« bouclée ») : les deux métaphores pourraient faire écho à l'art du tissage, on le verra. Mais la problématique est complexe, car elle touche autant à la stylistique qu'à la philosophie et à l'histoire littéraire<sup>286</sup>. Nous ferons référence aux études principales dans notre développement, mais sans reprendre la question de fond en comble. Là n'est pas notre propos : nous ne cherchons qu'à voir si l'analyse d'Aristote apporte un soutien à notre conception de la « forme ». Nous nous contenterons par conséquent d'observer si ces deux *lexis* peuvent déterminer des unités formelles et comment ces dernières seraient décrites.

Pour l'instant, nous voyons qu'Aristote parle de la *lexis eiromenê* (« liée ») comme de la plus ancienne. Cette fois encore, la distinction

<sup>286</sup> Un article très complet de STEINRÜCK Martin, « Der reihende Prostil (ειρομένη) und sein Verhältnis zur Periode », *RM*, 147, 2004, p. 109-135, s'essaie à définir ces deux modèles stylistiques l'un par rapport à l'autre, en retraçant leur histoire et leur popularité ; nous renvoyons à cet article pour une analyse détaillée de la question. Pour un historique abrégé, voir aussi STEINRÜCK Martin, *Haltung und rhetorische Form. Tropen, Figuren und rhythmus in der Prosa des Eunap von Sardes*, Hildesheim & Zurich & New York : Olms, 2004, p. 137-138 ; pour la *lexis katestrammenê* en particulier, voir FOWLER Roger L., « Aristotle on the period (*Rhet.* 3.9) », *CQ*, 32 (1), 1982, p. 89-99.

chronologique lui sert à mettre en perspective le terme qu'il privilégie. Les deux *lexis*, selon Aristote, s'opposent du point de vue de leurs capacités informatives. Comme le montre notre passage, la *lexis eiromenê*, l'ancienne expression, est «une grâce à la conjonction» (*tôti sundesmôï mian* – on voit d'ailleurs apparaître ici l'idée d'unité): les énoncés s'enchaînent au gré de liens logiques relativement lâches, sans lien de subordination ou de hiérarchisation. Aristote va écarter cette *lexis* pour privilégier la *lexis katestrammenê*, précisément pour ses qualités de visibilité. Il critique la *lexis eiromenê* comme «n'ayant pas de fin par elle-même» et, plus loin, comme «indéterminée» (chap. 9, 1409a31). Son désavantage est qu'elle ne donne pas à *voir* nettement son objet. Aristote attribue exactement les qualités inverses à la *lexis katestrammenê*. Ces qualités sont déjà contenues dans l'appellation qu'il lui donne, dans la mesure où *katestrammenê* implique à la fois une boucle (de *strephô*, «retourner») et un achèvement (le préfixe *kata-*). La *lexis katestrammenê* est dotée du contour et de la finition qui font défaut à la *lexis eiromenê* (de *eirô*, «coudre, lier»). L'enjeu est le même que pour le choix des mots: «faire voir» ou non l'objet du discours, mais dans ce cas par le biais de l'agencement des mots. Ce qui brouille quelque peu la distinction qu'Aristote avait instaurée précédemment, c'est que les unités définies par les deux *lexis* concernent cette fois aussi bien le domaine poétique que rhétorique! Ainsi, la *lexis eiromenê* est comparée aux préludes des dithyrambes, où les vers se succèdent sans constituer d'unités formelles appelées à se répéter; la *lexis katestrammenê* quant à elle est comparée aux anciens poèmes, qui alternent strophes et antistrophes comptant le même schéma métrique<sup>287</sup>. De même, c'est Hérodote qui, selon Aristote (mais il s'agit peut-être d'une interpolation), se trouve être le représentant le plus illustre de la *lexis eiromenê*. En revanche, un peu plus loin, quand il s'agit de définir la *lexis katestrammenê*, Aristote fait appel à... Sophocle. Il le cite comme contre-exemple: «Il faut que la période s'achève aussi avec le sens, et ne soit pas coupée comme le vers iambique de Sophocle: "C'est ici la terre de Calydon, du sol de Pélopes..."» (chap. 9, 1409b8-10). On pourrait croire, commente-t-il, que Calydon appartient au Péloponnèse, du fait – devons-nous suppléer – que la fin du vers peut être identifiée à la fin d'un énoncé.

<sup>287</sup> Dans son étude sur le *Greek metre*, West note à propos de ce passage: «*I take this to mean that the song fell into metrically independent sections without responion, separated by instrumental passages*» (WEST 1982, *Greek meter*, p. 138, n. 2). Plus loin, Aristote nomme Mélanippide, connu pour avoir révolutionné la musique à la fin du v<sup>e</sup> siècle, qui aurait composé des antibolai («préludes») de dithyrambe «à la place d'antistrophes» (chap. 9, 1409b26-27).

Ainsi, des textes en vers comme en prose peuvent servir d'exemple aux *lexis* « liée » et « bouclée »<sup>288</sup>.

Dans un cas comme dans l'autre, il en résulte une nouvelle distinction. Cette fois non plus sur l'axe paradigmatique mais sur l'axe syntagmatique. Le philosophe ne donne pas encore de nom aux unités discursives définies par les deux types de *lexis*, *katestrammenê* (bouclée) et *eiromenê* (liée). Mais on devine qu'il s'agit, dans un cas, d'un énoncé clos sur lui-même et, dans l'autre, d'un énoncé rattaché au précédent et au suivant par le biais d'un connecteur logique. Ce n'est rien de moins que la question de la phrase et des limites de l'énoncé qui se pose ici<sup>289</sup>.

### **Lexis avec ou sans périodes**

À partir de ce que nous avons vu, il nous est déjà possible d'appréhender la forme du discours selon la perspective d'Aristote (*fig. 9*). Son approche croisée, mêlant critères lexicaux et syntaxiques, nous offre une grille d'analyse – même s'il est clair qu'elle sert en premier lieu à isoler le modèle qui intéresse le philosophe, dont nous surlignons les qualités en gras. Pour être complet, nous ajoutons déjà celles qu'Aristote attribue à la *lexis katestrammenê* et que nous rencontrerons dans la suite du traité.

On voit bien comment procède Aristote. En écartant de sa recherche les éléments qu'il considère comme archaïques ou manquant de clarté, il met en lumière le type de *lexis* qui l'occupe: la *lexis* rhétorique de type *katestrammenê*. Nous ne développerons pas les raisons philosophiques de ce choix. Pierre Chiron<sup>290</sup> a notamment soutenu qu'il s'agissait pour Aristote de définir la forme la plus à même d'exprimer l'enthymème, forme de raisonnement où le syllogisme est réduit de trois à deux termes. On notera seulement que, dans cette vision aussi, la forme a pour rôle d'illustrer et de

<sup>288</sup> Steinrück commente: «Nous retiendrons l'idée de Fränkel, selon laquelle l'usage de formes ne s'arrête pas nécessairement à la frontière du vers et de la prose.», STEINRÜCK 2004, «Der reihende Prostatil...», p. 122 (ma traduction). Ce principe sous-tend évidemment aussi notre propre recherche.

<sup>289</sup> Ces questions sont encore débattues aujourd'hui, notamment depuis la prise en compte des énoncés oraux en linguistique. Voir notamment le chapitre 1, «Pour en finir avec la phrase», du GROUPE DE FRIBOURG, *Grammaire de la période*, Berne: Peter Lang, 2012.

<sup>290</sup> CHIRON Pierre, «La période chez Aristote», in BÜTTGEN Philippe, DIEBLER Stéphane, RASHED Marwan, *Théories de la phrase et de la proposition: de Platon à Averroès*, Paris: Éditions Rue d'Ulm & Presses de l'École normale supérieure, 1999, p. 103-130.

Fig. 9. Les formes de la lexis selon Aristote

LEXIS	<i>tês poiêseôs</i> (poétique)	<i>tou logou</i> (rhétorique)	<i>eiromenê</i>	<i>katestrammenê</i>
Passé	Employée par les premiers poètes et par Gorgias	–	Employée par tout le monde à l'origine, notamment Hérodote	Semblable aux antistrophes des anciens poètes
Présent	Employée par les auteurs d'hexamètres et par les orateurs du type de Gorgias	<b>Qui montre (dêloi)</b>	Liée Rare Semblable à un prélude de dithyrambe Indéterminée	<b>Ayant un début et une fin en soi</b> <b>Facile à cerner</b> <b>Agréable</b> <b>Facile à comprendre</b>

soutenir le contenu de l'énoncé. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux termes techniques qu'emploie Aristote, à son métalangage. Il convient en effet de se pencher sur le sens du terme *katestrammenê*, que nous n'avons traité que superficiellement. Il acquiert un sens particulier lorsqu'on le rapproche du terme *eiromenê*. Il s'agit dans les deux cas de termes se référant au tissage. Littéralement, le second signifie «cousu», «lié», d'après *eirô*: «je lie». C'est peut-être dans le même registre qu'il faut alors comprendre le terme *katestrammenê*. Le verbe *katastrephô* («retourner», «faire une boucle», d'où «finir») impliquerait l'image du tissage, de l'entrelacement, parce que le geste implique un retour du fil sur lui-même. La dimension métaphorique de ce dernier terme a donné lieu à de nombreuses traductions: «implete» pour Médéric Dufour et André Wartelle; «arrondi», «condensé», «à circuits», dans d'anciennes traductions françaises auxquelles ces derniers font référence; «compact» (et opposé à «free-running») dans la traduction de Jonathan Barnes; «gegliedert» (articulé) dans le commentaire de Rapp, etc. L'essentiel cependant est de retrouver l'intention d'Aristote lorsqu'il l'emploie: on y note la valeur de parfait (que n'a pas le terme *eiromenê*) qui décrit l'achèvement d'un processus, ainsi que celle du préfixe *kata-*, qui confirme ce sens d'achèvement, voire y ajoute un principe de subordination. Cette étymologie renforce l'idée d'un énoncé refermé sur lui-même, qui porte sa fin en lui-même parce qu'il a été «bouclé», au contraire des énoncés «liés». C'est ce principe qui confère forme et visibilité à la lexis *katestrammenê*. On notera au passage que la lexis *eiromenê* a également son histoire, ses adeptes

et ses défenseurs. Elle valait comme «forme autonome», rythmée par les «blocs de phrases» (*Satzblöcken*), a expliqué Martin Steinrück<sup>291</sup>. La *lexis eiromenê* construirait elle aussi des formes, mais difficiles à saisir, même pour Aristote, notamment parce qu'elles ne revêtent pas les qualités visuelles de la *lexis katestrammenê*. De fait, c'est toujours en recourant à des métaphores visuelles qu'Aristote distingue plus loin les deux *lexis*. Il commence par la *lexis eiromenê* (chap. 9, 1409a31-34) et commente ses défauts :

ἔστι δὲ ἀηδὴς διὰ τὸ ἄπειρον· τὸ γὰρ τέλος πάντες βούλονται καθορᾶν· διόπερ ἐπὶ τοῖς καμπτήρσιν ἐκπνέουσι καὶ ἐκλύονται· προορῶντες γὰρ τὸ πέρασ οὐ κάμνουσι πρότερον.

*Elle n'est pas agréable parce qu'elle est indéterminée. Or tout le monde désire percevoir la fin. C'est pour cette même raison qu'arrivés aux bornes [les coureurs] halètent et défaillent: tant qu'ils voient le but devant eux, ils ne se laissent pas aller.*

La *lexis katestrammenê* revêt la qualité inverse, qui est de rendre sa fin, son contour et son contenu manifestes. Par ce biais, elle acquiert une forme et un statut d'unité, qu'Aristote désigne par une image qui a fait date autant que débat, celle de la «période» (chap. 9, 1409a35-1409b1) :

κατεστραμμένη δὲ ἢ ἐν περιόδοις· λέγω δὲ περίοδον λέξιν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ τελευτὴν αὐτὴν καθ' αὐτὴν καὶ μέγεθος εὐσύνοπτον.

*La lexis bouclée est celle en périodes. J'entends par période une lexis qui a un commencement et une fin par elle-même, et une taille facile à englober du regard (eusunopton).*

Au moins comprend-on aisément l'association entre *lexis* «bouclée» et *lexis* par «périodes» si l'on part du sens originel du mot, «cheminement circulaire» ou «circuit». Nous verrons plus loin ce qui détermine la circularité de ce type d'énoncé. Pour l'heure, notons qu'elle confère un aspect concret à l'énoncé en lui ôtant son «indétermination» et en en faisant quelque chose que «l'auditeur croit détenir» (chap. 9, 1409b1-1409b4) :

ἡδεῖα δ' ἢ τοιαύτη καὶ εὐμαθής, ἡδεῖα μὲν διὰ τὸ ἐναντίως ἔχειν τῷ ἀπεράντῳ, καὶ ὅτι αἰεὶ τὶ οἶεται ἔχειν ὁ ἀκροατῆς καὶ πεπεράνθαι τι αὐτῷ, τὸ δὲ μηδὲν προνοεῖν μηδὲ ἀνύειν ἀηδές.

<sup>291</sup> STEINRÜCK 2004, *Haltung und rhetorische Form...*, p. 117 et 134 (ma traduction).

*Une telle lexis est agréable et facile à comprendre. Agréable, parce qu'elle est contraire à l'indéterminé, et parce que l'auditeur croit toujours détenir quelque chose et que quelque chose est mené à son terme pour lui; à l'inverse, ne rien prévoir et ne rien achever est désagréable.*

Ce qui est plus difficile à comprendre, c'est qu'Aristote, glissant du niveau du style à celui de l'énoncé, donne également à cette unité discursive le nom de *lexis*. Dufour et Wartelle traduisent le terme par « phrase », mais ce serait manquer la proximité du terme avec les emplois précédents : la *lexis* correspond à la « façon de dire » et ce, à tous les niveaux du langage. Mais il s'agit cette fois-ci d'énoncés définis, délimités par les bornes de la période. Preuve en est l'adjectif qui s'y rapporte, *eusunopton*, « facile à englober du regard », qui fait directement référence au vocabulaire de la vue.

La période est donc l'une des « formes » repérables que les unités du discours peuvent emprunter. Nous en prenons note sans entrer dans les détails de la question. La définition de la période anime toute l'histoire de la rhétorique comme de la poétique<sup>292</sup>; elle est en outre liée à des interrogations philosophiques<sup>293</sup>, et sa définition par Aristote laisse ouverte la question des éléments qui la constituent<sup>294</sup>. Notre intérêt est ailleurs : il touche à la représentation du discours impliquée par cette notion. De fait, la métaphore de la période crée une image étonnante. Au sens étymologique, la période est un circuit, le trajet que l'on effectue autour d'un point défini. L'image va donc à l'encontre de la linéarité du discours : l'énoncé part d'un point pour y revenir. Telle serait la forme idéale de l'unité du discours rhétorique, selon Aristote, la seule qu'il s'arrête à décrire. Or, le plus intéressant pour nous est que cette image permet à Aristote de développer une comparaison entre l'action d'écouter et celle de faire une course à pied ! Nous voilà aux prises avec un métalangage qui, en écho à ce que nous exposons à la fin du chapitre 2, associe explicitement la parole et le geste et, plus précisément encore, les actes de parler, d'écouter, de voir et de se mouvoir.

<sup>292</sup> Sur la période liée à l'art rhétorique, voir l'ouvrage collectif BÜTTGEN, DIEBLER, RASHED 1999, *Théories de la phrase...* ; sur la question de la période en relation avec la poésie, voir PACE Giovanna, « Il termine περίοδος nella dottrina metrica e ritmica antica », *QUCC*, 100, 2002, p. 25-46.

<sup>293</sup> CHIRON 1999, « La période chez Aristote... ».

<sup>294</sup> Voir FOWLER 1982, « Aristotle... », qui expose les deux interprétations possibles de la période : « rythmique » ou « logique ».

## La métaphore de la course

Revenons aux comparaisons employées plus haut par lesquelles Aristote définit les défauts de la *lexis eiromenê* (chap. 9, 1409a31-34) :

ἔστι δὲ ἀηδὴς διὰ τὸ ἄπειρον· τὸ γὰρ τέλος πάντες βούλονται καθορᾶν·  
διόπερ ἐπὶ τοῖς καμπτήρσιν ἐκπνέουσι καὶ ἐκλύονται· προορῶντες γὰρ τὸ  
πέρασ οὐ κάμνουσι πρότερον.

*Elle n'est pas agréable parce qu'elle est indéterminée. Or tout le monde désire percevoir la fin. C'est pour cette même raison qu'arrivés aux contours [les coureurs] halètent et défaillent : alors que lorsqu'ils voient le but devant eux, ils ne se laissent pas aller.*

Deux comparaisons interviennent dans ce passage. D'abord l'acte d'audition est rapporté à la vue, ensuite à la course. La première association nous permet de comprendre la vertu de la *lexis katestrammenê*, qui est d'offrir une « fin » (*telos*), un but visible pour l'énonciataire. C'est une forme de synesthésie : Aristote recourt à la vision pour décrire le rapport de l'auditeur à l'énoncé. C'est que le sens de la vue est le plus propre à relayer l'idée de forme. Le nom même employé en grec pour évoquer la « forme », *eidos*, est lié à la racine du verbe *idein*, « voir ». Or la période constitue un énoncé clos, délimité par un contour, ce qui lui prête les attributs d'une forme, d'un corps visible et concret. Pour anticiper sur le chapitre 4 nous dirons qu'elle entre par ce biais dans la sphère du *skhêma*, terme polysémique et crucial dans la théorie linguistique, que nous retrouverons bientôt dans le cadre de notre recherche. Si l'on traduit le terme habituellement par « forme », « geste » ou « attitude », Maria Luisa Catoni, qui lui consacre un ouvrage, est plus explicite sur sa nature :

« Même dans ses usages les plus “abstrait”, le *skhêma* est à concevoir comme un terme résolument et immanquablement concret, qui tend à rendre visible et à rapporter sur le plan concret le contour ou la surface envisagée. »<sup>295</sup>

Cependant cette association ne suffirait pas à épuiser le sens de la comparaison du philosophe. Il s'y ajoute le motif de la course, qui identifie les auditeurs à des coureurs du *diaulos*. Il s'agit d'une course impliquant un aller et un retour, suite à un virage autour d'une borne. Cette comparaison

<sup>295</sup> CATONI 2005, *Schemata...*, p. 63 (ma traduction).

est riche de sens : elle introduit dans le fait d'écouter l'idée d'une action, d'un mouvement. C'est une manière bien particulière de faire référence à la situation d'énonciation. Nonobstant l'avis de Georges Kennedy qui, réfléchissant sur « l'art de la persuasion en Grèce », estime qu'Aristote mène une analyse « *based on an abstract construction of speeches of different kinds, not actual speeches* »<sup>296</sup>, la métaphore de la course illustre et met en valeur la relation de communication qui est en jeu, c'est-à-dire en fin de compte la dimension pragmatique du langage. L'image de la course est suffisamment complexe pour rendre compte de l'acte de communication et pour impliquer énonciateur, énonciataire et énoncé. Ce serait un premier motif pour croire qu'elle n'est pas anecdotique, et d'autres indices parlent en ce sens.

D'abord, le destinataire du discours n'est pas défini comme un destinataire abstrait, sensible à la seule logique des arguments : dans la suite du passage, comme dans l'ensemble du traité d'ailleurs, il est toujours nommé *akroatês*, « auditeur »<sup>297</sup>. Aristote n'en fait pas non plus une instance passive : il le décrit semblable à un athlète s'élançant sur le stade et fixant du regard la borne de mi-parcours (*kamptêr*) autour de laquelle il doit tourner, puis la fin de la piste (*telos*) qui correspond à la fin de la période. Il poursuit en précisant les qualités que comporte cette *lexis* « par périodes » (chap. 9, 1409b4-7) :

εὐμαθῆς δὲ ὅτι εὐμνημόνευτος, τοῦτο δὲ ὅτι ἀριθμὸν ἔχει ἢ ἐν περιόδοις λέξις, ὃ πάντων εὐμνημονευτότατον. διὸ καὶ τὰ μέτρα πάντες μνημονεύουσιν μᾶλλον τῶν χύδην· ἀριθμὸν γὰρ ἔχει ᾧ μετρεῖται.

*Elle est facile à comprendre, parce qu'elle est aisée à retenir. Cela vient de ce que la lexis par périodes a du nombre, ce qui est la chose dont on se souvient le mieux. C'est la raison pour laquelle tout le monde retient les énoncés métrés mieux que ceux « qui coulent à flots »<sup>298</sup>, car ils ont un nombre par quoi ils sont mesurés.*

Aristote précisait au chapitre précédent que ce « nombre » ne correspond pas au mètre des vers (chap. 8, 1408b28-29) :

ὁ δὲ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμὸς ἐστίν, οὗ καὶ τὰ μέτρα τμήματα.

<sup>296</sup> KENNEDY George, *The art of persuasion in Greece*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1963, p. 123.

<sup>297</sup> Pour les occurrences du troisième livre de la *Rhétorique* qui précèdent notre passage, voir : 1404a8, 1404a11, 1407a36, 1408a25, 1408a33, 1408b6, 1408b14.

<sup>298</sup> Voir RAPP 2002, *Aristoteles...*, p. 878 : « Littéralement : “mieux que les énoncés désordonnés, empilés”, il s'agit naturellement du discours en prose » (ma traduction).

*Le nombre appliqué à la forme (skhêma) de la lexis est le rythme, dont les mètres ne sont que des sections.*

Dans la même logique, l'article de Fowler montre que la période se définit en termes logiques et non métriques. Plus précisément : « *It can be allowed, then, that metrical patterns go hand in hand with periods ; but it remains true that the period is not defined metrically.* »<sup>299</sup> Dans la période se rencontrent les données sémantiques et formelles : « *It's a marriage of form and content.* »<sup>300</sup> On remarquera d'ailleurs l'apparition du terme *skhêma* à cet endroit, employé par Aristote pour désigner la forme empruntée par l'énoncé : nous sommes appelés à le rencontrer souvent encore ! Ceci dit, pour comprendre la notion de « rythme » impliquée ici, on peut se référer à la définition qu'en donne Marlein van Raalte dans son ouvrage *Rhythm and metre* : « *The phenomenon of a recurrence, within a succession of auditory stimuli, of prominent stimuli which give rise to a perception of coherence* »<sup>301</sup> – et l'on constate que c'est également en termes auditifs que van Raalte définit le rythme. Ainsi il faut qu'il y ait dans la période une répétition pour qu'elle acquière sa forme idéale. C'est pourquoi Aristote privilégie la période « par membres » (*en kôlois*) qu'il oppose à la période « simple » (*aphelês*) (chap. 9, 1409b13). La période « par membres » est celle qui se révèle (chap. 9, 1409b13-15) :

τετελειωμένη τε καὶ διηρημένη καὶ εὐανάπνευστος

*complète, divisée et facile à débiter d'une haleine.*

Et parmi celles-ci, c'est la période à deux membres qu'Aristote va élire. C'est ce qui apparaît dans la définition qu'il donne du *kôlon* (membre) juste à la suite (chap. 9, 1409b16) :

κῶλον δ' ἐστὶν τὸ ἕτερον μόριον ταύτης

*Le kôlon est l'une des deux sections [de la période].*

<sup>299</sup> FOWLER 1982, « Aristote... », p. 92 ; à noter que dans DOVER Kenneth J., *The evolution of Greek prose style*, Oxford : Clarendon Press, 1997, l'auteur parvient à la même conclusion dans un appendice sur la période.

<sup>300</sup> FOWLER 1982, « Aristote... », p. 92.

<sup>301</sup> VAN RAALTE Marlein, *Rhythm and metre. Towards a systematic description of Greek stichic verse*, Assen-Wolfeboro : Van Gorcum, 1986, p. 21.

Cette définition parle pour une symétrie de forme, un effet de miroir entre deux *kôla*. Aristote explique encore que «dans la *lexis* formée de membres, les deux parties sont tantôt divisées (*diêirêmênê*), tantôt opposées (*antikeimenê*)» (chap. 9, 1409b33-34). Et de donner une succession d'exemples où des *kôla* sont apposés et porteurs de significations tantôt équivalentes, tantôt antithétiques. Dans les deux cas, il s'agit bien d'une structuration binaire de la phrase : les parties des *kôla* sont formellement en correspondance. Le sens de boucle ou de circuit compris dans les termes *periodos* et *katestrammenê* se trouve confirmé : la période correspond aux deux tronçons équivalents de la course du *diaulos*.

Pour reprendre la comparaison précédente, la piste, c'est-à-dire la structure même de l'énoncé, «apparaîtrait» donc à l'auditeur au fur et à mesure que le premier membre se développe, donnant la mesure du second, qui lui est proportionnel. Le nombre permet à l'auditeur de prendre la mesure de l'unité, et en même temps de la retenir (chap. 9, 1409b4-8). L'aller et le retour sont effectués à travers l'audition de chacun des *kôla* qui s'équivalent du fait d'une symétrie structurelle. On a vu d'ailleurs qu'Aristote ouvrait le chapitre 9 en comparant la *lexis katestrammenê* «aux antistrophes des anciens poètes» (chap. 9, 1409a26), et qu'il fallait comprendre par là le type de poème alternant strophes et antistrophes.

En résumé, la comparaison faite par Aristote revient à décrire le processus d'audition comme la réplique d'une double activité physique, dans deux registres différents : la vision et la course. De ce point de vue, l'auditeur assume une part active dans la relation de communication. Il devient l'auteur d'une récréation par anticipation. Telle pourrait être la fin, le *telos* qu'Aristote évoque dans sa comparaison avec la course. La vertu de la symétrie est de permettre de prévoir la fin de l'unité, pour autant que celle-ci ait bien «une fin par elle-même». L'acte d'audition attaché à la *lexis katestrammenê* consiste donc à la fois en la reconnaissance (passive) d'une forme et en la récréation (active), par projection, de son achèvement.

On n'oubliera d'ailleurs pas que, pour les Grecs, l'acte de regarder implique aussi bien une part active que passive. Il nécessite évidemment que le spectateur porte son regard sur un objet, mais il implique aussi que ce même spectateur soit atteint par les émanations de l'objet. Dans l'introduction à *L'Uomo greco*, Jean-Pierre Vernant insiste sur les enjeux particuliers de cette expérience sensorielle : «Pour les Grecs, la vision

n'est possible que s'il existe une complète réciprocité entre ce qui est vu et celui qui voit.»<sup>302</sup> On en trouve aussi un écho dans la définition qu'Aristote donne de la vision dans les *Réfutations sophistiques* (22, 178a15-16). Et il n'est pas anodin que le terme marquant l'activité soit le verbe *poiein* («fabriquer»), qui implique une création artisanale, comme dans le cas de la «poésie»...

ἀλλὰ μὴν τό γ' ὄραν αισθάνεσθαι τί ἐστίν, ὥστε καὶ πάσχειν τι ἅμα καὶ ποιεῖν.

*Mais le fait de voir c'est certes aussi être affecté par quelque chose, de sorte que c'est à la fois subir et faire quelque chose.*

Il est donc cohérent de voir le processus auditif appréhendé de la même manière. Si l'on reprend la métaphore de la course, on peut y distribuer les rôles de manière relativement claire, quoique très imagée : guidé par la voix du locuteur, l'auditeur est amené à visualiser un parcours et à s'élancer sur la piste qu'il voit se déployer. Cette description se trouve renforcée par d'autres images métadiscursives, notamment l'effet des périodes trop courtes ou trop longues sur l'auditeur. Quelque vingt-cinq lignes après la première occurrence, la métaphore de la course est reprise et développée par Aristote (chap. 9, 1409b17-22) :

δεῖ δὲ καὶ τὰ κῶλα καὶ τὰς περιόδους μήτε μούρους εἶναι μήτε μακράς. τὸ μὲν γὰρ μικρὸν προσπταίειν πολλάκις ποιεῖ τὸν ἀκροατὴν (ἀνάγκη γὰρ ὅταν, ἔτι ὁρῶν ἐπὶ τὸ πόρρω καὶ τὸ μέτρον οὗ ἔχει ἐν ἑαυτῷ ὅρον, ἀντισπασθῆ παυσαμένου, οἷον πρόσπταισιν γίνεσθαι διὰ τὴν ἀντίκρουσιν).

*Il faut que les membres (kôla) comme les périodes ne soient ni tronqués ni trop longs. Le membre trop court fait souvent se heurter l'auditeur : quand ce dernier, en train de s'élancer vers l'avant et vers la mesure (metron) dont il a en lui-même une délimitation, est rejeté en arrière parce que [l'orateur] a terminé, il survient nécessairement une sorte de heurt, en raison de ce coup inattendu.*

On notera ici les verbes comme «heurter» (*prosphtaien*) et «s'élancer» (*hormân*) qui expriment la part active de l'auditeur. C'est que les *kôla* «conduisent l'auditeur» (*agei ton akroatên*), dit encore Aristote à la fin du

<sup>302</sup> VERNANT Jean-Pierre (éd.), *L'Uomo greco*, Bari : Laterza, 2003 [1991], p. 15 (ma traduction).

paragraphe (1409b31-32). Tels seraient les effets d'un deuxième membre trop court par rapport au premier. Comme nous l'avons vu, l'auditeur connaît le nombre et prévoit la fin de la mesure, mais il est arrêté dans son anticipation par une rupture de la symétrie. La même métaphore sert à expliquer les défauts des membres qui dépassent la mesure (chap. 9, 1409b22-25):

τὰ δὲ μακρὰ ἀπολείπεσθαι ποιεῖ, ὥσπερ οἱ ἐξωτέρω ἀποκάμπτοντες τοῦ τέρματος· ἀπολείπουσι γὰρ καὶ οὗτοι τοὺς συμπεριπατοῦντας, ὁμοίως δὲ καὶ αἱ περίοδοι αἱ μακρὰι οὖσαι λόγος γίνεται καὶ ἀναβολῆ ὁμοιον.

À l'inverse, [les kôla] *trop longs font que l'on reste éloigné, comme ceux qui contournent la borne en se mettant le plus à l'extérieur. En effet, ces derniers s'éloignent des autres concurrents. Pareillement, les trop longues périodes deviennent un discours et il y a là quelque chose qui ressemble à un prélude [de dithyrambe].*

Si le premier *kôlon* d'une période est trop développé, il empêche l'auditeur d'appréhender le « nombre » de la période, et donc d'en visualiser le centre. Il l'emmène au-delà de la borne, sans lui permettre de concevoir la mesure qui compose la moitié de la boucle ni, par conséquent, d'anticiper sa fin. La période trop longue devient ainsi un *logos*, soit vraisemblablement un discours du type de la lexis *eiromenê* ou, pour reprendre la comparaison avec la poésie, ressemble à un prélude de dithyrambe sans strophe et antistrophe.

De toutes ces comparaisons, il se dégage l'idée générale que l'audition d'un discours correspond à la réalisation d'un parcours. Celui-ci est déterminé par la structuration de l'énoncé, par sa *lexis*. Dans ce paradigme du moins<sup>303</sup>, la parole tient la part modale du « faire faire », tandis que l'écoute tient celle du « faire ». On se rappellera à ce propos les conclusions que Foley empruntait à Seremetakis pour décrire l'effet du *thrênos* rituel des *Choéphores*: « *Hearing and seeing “do not have the passive or purely receptive implications” that such terms have in English, but imply “an active role in the productions of juridicial discourse [...]. Hearing is the doubling of the other’s discourse”.* »<sup>304</sup> Les images

<sup>303</sup> Dans une autre comparaison que Svenbro met en lumière (SVENBRO Jesper, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris: La Découverte, 1988), l'auteur prend le rôle de l'amant (actif) tandis que le lecteur tient celui de l'aimé (passif). Mais il s'agit là d'un rapport propre à la dimension écrite.

<sup>304</sup> FOLEY 2001, *Female acts...*, p. 155.

intervenant dans le métadiscours d'Aristote, empruntant à d'autres registres sensitifs, font écho à ce processus : elles rendent compte de la dynamique et de la réciprocité à l'œuvre dans la situation de communication. Une métaphore éloquente, dans le traité *De l'interprétation*, corrobore ce principe, tout en faisant écho à la logique des « formes » : évoquant le statut des verbes (*rhêmata*), Aristote leur prête la vertu de « signifier quelque chose en eux-mêmes ». Or, cette qualité a des répercussions pragmatiques (*De Int.* 16b20-21, ma traduction) :

ἴσθησι γὰρ ὁ λέγων τὴν διάνοιαν, καὶ ὁ ἀκούσας ἠρέμησεν.

*Celui qui parle s'arrête dans sa réflexion, et celui qui écoutait s'immobilise.*

Là encore le mouvement est prédominant : il inscrit tout énoncé dans le cadre d'une action physique, d'un mouvement partagé par le locuteur et par l'auditeur. C'est ce que nous retiendrons principalement du troisième livre de la *Rhétorique*. Aristote établit des normes pour le discours rhétorique, mais décrit dans le même temps une relation plus générale entre orateur et auditeur, entre énonciateur et énonciataire, qui prend en compte la donnée de la « performance » et peut légitimement s'appliquer à d'autres contextes. Il s'agit là des fondements d'une véritable pragmatique indigène. Dans notre perspective, les éléments saillants de cette pragmatique sont les suivants :

- l'auditeur joue une part active dans la relation de communication, dans la construction du sens de l'énoncé et dans la validation de son efficacité ;
- le processus en jeu est perçu comme impliquant une activité de part et d'autre, ce qui invite à le décrire à travers des comparaisons visuelles et corporelles ;
- il existe une *lexis* poétique qui se devine en négatif et répond à d'autres exigences que celles de clarté et de délimitation promues par Aristote dans le cas de la *lexis* rhétorique.

On voit que ces conclusions font écho à nos résultats précédents, tant du point de vue du rite que de la forme : les rites langagiers du théâtre demandent eux aussi à être reconnus par les auditeurs, pour une efficacité qui varie selon les dramaturgies en jeu. En ce qui concerne le contenu des énoncés, objet du présent chapitre, le concept de « forme » sort renforcé de la lecture de la *Rhétorique* : le traité d'Aristote identifie une unité discursive

qui, pour être adéquate, doit être clairement délimitée, rythmée et doit présenter des contours perceptibles à l'écoute. Cependant, il nous faut à présent aller au-delà de la *Rhétorique*. Au long de ce traité, nous avons suivi Aristote qui analysait de près les moyens et les effets du discours rhétorique. Son intention était d'identifier la forme du discours la plus efficace pour atteindre la persuasion, but de l'art oratoire. Nous savons déjà que le discours poétique – et a fortiori théâtral – ne poursuit pas le même but. Ses moyens comme ses effets sont différents, ne serait-ce que parce que, comme nous l'avons vu, le texte théâtral s'accomplit dans le cadre d'une double énonciation, à la fois au niveau de l'histoire et du spectacle. Pourtant, une certaine continuité et une homogénéité sous-tendent les réflexions linguistiques d'Aristote, qui vont nous permettre d'aborder la *Poétique* en nous appuyant sur tout ce que nous avons mis au jour dans la *Rhétorique*. Nous poserons alors une question centrale, qui est de savoir si ces principes (rôle actif de l'auditeur, association entre parole et geste, spécificité de la *lexis* poétique) trouvent confirmation dans la *Poétique* et peuvent s'appliquer au théâtre. La problématique s'accompagnera de questionnements annexes des plus stimulants : les prescriptions d'Aristote propres à la *lexis* trouvent-elles un écho chez les auteurs tragiques ? Le schéma de communication est-il transposable de la rhétorique au théâtre ? Et si oui, comment y intégrer la donnée proprement visuelle du spectacle, ainsi que le principe de la double énonciation ?

### 3.3. Le « poétique » dans la *Poétique*

Cette seconde incursion dans l'œuvre d'Aristote doit nous aider à comprendre ce que les Grecs avaient à dire sur la forme et les effets du langage poétique. A priori, il paraît légitime de chercher la définition d'une *lexis* poétique dans la *Poétique*. Dans la *Rhétorique*, on l'a vue plutôt décriée. Elle y sert avant tout de repoussoir au modèle rhétorique. Toujours dans le troisième livre de la *Rhétorique*, Aristote affirme (chap. 3, 1406a32-34) :

διὸ ποιητικῶς λέγοντες τῇ ἀπρεπείᾳ τὸ γελοῖον καὶ τὸ ψυχρὸν ἐμποιοῦσι, καὶ τὸ ἀσαφὲς διὰ τὴν ἀδόλεσχίαν.

*C'est pourquoi en s'exprimant poétiquement, on introduit par disconvenance le risible et la froideur, et encore l'indistinct (asaphes) à cause du verbiage.*

Aristote dit de même que l'abus de mots composés rend le discours « tout à fait poétique », *pantôs poiêtikon* (*Rhet.*, chap. 3, 1406b1). Or la *Poétique* ne fait pas l'éloge inverse, ni même la description de la *lexis* poétique. La raison principale en est que, dans l'optique adoptée par Aristote, la *lexis* n'est plus une donnée centrale. Elle ne définit pas ontologiquement la tragédie, par opposition au discours rhétorique. Elle ne constitue que l'une des composantes mobilisées en vue d'atteindre le but spécifique de la tragédie : éveiller les sentiments de peur et de pitié. Ce qui intéresse Aristote dans la *lexis*, lorsqu'elle s'applique à la tragédie, ce sont les effets émotionnels (perlocutoires) qu'elle peut provoquer. À l'inverse, dans le cadre rhétorique, Aristote critique cette orientation du discours (*Rhet.*, chap. 1, 1404a2-7) :

ἐπεὶ τό γε δίκαιόν <ἐστι> μηδὲν πλέον ζητεῖν περὶ τὸν λόγον ἢ ὥστε μήτε λυπεῖν μήτ' εὐφραίνειν· δίκαιον γὰρ αὐτοῖς ἀγωνίζεσθαι τοῖς πράγμασιν, ὥστε τᾶλλα ἔξω τοῦ ἀποδεῖξαι περιέργα ἐστίν.

*En stricte justice, on doit uniquement chercher, en ce qui concerne les discours, à ne causer ni peine, ni plaisir; car les seules armes avec lesquelles il est juste de lutter, ce sont les faits, en sorte que tout ce qui n'en est pas la démonstration est superflu.*

Il n'est pas dit d'ailleurs qu'Aristote ne se trouve pas emprunté face au discours esthétisant de la poésie, qui contredit l'idéal de clarté et de naturel que le philosophe promeut. Aristote soutient notamment, toujours dans la *Rhétorique*, que seul l'art d'Euripide est « persuasif », (*pithanon*, chap. 1, 1404b19). Il serait en effet le premier à avoir su « bien se dissimuler » (*kleptetai d'eu*) en employant des mots « choisis dans le vocabulaire usuel » (*ek tês eiôthuias dialektou*, chap. 1, 1404b24-25). Mais c'est juger le discours sur le seul critère de sa force de persuasion. Eschyle, de manière significative, n'est jamais cité dans la *Rhétorique*.

En résumé, dans la *Poétique*, Aristote travaille donc sur une matière qui lui est en quelque sorte rétive, mais qu'il essaie de discipliner pour l'intégrer dans la question qui l'intéresse au premier chef : la composition du *muthos* (« le récit », « l'intrigue ») et l'effet de ce dernier sur les spectateurs. Cette disposition explique que la *lexis* poétique, dans la *Poétique*, soit moins clairement définie que la *lexis* rhétorique dans la *Rhétorique* : aucun modèle n'est proposé, sinon celui d'un « mélange » (*kekrasthai*) entre mots « propres » (*kuria onomata*) et « étrangers » (*xenika*) (*Poet.*, chap. 22, 1458a) – nous reviendrons

sur cette distinction. La perspective d'Aristote sur la *lexis*, dans la *Poétique*, revient donc à observer dans quelle mesure elle aide la tragédie à atteindre son but.

Dans un premier temps, nous suivrons Aristote dans son analyse. Cette perspective pragmatique, soucieuse des effets perlocutoires de la parole, rejoint au fond la nôtre. Notre guide dans ce parcours sera essentiellement le commentaire de la *Poétique* qu'ont élaboré Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot<sup>305</sup>. Il se distingue d'autres commentaires par sa volonté de restituer le système poétique global sur lequel se fonde Aristote. L'accent à ce titre est souvent mis sur des points de linguistique, qu'éclaircent des analyses linguistiques modernes – une perspective dans laquelle nous cherchons nous aussi à nous inscrire. On ne s'étonnera donc pas si ces deux auteurs sont fréquemment cités.

## La *lexis* dans la *Poétique*

L'une des premières occurrences où Aristote parle de *lexis* se trouve au chapitre 6. La *lexis* y est définie en regard des autres «parties» (*merê*) de la tragédie (chap. 6, 1450a7-14). Aristote en recense six, résumées ainsi par Dupont-Roc et Lallot :

- deux moyens («avec quoi l'on imite», *hois men mimountai*): l'expression (*lexis*) et la mise en chant (*melopoiia*);
- un mode («comment on imite», *hôs de mimountai*): le spectacle (*opsis*);
- trois objets («ce qu'on imite», *ha de mimountai*): l'intrigue, les caractères et la pensée (*muthos, êthê et dianoia*).

La *lexis*, on le voit, compte comme «moyen» utilisé par le poète. La définition qu'Aristote en donne intervient quelques lignes plus haut: «par *lexis* j'entends l'assemblage des mètres» (*tên tôn metrôn sunthesin*, chap. 6, 1449b34). Dupont-Roc et Lallot proposent de traduire cette expression par «mise en rythme du langage», qui s'accorde à la «mise en chant» (*melopoiia*) évoquée en parallèle. La réunion des deux procédés dans la catégorie des «moyens» met en lumière leur correspondance. Dès

<sup>305</sup> DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote...*

lors, on comprend mieux la seconde définition qu'Aristote donne de la *lexis* dans le même chapitre (chap. 6, 1450b13-15):

λέγω δέ, ὡςπερ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν.

*Je dis que la lexis, comme il a été dit auparavant, est la manifestation du sens à l'aide des noms; elle a la même fonction dans les vers et dans la prose*<sup>306</sup>.

De ce point de vue, le sens du mot *lexis* s'accorde au sens général d'«expression» employé dans la *Rhétorique*. Ce qui change, c'est la perspective dans laquelle Aristote aborde cette donnée dans les deux traités. Dupont-Roc et Lallot<sup>307</sup> notent à cet effet que la *Rhétorique* et la *Poétique* s'intéressent à des aspects distincts de «l'expression». La *lexis* dans la *Rhétorique* concerne avant tout la manière «correcte» d'exprimer une idée, dans une optique prescriptive (*hōs dei legein*); elle a le statut de «mode». En revanche dans la *Poétique*, elle est considérée comme un «moyen», dans une optique descriptive. Elle est subordonnée au spectacle (*opsis*), qui se trouve être le véritable et ultime «mode» de la tragédie, celui qui «contient tout» (*opsis ekhei pan*, chap. 6, 1450a13): caractère, intrigue, expression, chant et pensée.

Cette distinction confirme le fait qu'Aristote, lorsqu'il considère la *lexis* poétique, ne le fait qu'en regard du but de la tragédie, le spectacle. Cette donnée est essentielle parce qu'elle implique une filiation de la *lexis* à l'*opsis*, c'est-à-dire de l'acte de composition à la représentation. L'association de la parole et de la vision dans ce processus nous intéresse tout particulièrement. C'est donc en abordant la question de l'*opsis* que nous nous ferons une meilleure idée de la nature et du rôle de la *lexis* selon Aristote.

## L'opsis

Dans l'ensemble, on le sait, Aristote dénigre la dimension spectaculaire de la tragédie. C'est qu'il souhaite se concentrer sur la question de la

<sup>306</sup> Les traductions de la *Poétique* sont empruntées à DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote...* et parfois modifiées par nos soins.

<sup>307</sup> Ce sont les pages relatives au passage 1456b8-19, p. 307-311.

composition de l'intrigue (le *muthos*). Au moment de définir l'*opsis*, à la fin du chapitre 6, il affirme (1450b16-18) :

ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς.

*Quant au spectacle (opsis), qui est le plus apte à emporter l'âme, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique.*

Cette sentence est de celles qui lui ont été le plus reprochées<sup>308</sup>. Elle ouvrirait la voie à une approche intellectuelle du théâtre, centrée sur le texte plus que sur le spectacle et la performance. Pourtant Aristote est bien forcé de rendre compte de l'importance de l'*opsis* dans la tragédie, puisque les spectateurs en font grand cas. Même s'il tente de réfuter la filiation entre langage et spectacle, pour ne conserver que la part de la tragédie mobilisant l'intelligence, il reste l'observateur empirique de ses contemporains, dont il révèle les penchants. Ce que le public semble goûter le plus, au grand dam d'Aristote, c'est le spectacle en soi, la forme plus que le fond. Aristote doit ainsi concéder que l'*opsis* est une partie «qui emporte l'âme» (*psuchagôgikon*). Halliwell note que le terme n'apparaît qu'une seule fois ailleurs dans le traité, et c'est pour décrire les effets du coup de théâtre et de la reconnaissance dans l'intrigue<sup>309</sup> (chap. 6, 1450a33). C'est dire l'importance accordée à l'*opsis*. Dans le même registre, le chant (*melos*), sur la composition duquel Aristote ne donne aucune précision dans la *Poétique*, constitue «le plus important des assaisonnements» (*megiston tôn hêdusmatôn*, chap. 6, 1450b15-16). Dans les faits, le public se réjouit donc au moins autant des éléments extérieurs à l'histoire que des rebondissements qu'elle contient...

### « Assaisonner » ou « aromatiser » le langage ?

Cette vertu prêtée à des éléments extérieurs à l'intrigue, nous la retrouvons attachée à la *lexis*. Le parallèle se reflète principalement dans

<sup>308</sup> Voir notamment TAPLIN 1977, *The stagecraft of Aeschylus...*, « Appendix F », p. 477-479, et l'ouvrage de Florence Dupont au titre éloquent : *Aristote ou le vampire du théâtre occidental* (Paris : Aubier, 2007). Pour une réhabilitation de la position d'Aristote, voir SIFAKIS Gregory M., « The misunderstanding of *opsis* in Aristotle's *Poetics* », in HARRISON George, LIAPIS Vayos, *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden & Boston : Brill, 2013, p. 45-61.

<sup>309</sup> HALLIWELL Stephen, *Aristotle's Poetics*, Londres : Duckworth, 1986, p. 64.

l'usage du terme *hêdusma*, que nous venons de voir utilisé pour décrire le chant, et que nous retrouverons dans le cas du langage. Ce mot est emprunté au registre de la cuisine. Il dérive du verbe *hêdunô*, verbe dénommatif de l'adjectif *hêdus*, «qui plaît, agréable». Chantraine note qu'il signifie «“rendre agréable”, mais toujours au sens de “donner bon goût, assaisonner”»<sup>310</sup>. *Hêdusma* convoie une notion de saveur et de bon goût, c'est pourquoi nous le traduirons, avec Dupont-Roc et Lallot<sup>311</sup>, par «assaisonnement», en veillant à ne pas déprécier ce terme au titre de simple aromate. Ce qu'Aristote désigne comme *hêdusmata* est constitutif du spectacle tragique, qui ne pourrait exister sans eux. Nous nous accordons au jugement de Gregory Sifakis, qui s'intéresse comme nous à la question de la «performance» :

*«I disagree with scholars who interpret Aristotle's food metaphor as “pleasurable accessories” (Bywater) or “embellishment of language” (Butcher, Halliwell, Janko) and the like, because speech, rhythm and melody are specified as means of imitation [...] which tragedy and comedy use in different combinations (either rhythm and speech or all three together) in their various quantitative parts [...], and they are, therefore, integral to drama as imitation.»*<sup>312</sup>

Cette nuance a son importance, comme nous le verrons plus loin.

Aristote emploie le terme *hêdusma* et ses dérivés à plusieurs reprises, ce qui nous permet de lier entre elles des données diverses, dont la *lexis*. On s'en rend déjà compte dans la fameuse définition de la tragédie qu'Aristote propose dans le chapitre 6. Il recourt à un verbe apparenté à *hêdusma* pour décrire le langage (*logos*) employé (chap. 6, 1449b24-26) :

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις.

*La tragédie est donc la représentation d'une action noble et menée jusqu'à sa fin, ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage rendu agréable (hêdusmenôî logôî), dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties [de l'œuvre].*

<sup>310</sup> CHANTRAINE 1968-1980. *Dictionnaire étymologique*, s. v. ἡδομαι.

<sup>311</sup> Sur les raisons de cette traduction, voir DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote...*, p. 193-194. Les auteurs se réfèrent notamment à un passage de la *Rhétorique* (1406a19) où Aristote critique le style «froid» d'Alcidamas, qui utilise les épithètes comme *edesma* (aliment) et non comme *hêdusma*.

<sup>312</sup> SIFAKIS Gregory M., «Looking for the actor's art in Aristotle», in EASTERLING Patricia E., HALL Edith (éd.), *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*, Cambridge: University Press, 2002, p. 159.

On reconnaît le verbe *hêdunô* (dont dérive *hêdusma*) que Chantraine traduisait par « rendre agréable, donner bon goût ». Le langage *hêdusmenos*, au participe parfait, c'est donc celui que l'on a rendu agréable, auquel on a donné bon goût. La traduction de Dupont-Roc et Lallot en tant que langage « rendu plus doux » ne rend pas tout à fait justice à l'original, nous l'avons donc modifiée. « Rendre agréable » implique un changement de qualité ; ce n'est pas la même chose que « rendre plus doux », qui n'implique qu'une variation de quantité. Nous verrons que ce détail n'est pas anodin. Quant à la nature du *logos hêdusmenos*, Aristote la décrit dans le paragraphe suivant (chap. 6, 1449b28-31) :

λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἀρμονίαν [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.

*J'entends par « langage rendu agréable » (hêdusmenos logos) celui qui comporte rythme, mélodie et chant ; par « espèces variées utilisées séparément » le fait que certaines parties sont exécutées en mètres seulement, d'autres au contraire à l'aide du chant.*

Le langage tragique est ainsi décrit d'après les éléments qui l'informent, le rendent agréables, tels que le rythme (les mètres) et le fait d'être chanté. Ce n'est pas tout à fait là ce que décrivent Dupont-Roc et Lallot :

« La métaphore de l'assaisonnement implique clairement une théorie du langage poétique comme composé de deux éléments bien distincts : un matériau de base, le langage "nu" (cf. *logois psilois*, chap. 1, 1447a29), sans ajouts ni ornements, qui remplit la fonction dénotative – et des éléments rapportés, supplémentaires, dont la fonction, ordonnée au plaisir (*hêdonê*, de la famille de *hêdus*, *hêdusma*), est proprement esthétique. »<sup>313</sup>

À notre sens, la question n'est pas tant de pimenter le langage, par l'ajout de certains artifices, que de l'apprêter et de le transformer de manière à faciliter son ingestion – si l'on veut conserver la métaphore culinaire. Cette perspective se justifie d'autant plus qu'elle place au cœur du processus de composition l'idée de communication et de réception par l'auditeur-spectateur.

<sup>313</sup> DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote...*, p. 194.

En tant qu'intégrant des *hêdusmata*, faisant la joie du public, le langage entre en conflit avec la pure efficacité du *muthos*, qu'Aristote considère «un peu comme l'âme (*psukhê*) de la tragédie» (chap. 6, 1450a38). Les mots ont en effet un caractère hybride: ils sont d'une part les véhicules du *muthos*, mais d'autre part ils déterminent le spectacle. Le philosophe ne laisse pas de le remarquer, et il tente d'écarter de son analyse toutes les données contingentes qui inscrivent le langage poétique dans le cadre spectaculaire. Il affirme ainsi plus loin que l'arrangement du *muthos* est la seule activité qui consacre le véritable poète (chap. 9, 1451b27-28):

δηλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων.

*Il ressort clairement de tout cela que le poète doit être poète d'histoires (muthôn) plutôt que de mètres.*

L'impression qui se dégage est celle que le poète pourrait aussi bien composer son texte en prose. Mais c'est un parti pris d'Aristote, qui montre a contrario, à travers ce que le philosophe essaie d'écarter, que le langage entretient un rapport étroit avec la réalité spectaculaire. On en trouve la preuve dans les chapitres 19 à 25, qu'Aristote consacre à la *lexis* en particulier. La partialité d'Aristote ne peut dissimuler ce en quoi consiste le *poiein* («le faire artisanal») de l'auteur: la composition mot par mot et vers par vers d'une œuvre poétique, à laquelle contribuent musique et chorégraphie. Aristote ne fait pas toujours l'impasse sur ces données techniques. Nous l'observons dans certains commentaires relatifs à la *lexis* qui réintroduisent l'idée que le public puisse éprouver un plaisir en rapport direct avec les mots (avec le texte dans sa pure fonction poétique, dans les termes de Roman Jakobson). Et si Aristote en fait un plaisir détaché de l'appréhension intellectuelle du *muthos*, c'est néanmoins chez lui que nous trouverons les premières descriptions du travail poétique effectué sur le langage. Voyons quels sont les outils à disposition du poète pour l'accomplir.

### **Le choix des mots**

C'est au chapitre 22 qu'Aristote aborde véritablement la question de la «mise en mots». Il s'exprime alors sur la qualité (*aretê*) de la *lexis*, qu'il

décrit de manière prescriptive, à la manière de ce que nous avons vu dans la *Rhétorique*: la *lexis* doit être « claire sans être de bas niveau » (*saphê kai mê tapeinê*, chap. 22, 1458a18). C'est sur ce point qu'il distingue les noms « propres » (*kuria*) et les noms « étrangers » (*xenika*) (chap. 22, 1458a31-34):

δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαι πως τούτοις· τὸ μὲν γὰρ τὸ μὴ ιδιωτικὸν ποιήσει  
μηδὲ ταπεινόν, [...] τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν.

*Il faut donc mélanger [termes propres et termes étrangers], car l'un  
produira l'insolite et évitera la banalité, [...] tandis que le terme propre  
assurera la clarté (saphêneia).*

Et Aristote donnait peu avant sa définition du *xenikon* (1458a22-23):

ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ  
παρὰ τὸ κύριον.

*J'appelle « étrangers » l'emprunt, la métaphore, l'allongement, enfin tout  
ce qui va contre l'usage propre.*

L'idéal poétique aristotélicien tient au « mélange » des deux types, de manière équilibrée, de sorte que chacun remplisse sa fonction. Mais si Aristote plébiscite les *xenika*, c'est uniquement, dit-il, parce qu'ils peuvent contribuer à une meilleure transmission du *muthos*. Nous l'apprenons à la fin du chapitre 24, où Aristote concède un pouvoir non négligeable à la *lexis*, dans la mesure où elle peut estomper les aspects absurdes de l'histoire. Ainsi, notant l'irrationalité de certains événements dans l'*Odyssée*, il affirme (chap. 24, 1460b1-5):

νῦν δὲ τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητὴς ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον. τῆ  
δὲ λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε  
διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἢ λίαν λαμπρὰ λέξεις τὰ τε ἦθη καὶ τὰς  
διανοίας.

*Ainsi, grâce à ses autres qualités<sup>314</sup>, le poète estompe l'absurde en le  
rendant agréable (hêdunôn). Il faut donc s'appliquer à l'expression  
(lexis) dans les parties sans action et qui ne comportent ni caractère ni  
pensée, car, inversement, une expression extrêmement brillante dissimule  
les caractères et les pensées.*

<sup>314</sup> « C'est-à-dire les ressources de l'expression », DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote...*, p. 385.

Nous retrouvons ici le verbe *hêdunô* : c'est l'action du poète qui peut choisir de « rendre agréable » la *lexis* pour « faire disparaître » (métaphore visuelle) l'absurde. Attention cependant à celui qui utiliserait une *lexis* « trop brillante » (autre métaphore visuelle) : elle dissimulerait (visuelle encore) l'essentiel du contenu. On voit bien qu'Aristote subordonne toujours le plaisir des mots à l'efficacité du *muthos*. Mais c'est néanmoins reconnaître le goût du public pour cette dimension du langage, de même qu'une spécificité de l'art du poète. Une phrase d'Aristote, dans le chapitre suivant, revient d'ailleurs sur le rapport du poète à la *lexis* (chap. 25, 1460b12) :

ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἐν ἧ καὶ γλωτται καὶ μεταφοραὶ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστι. δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς.

[La *mimêsis*] est produite par une *lexis* qui comprend aussi le mot emprunté, la métaphore et les nombreuses modifications (*pathê*) de la *lexis*. En effet, nous permettons cela aux poètes.

La *lexis* est ce qui rend la *mimêsis* possible, mais les poètes profitent d'une licence poétique pour utiliser certains « *pathos* » de l'expression : des modifications qu'ils font « subir » à la *lexis*. Ces modifications ont été nommées dans le chapitre 22, où nous les avons rencontrées, et elles se retrouvent ici : l'emprunt, la métaphore, l'allongement « et les nombreuses modifications de la *lexis* ». Au terme de ce parcours se dessine donc l'idée d'un langage doté d'une autre *qualité* que le langage rhétorique, pour ainsi dire : un *logos hêdusmenos*, non pas « agrémenté » mais « rendu agréable », se caractérisant par un mélange d'éléments clairs et d'autres agréables. En résumé, la *lexis* poétique constitue une *lexis* spécifique, qui intègre des éléments plaisants pour l'auditeur (le rythme, la musique, les *xenika* et autres *pathê*) et qui permet de dissimuler l'in vraisemblable (*atopon*) de certaines histoires, tout en gardant une certaine clarté (*saphêneia*).

Ce n'est pas rien que de pouvoir formuler une description de ce type. En premier lieu, elle nous invite à prendre en considération dans la *Poétique* la part importante consacrée à la perception du public. Aristote emprunte la perspective de ce dernier pour évoquer le plaisir relatif aux mots et au spectacle. Il confirme de la sorte le lien direct qui existe entre forme et effets, mots et émotions ; il nous invite également à préciser la nature de ce lien, ce à quoi nous nous attacherons dans la fin de ce chapitre. Mais cette description de la

*lexis* poétique nous invite également à nuancer l'idée selon laquelle le langage poétique est un langage marqué par un «écart», par un éloignement relativement à une norme. Pour poursuivre la métaphore culinaire convoquée par le terme *hêdusma*, on peut avancer qu'il est plutôt le résultat d'une autre «recette» (que celle de la *lexis* rhétorique, par exemple), comprenant des ingrédients différents. Cette image nous permet de réfléchir plus avant sur la nature et sur le rôle de la *lexis* pour elle-même, c'est-à-dire sans référence au *muthos* que le philosophe place au cœur de son système.

### Contre la théorie de «l'écart»

Reformulons le paradoxe auquel Aristote est confronté: la *lexis* poétique, instrument principal de la représentation dramatique, ne vise pas naturellement la clarté qu'il préconise. Pour cette raison, elle a été critiquée par certains auteurs que cite Aristote, toujours dans la *Poétique*. Ainsi, Euclide l'Ancien aurait pastiché des vers en allongeant à la suite plusieurs syllabes (chap. 22, 1458b7), et Ariphradès s'en serait pris aux formulations idiomatiques telles que l'anastrophe (postposition d'une préposition) ou l'emploi de formes archaïques (chap. 22, 1458b31). Ces témoignages prouvent que l'expression poétique pouvait être mise en cause, stigmatisée. Cependant Aristote ne cautionne pas ces critiques: il les juge au contraire injustifiées («ils ne blâment pas à juste titre», chap. 22, 1458b5), car elles ne reconnaissent pas le rôle particulier joué par la *lexis* poétique. Il tient à la nature de la poésie de rendre son «expression» agréable, et Aristote ne met jamais en doute le fait qu'elle soit plus agréable! À vrai dire, nous saisissons dans la réflexion d'Aristote comme les traces d'une transition de la théorie de la recette (la *lexis* poétique résulte du mélange de différents ingrédients) à celle de l'écart (la *lexis* poétique s'éloigne de la norme par l'ajout de certains agréments). Les termes de la famille de *hêdusma* convoient une certaine ambiguïté à ce propos, oscillant entre l'adouçissant et l'assaisonnement. Cependant, Aristote ne semble jamais opter pleinement pour la théorie de l'écart. Celle-ci prendra son essor peu après et ouvrira la voie à la tropologie, c'est-à-dire au recensement des éléments stylistiques qui se distinguent du langage usuel. Peut-être peut-on déjà observer cette tendance chez l'orateur Isocrate, à peu près contemporain d'Aristote, dans une comparaison qu'il fait entre prose et poésie dans le *Contre Evagoras*.

Dans son discours, la plus-value de la poésie provient des *kosmoi* («ornements») à disposition du poète (Iso. Ev. 9) :

τοῖς μὲν γὰρ ποιηταῖς πολλοὶ δέδονται κόσμοι· καὶ γὰρ πλησιάζοντας τοὺς θεοὺς τοῖς ἀνθρώποις οἷόν τ' αὐτοῖς ποιῆσαι καὶ διαλεγόμενους καὶ συναγωνιζομένους οἷς ἂν βουλευθῶσιν, καὶ περὶ τούτων δηλῶσαι μὴ μόνον τοῖς τεταγμένοις ὀνόμασιν, ἀλλὰ τὰ μὲν ξένοις, τὰ δὲ καινοῖς, τὰ δὲ μεταφοραῖς, καὶ μηδὲν παραλιπεῖν, ἀλλὰ πᾶσιν τοῖς εἶδεσιν διαποικίλαι τὴν ποίησιν.

*Les poètes disposent de nombreux procédés d'ornement (kosmoi). Ils ont faculté de mettre les dieux en contact avec les hommes; ils les font parler, venir en aide quand ils le veulent à leurs personnages; ils décrivent ces péripéties, non seulement en se servant des expressions usuelles, mais en recourant tantôt aux mots étrangers, tantôt aux néologismes, tantôt aux métaphores; ils ne négligent rien, ils usent de toutes les formes possibles pour diaprer leur poésie*<sup>315</sup>.

Or, ce n'est pas en termes de *kosmos* qu'Aristote définit la *lexis* poétique dans la *Poétique*<sup>316</sup>. Le *kosmos* n'est qu'une variété du nom (chap. 21, 1457b2), qu'il faut vraisemblablement apparenter à l'épithète<sup>317</sup>. C'est en cela que la théorie aristotélicienne conforte notre propos : nous voyons dans cette alternative à la théorie de l'écart, devenue *doxa*<sup>318</sup>, le témoignage d'une perspective qui pourrait correspondre à celle du siècle classique. Certes, Dupont-Roc et Lallot ne manquent jamais d'inscrire les commentaires d'Aristote dans le cadre d'une théorie de l'écart<sup>319</sup>. Mais sur ce point, leur brillant commentaire fait peut-être les frais d'une volonté de synthèse. Leur recours fréquent à la *Rhétorique* pour éclairer l'emploi des termes de la *Poétique*, alors même que le traité est soumis à une autre finalité, à d'autres prescriptions, n'est pas sans troubler la perspective.

<sup>315</sup> Traduction Mathieu et Brémond dans l'édition des Belles Lettres (1938), légèrement modifiée.

<sup>316</sup> Il le fait en revanche dans la *Rhétorique* pour parler des premiers poètes (*ekosmoun*, livre 3, chap. 1, 1404a29-40).

<sup>317</sup> Sur ce point, nous suivons le commentaire de DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote...*, p. 341-343.

<sup>318</sup> On trouvera dans l'ouvrage de Catherine Fromilhague quelques pages éclairantes sur la problématique des figures de style, considérées comme productions naturelles ou comme constructions artificielles (FROMILHAGUE 1995, *Les figures de style...*, p. 12-21). L'auteure se prononce d'ailleurs en faveur de la première conception, qui s'apparente à notre sens à la perspective en vigueur au V<sup>e</sup> s. L'autre conception, fondée sur la notion d'écart, est défendue notamment par FONTANIER 1999 [1830], *Les figures...*, le «tenant emblématique» (p. 13). C'est celle qui est attribuée à Aristote par Dupont-Roc et Lallot.

<sup>319</sup> Voir notamment DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote...*, p. 194.

Si nous pensons avoir montré que la *Poétique* ne s'alignait pas immanquablement sur un schéma oppositionnel de ce type, il convient d'en tirer les conséquences pour le v<sup>e</sup> siècle. Sophocle avait-il le sentiment qu'on lui « permettait » d'employer des formules inhabituelles et frappantes ? On tendrait plutôt à affirmer, avec Charles Segal, que « chaque poète tragique athénien est un homme de théâtre avant tout, qui n'oublie jamais les contraintes d'un spectacle visuel présenté à un public vivant »<sup>320</sup>. C'est pour le public que le spectacle est conçu, la dynamique d'un concours l'exige. En ce sens, la langue du théâtre tragique pourrait aussi bien être considérée comme une langue adaptée à l'usage de la « performance », et non comme une langue augmentée, agrémentée. Et la justification d'un écart comme motif d'un plaisir surajouté se révélerait être une explication a posteriori. Elle s'inscrit dans le phantasme d'une évolution naturelle de l'expression du poétique vers le prosaïque. Celle-ci est relayée par Isocrate dans sa défense du discours en prose. On la retrouve peut-être dans les critiques d'Euclide l'Ancien et d'Ariphradès. À l'inverse, l'approche pragmatique de la *lexis* ouvre une perspective des plus intéressantes sur la conception de l'art poétique à l'époque classique. Aucune *Poétique* datant du v<sup>e</sup> siècle ne nous est parvenue. Il faut se référer à des sources secondaires pour se faire une idée des théories en cours. À ce titre, l'un des témoignages majeurs que nous conservons de cette époque est celui d'Aristophane, dans les *Grenouilles*, qui renvoie dos à dos Eschyle et Euripide. S'ils ont des styles antithétiques, ampoulé contre prosaïque, le fait qu'Aristophane les parodie également tous les deux interdit que l'on se prononce pour un style plutôt que pour l'autre. D'un autre côté, Platon, si attentif à dénoncer ce qui procède d'une imitation, dans la *République* notamment, passe sous silence les expressions artificielles des poètes. S'il les blâme, c'est pour le mode narratif employé pour décrire les faits, à la première personne<sup>321</sup>. Ainsi, tout porte à croire que l'opposition entre langue usuelle et langue poétique n'était pas posée en termes de norme et d'écart au v<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

La mise en doute de la théorie de l'écart nous invite à reconsidérer la *lexis* poétique en l'accordant à une perspective pragmatique, dans une logique spectaculaire. Si l'on revient, par exemple, sur les éléments qu'Aristote fait intervenir dans la *lexis*, « l'emprunt, la métaphore, l'allongement et les

<sup>320</sup> SEGAL Charles, « Vérité, tragédie et écriture », in DETIENNE (éd.) 1988, *Les savoirs...*, p. 330.

<sup>321</sup> Voir Platon, *Rsp.* 3, 392c-395, et n. 149, p. 66.

multiples modifications de l'expression», on comprend qu'il faut observer leur face positive. Dans quelle mesure participent-ils à l'événement que constitue la représentation d'un texte dans le cadre d'un théâtre ? Quels sont les effets qu'ils provoquent sur l'auditeur ? C'est en suivant le fil de ces interrogations que nous mènerons à bien ce chapitre, en nous demandant, toujours sur la base des commentaires d'Aristote, comment la *lexis*, la mise en forme de l'énoncé, intervient dans la logique théâtrale.

L'analyse de la *Rhétorique* nous a donné l'occasion d'identifier un type d'unité langagière correspondant à une perspective indigène, susceptible d'éclairer la relation entre locuteur et allocutaire dans un cadre de poésie orale. Celle de la *Poétique* nous montre quels éléments linguistiques étaient mobilisés pour informer cette unité et la rendre efficace au niveau pragmatique. Ce qu'il nous reste à faire, c'est de synthétiser ces données pour en tirer un outil conceptuel nous permettant d'approfondir l'analyse du texte théâtral, avant de revenir à ce dernier.

### 3.4. Forme, figure, *skhêma*

#### Du mot à la forme

Qu'est-ce qui détermine la forme d'un énoncé poétique ? La question, bien développée dans la *Rhétorique*, ne l'est pas dans la *Poétique*. Lorsqu'il s'agit d'évoquer l'expression proprement poétique, Aristote, on l'a vu, ne s'attache qu'aux mots : l'emprunt, la métaphore, l'allongement n'impliquent des modifications qu'au niveau lexical. Il n'est pas question de style au niveau supérieur, celui de l'énoncé. Dupont-Roc et Lallot soulignent le fait, en l'apparentant au choix inverse qu'Aristote fait dans la *Rhétorique*, où la *lexis* concerne la composition de la « phrase » et où il se focalise sur le lien entre *lexis* et période<sup>322</sup>. Ainsi, Aristote semble évacuer de son interrogation sur la *lexis* poétique ce qui concerne l'axe syntagmatique. Ce choix d'analyse fait qu'il est difficile, en suivant cet auteur, de rendre compte des phénomènes stylistiques que nous connaissons comme « figures de construction » et qui sont en nombre dans la tragédie : chiasme, oxymoron, répétition, asyndète, etc. Ce n'est que plus tard, parmi ses successeurs, que naît la tropologie proprement dite. Aristote décrit bien

<sup>322</sup> DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote...*, p. 310-311.

les composantes de la *lexis* dans la *Poétique*, mais il se limite au niveau des phonèmes et du lexique (chap. 20, 1456b20) :

τῆς δὲ λέξεως ἀπάσης τὰδ' ἐστὶ τὰ μέρη, στοιχεῖον συλλαβῆ συνδεσμος ὄνομα ῥῆμα ἄρθρον πῶσις λόγος.

*Voici les parties de la lexis dans son entier: l'élément, la syllabe, la conjonction, le nom, le verbe, l'articulation, le cas, l'énoncé.*

Ici, Aristote évoque bien une unité supérieure, le *logos*. Dupont-Roc et Lallot proposent d'ailleurs de traduire ce terme par «énoncé». Mais ce *logos*, Aristote précise qu'il est «un» soit «en signifiant une chose» (*hen sêmainôn*), soit «par conjonction à partir de plusieurs choses» (*ek pleionôn sundesmôi*). À ce titre, il peut atteindre jusqu'à la taille de l'*Iliade* (chap. 20, 1457a28-30)! L'accent est mis sur le fait qu'il «signifie une chose», comme le prouve le fait que, dans le *De Interpretatione*, le terme *logos* soit défini comme une *phônê semantikê*, une «production sonore signifiante» (16b27). La définition du *logos* le lierait et le limiterait donc à l'affirmation d'une idée. C'est une perspective philosophique et représentationniste qui s'exprime là. Néanmoins, elle corrobore notre propos dans la mesure où elle en appelle à des critères autres que grammaticaux pour la définition de l'énoncé, notamment celui de l'unité.

Mais pour ce qui en est de la *Poétique*, il faut aller chercher ailleurs une référence à la notion d'énoncé. On la trouvera dans le chapitre 19, où Aristote évoque les *skhêmata tês lexeôs*, littéralement les «formes de la *lexis*». L'expression sera reprise plus tard pour désigner les figures de style. Or ce n'est pas avec ce sens qu'elle apparaît ici, car il n'existe pas à cette époque de théorie générale sur le sujet. L'expression d'Aristote semble plutôt se référer aux «modalités» de l'expression. Si ces dernières sont multiples, c'est qu'on peut les distinguer les unes des autres et qu'elles forment par conséquent des unités successives. À ce titre, l'expression d'Aristote nous invite à mettre les *skhêmata* en lien avec les unités pragmatiques que nous avons identifiées.

## **Les *skhêmata***

Pour confirmer cette hypothèse, il convient d'abord de comprendre la nature de ces *skhêmata tês lexeôs*. L'expression est ambiguë, et son

sens largement débattu. Entre toutes, l'interprétation générale du terme *skhêma* qu'offrent Dupont-Roc et Lallot est l'une des plus stimulantes qui soit. Elle a l'avantage d'offrir une perception unifiée du terme, que ces auteurs traduisent par le mot « figure », et ce, malgré son emploi dans des contextes différents.

### **Des *skhêmata* du langage**

Au départ, tous les commentateurs s'accordent sur le sens à donner à ces « figures de l'expression » (traduction de Dupont-Roc et Lallot). À partir des exemples qu'Aristote donne lui-même, on peut les définir comme autant de formes que peut prendre l'énoncé et qui correspondent à des valeurs illocutoires (chap. 19, 1456b11-13):

οἷον τί ἐντολή καὶ τί εὐχή καὶ διήγησις καὶ ἀπειλή καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις καὶ εἶ τι ἄλλο τοιοῦτον.

*Par exemple: ordre, prière, narration, menace, question, réponse et toutes choses de ce genre.*

Pourtant, Aristote s'empresse de détacher ces modalités de l'art poétique en les attribuant à une autre *tekhnê*, celle du comédien, l'*hupokrisis* (chap. 19, 1456b10-11):

ἃ ἐστὶν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικῆν.

*Leur connaissance relève de l'art de l'acteur et de qui possède ce genre d'art supérieur.*

On retrouve cette tendance dans le chapitre suivant, le 20, celui où Aristote analyse les « parties de la *lexis* ». Un paragraphe est consacré à la *ptôsis* (« chute »), c'est-à-dire aux différentes variations que peuvent subir le nom et le verbe. Pour le nom, Aristote énumère: nombre, flexion, dérivation adverbiale. Pour le verbe, il évoque variation temporelle et variation modale (chap. 20, 1457a18-23). Et au nombre des variations modales, Aristote donne pour exemple la question (*erôtêsis*) et l'injonction (*epitaxis*). Or il les relie implicitement aux *skhêmata tês lexeôs* du chapitre 19 en les définissant comme *ptôsis kata ta hupokritika* – « des variations qui dépendent de l'art de l'acteur » (chap. 19, 1457a21)! La liste

est plus restreinte ici. Néanmoins, dans les deux cas, en rattachant les modalités de l'expression au jeu de l'acteur, Aristote souligne le statut codifié du texte, interface entre le poète et l'acteur, qui anime et actualise les mots par son jeu.

On trouve une confirmation du rapport entre modalités d'expression et jeu de l'acteur dans un autre emploi du terme *skhêma*, un peu plus haut, au chapitre 17. La présence du terme dans un autre contexte invite à inscrire ces « figures de l'expression » dans un système plus vaste. Il apparaît qu'un certain type de *skhêmata* a un rôle particulier à jouer dans le processus de création. Le passage dans lequel s'inscrit l'occurrence commence de la manière suivante (chap. 17, 1455a22-1455a28) :

δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα<sup>323</sup> [ὁ] ὄρων ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοιτο τὰ ὑπεναντία.

*Pour composer les histoires et, par l'expression, leur donner leur forme achevée, il faut se mettre au maximum la scène sous les yeux – car ainsi celui qui voit comme s'il assistait aux actions elles-mêmes, saurait avec le plus d'efficacité découvrir ce qui est à propos sans laisser passer aucune contradiction interne.*

Si l'on suit bien Aristote, ce dernier invite donc le poète à intégrer la vision du spectacle (la dimension de l'*opsis*, donc) dans son travail de création. Gerard Else décrit ce moment comme « *the transposition of the abstract plot-structure into a sensuous form* »<sup>324</sup>. Le but est surtout d'éviter des contresens qui n'apparaîtraient sinon qu'à la représentation : « *The poet should visualize the events both as they happened and as they will appear, when represented, to the audience* »<sup>325</sup>, commente Richard Janko pour sa

<sup>323</sup> Ici, comme souvent ailleurs, les manuscrits hésitent entre deux formes, issues des adjectifs *enargês*, « clair », « évident », et *energês*, « actif », « efficace ». Dupont-Roc et Lallot optent pour la version *energestata*, qui, du fait de la proximité du verbe de vision *horôn*, constitue une *lectio difficilior*. Nous les suivons dans cette interprétation, notamment pour la raison que le sens d'*energestata*, « avec le plus d'efficacité », s'accorde aux données gestuelles, physiques, que nous pensons trouver dans ce passage.

<sup>324</sup> ELSE Gerard F., *Aristotle's Poetics: the argument*, Cambridge: Harvard University Press, 1957, p. 496.

<sup>325</sup> JANKO Richard, *Aristotle Poetics*, Indianapolis & Cambridge: Hackett Publishing Company, 1987, p. 116.

part. Et c'est dans le même processus, continue Aristote, que le poète doit recourir aux *skhêmata* (chap. 17, 1455a29-32):

ὅσα δὲ δυνατόν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον· πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα.

*Il faut aussi, dans la mesure du possible, élaborer une forme achevée en recourant aux gestes (skhêmata): en effet, à égalité de dons naturels, les plus persuasifs sont ceux qui vivent violemment les émotions, et celui qui est en proie au désarroi représente le désarroi de la façon la plus vraie.*

C'est la première fois que nous voyons ce terme – *skhêmata* – employé dans une phrase où il pourrait signifier « geste ». Janko s'appuie sur ce sens pour expliquer la formule: il attribue à Aristote le souhait que le poète imagine en les effectuant les « gestes » correspondant à l'émotion dans laquelle se trouvent les personnages, ceci pour la rendre la plus véridique possible<sup>326</sup>. Il cite en référence un passage de la *Rhétorique*, dans le deuxième livre, où Aristote affirme (*Rhet.* 1386a32):

ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζόμενους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὄλως ὑποκρίσει ἐλεεινότερους εἶναι.

*Il s'ensuit que les orateurs qui achèvent [leur action] en recourant aux gestes, à la voix, aux costumes, et en général à l'art de l'acteur sont plus pris en pitié.*

On le voit, l'expression fait écho à celle de la *Poétique*. C'est le même verbe qui apparaît, *sunapergazomai* (« achever en recourant à »). On notera cependant qu'il décrit dans la *Poétique* l'acte de composition et dans la *Rhétorique* l'acte de déclamation. Ainsi, l'ultime phase de déclamation, l'*actio* proprement dite, est intégrée au travail de l'orateur, alors que la *Poétique* la délègue à l'acteur. L'usage du terme *hupokrisis* rapproche d'ailleurs la prestation de l'orateur de l'art théâtral, tout en engendrant un croisement qui en dit long sur les accointances entre les deux arts, puisqu'Aristote se réfère dans la *Rhétorique* aux orateurs « qui éveillent plus la pitié » (*eleeinoterous*) et dans la *Poétique*, aux acteurs « qui sont les plus persuasifs » (*pithanôtatoi*)! Dans cette perspective, le travail du poète

<sup>326</sup> Donald Lucas considère cette interprétation comme la moins invraisemblable, bien que « *at first sight, somewhat bizarre* », LUCAS Donald W., *Aristotle. Poetics*, Oxford: Clarendon Press, 1968, p. 175.

tendrait lui aussi à se rapprocher de celui de l'acteur, puisqu'il lui faut «recourir aux gestes». Janko rappelle à ce propos les parodies d'Agathon et d'Euripide respectivement dans les *Thesmophories* (v. 148 sq.) et dans les *Acharniens* (v. 412 sq.): dans les deux passages, Aristophane montre les poètes s'habillant et se comportant comme les héros qu'ils veulent mettre en scène.

Il convient cependant de nuancer cette interprétation sur un point: la traduction de *skhêmata* par «gestes». On a souvent prêté ce sens au mot, sous l'influence de la notion moderne de «geste». Ainsi, les dictionnaires Liddel-Scott et Bailly le traduisent respectivement par «*gestures*» et «gestes» dans une expression telle que celle de Xénophon *ommasi kai skhêmasi kai badismati phaidros* («resplendissant dans ses yeux, ses gestes et sa démarche») <sup>327</sup>. Mais il ne faudrait pas faire l'impasse sur le sens originel du mot qui est un dérivé du verbe *ekhô*, «avoir, se trouver». Plutôt qu'une idée de mouvement, c'est une idée de pose, d'attitude, qu'il faut postuler. Dans son étude sur les noms grecs de la forme, Claude Sandoz lui attribue pour cette raison le sens premier de «tenue» et de «maintien» <sup>328</sup>. En vérité, les Grecs n'ont pas de terme pour décrire l'abstraction d'un «geste», et les études linguistiques sur la signification de *skhêma* ne conduisent jamais à l'associer à une telle notion. Sandoz conclut son chapitre sur le terme *skhêma* en le rapportant à la caractérisation d'une forme structurée et statique, par opposition à *ruthmos*, qui «exprime la notion de "configuration des éléments en mouvement"» <sup>329</sup>. Il note d'ailleurs qu'Aristote efface cette nuance et, peut-être, une certaine compréhension archaïque de la forme, en assimilant le *ruthmos* à un *skhêma* dans la *Métaphysique* (985b18). Michel Casevitz, poursuivant la recherche de Sandoz, confirme la permanence du sens de forme fixe aux époques plus tardives <sup>330</sup>.

La traduction par «gestes» pose donc problème. Certains ont vu dans le terme *skhêmata* l'expression des comportements propres à un caractère (*êthos* de jeune homme, jeune fille, roi ou vieillard, etc.), lié lui-même

<sup>327</sup> Xen. *Ap.* 27.

<sup>328</sup> SANDOZ Claude, *Les noms grecs de la forme*, Berne: Universität, Institut für Sprachwissenschaft, 1972, p. 78.

<sup>329</sup> SANDOZ 1972, *Les noms grecs de la forme*, p. 68.

<sup>330</sup> CASEVITZ Michel, «Étude lexicologique: du *skhêma* au schématisme», in CELENTANO Maria Silvana, CHIRON Pierre, NOËL Marie-Pierre (éd.), *Skhêma / fîgura. Formes et figures chez les Anciens*, Paris: Éditions Rue d'Ulm & Presses de l'École normale supérieure, 2004, p. 15-29. L'étude de CATONI 2005, *Schemata...*, corrobore ces théories: elle rattache prioritairement le terme *skhêma* à la géométrie.

à des émotions spécifiques<sup>331</sup>. Le poète devrait alors faire naître en lui ces comportements et ces émotions afin de les transcrire dans les mots qui conviennent. Cependant, l'*êthos* n'est jamais rapporté à une attitude physique dans la *Poétique*. Dans la théorie d'Aristote, le caractère ne correspond pas à un type figé (comme dans la comédie latine, par exemple); au contraire, il se révèle à travers les actions des personnages (chap. 6, 1450a20):

οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις.

*Donc ils n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est au travers de leurs actions que se dessinent leurs caractères.*

Par ailleurs, l'expression *tois skhêmasin* («au moyen des gestes / attitudes»), sans complément d'objet, semble indiquer une réalité qui vaut pour elle-même. Elle paraît suffisamment univoque pour être introduite par un article défini (au contraire de l'occurrence dans la *Rhétorique*).

Une autre interprétation est fournie par Else<sup>332</sup>, qui propose de voir dans l'expression *tois skhêmasin* une anticipation des *skhêmata tês lexeôs* qui apparaissent au chapitre 19. Else en conclut que les *skhêmata* sont des figures du discours, mais qu'ils doivent s'entendre «*not so much in the technical sense, i.e., manipulations of language per se, as in the broader sense of modes of the expression of feeling in language*»<sup>333</sup>. Sur ce point, Else nous semble voir juste.

### **Des skhêmata du corps**

Else postule une correspondance entre forme du langage et émotion qui fait écho à nos considérations. La réserve que nous émettrions est que le commentaire d'Else évacue toute dimension physique dans l'interprétation des *skhêmata*. Sa démarche est paradoxale, dans la mesure où le terme doit bien être lié d'une manière ou d'une autre aux gestes, puisqu'il est aussi employé dans le vocabulaire de la danse pour désigner les figures

<sup>331</sup> Notamment GOLDEN Leon, HARDISON Osborne B., *Aristotle's Poetics. A translation and commentary for students of literature*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1968, p. 217-218.

<sup>332</sup> ELSE 1957, *Aristotle's Poetics...*, p. 489-496.

<sup>333</sup> ELSE 1957, *Aristotle's Poetics...*, p. 495.

réalisées par les corps. Deux occurrences dans la *Poétique* semblent même faire référence à cette donnée. L'une intervient à travers un verbe dérivé de *skhêma*, qui renvoie aux figures de la danse (chap. 1, 1447a27) :

καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.

*En effet, c'est en donnant figure<sup>334</sup> à des rythmes (skhêmatizomenôn rithmôn) que [les danseurs] représentent caractères, émotions, actions.*

L'autre renvoie aux mouvements du corps nécessaires à l'illustration d'une histoire (chap. 26, 1462a3) :

τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασιν εἶναι <οἷ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων.

*On dit que celle-ci [l'éropée] s'adresse à des spectateurs de qualité qui n'ont aucun besoin des skhêmata.*

Par un refus dogmatique qu'il partage avec Gustav Teichmüller<sup>335</sup>, Else exclut l'idée que le poète puisse s'adonner à un exercice d'*hupokrisis* dans le processus de création. C'est peut-être être plus aristotélicien qu'Aristote... À l'inverse, Dupont-Roc et Lallot parviennent à faire de l'apparente polysémie du terme *skhêma*, qui pose généralement problème aux traducteurs comme aux commentateurs, une clef de compréhension pour le passage de la pensée à la scène, de la composition à la « performance »<sup>336</sup>. Leur interprétation a pour elle de partir de la structure remarquable de la phrase d'Aristote et d'observer qu'elle articule la seconde partie en fonction de la première :

δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι  
καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι  
ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον.[...]  
ὅσα δὲ δυνατὸν  
καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον.

<sup>334</sup> Sur cette expression, voir aussi CASEVITZ 2004, « Étude lexicologique... », p. 18.

<sup>335</sup> Teichmüller critique vivement l'idée d'un poète-acteur dans TEICHMÜLLER Gustav, *Aristotelische Forschungen I. Beiträge zur Erklärung der Poetik des Aristoteles*, Halle: Verlag G. Emil Barthel, 1867, p. 100-130.

<sup>336</sup> Pour toute cette interprétation, voir les notes 2, 3 et surtout 4 du chapitre 17, p. 278-284, dans DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote...*

*Il faut construire les histoires  
et les parachever au moyen de l'expression (lexis),  
en se les mettant au maximum sous les yeux [...]  
et autant qu'il est possible  
en les parachevant aussi au moyen des attitudes (skhêmata).*

Comme on le voit, les deux constructions participiales se répondent : « en se les mettant au maximum sous les yeux » (chap. 17, 1455a22) et « en les parachevant autant qu'il est possible » (1455a29). De même, les deux datifs se font écho : « parachever au moyen de la *lexis* » et « parachever au moyen des *skhêmata* ». La structure symétrique met en évidence deux techniques conjointes que le poète doit emprunter pour composer, pour donner forme à son texte. Ce parallélisme conduit Dupont-Roc et Lallot à insister sur l'indépendance du premier paragraphe, qui a pour sujet « l'achèvement du *muthos* par le biais de la *lexis* ». Sur ce point, Else est d'accord : « *We are now at the stage where the structure is embodied in words.* »<sup>337</sup> C'est dans un second temps qu'intervient la technique des « gestes » : « Le poète est invité à éveiller *en lui-même*, autant que faire se peut (*hosa dunaton*), par des gestes et des techniques personnelles, les émotions et les passions (*pathê*) de ses personnages. »<sup>338</sup> La pratique gestuelle est subordonnée à la première, car la reprise du verbe *sunapergazesthai* + datif « biaise le parallélisme formel et fait naître l'impression que la fonction des gestes sera principalement ordonnée au fini de l'expression »<sup>339</sup>. En d'autres termes : les « attitudes » sont déterminées par la forme de la *lexis*. Dans un parallèle éclairant, Sifakis a comparé la relation qu'entretiennent le poète et l'acteur, à travers le texte que le premier compose pour le second, à celle du logographe et de son client qui assumera la plaidoirie :

*«The same conflation ought to be recognized in the Poetics between dramatist and actor, its implication being that – according to Aristotle, anyway – an actor was bound by the text as far as the style of performance was concerned, from lexis (meaning both diction and manner of delivery) to movement and gesture, which were originally conceived by the poet / didaskalos and executed by the actor. »*<sup>340</sup>

<sup>337</sup> ELSE 1957, *Aristotle's Poetics*..., p. 487.

<sup>338</sup> DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote*..., p. 282.

<sup>339</sup> DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote*..., p. 281.

<sup>340</sup> SIFAKIS 2002, « Looking for the actor's art... », p. 163.

Nous en venons ainsi à nous faire une idée plus précise de ce que doit être une *lexis* tragique, dans la perspective d'Aristote<sup>341</sup>. Le mode de composition dont il parle ici est propre au régime théâtral. Il se trouve caractérisé par le fait que le poète – c'est la conclusion de Dupont-Roc et Lallot – doit *inscrire dans le texte* non seulement l'émotion, mais aussi les « *skhêmata* » que l'acteur reproduira. Cette association à première vue étrange se justifie justement en regard de la polyvalence du terme *skhêma* en grec, qui dans la seule *Poétique* peut définir à la fois une modalité de l'énoncé, une attitude du corps et une figure chorégraphique. Ce fait plaide en faveur d'une interprétation plus vaste du terme que comme simple « geste ».

### **Une question d'attitude ?**

Fort des considérations précédentes, il ne nous paraît pas du tout incongru de préserver pour le terme *skhêma* une signification proche de sa valeur d'origine. Celle d'« attitude » nous semble la plus appropriée. En ce qui concerne les *skhêmata* auxquels le poète doit recourir pour parachever son texte, nous y voyons des « attitudes corporelles », qui se rapprochent de celles des statues et des figures de la danse. Marie-Hélène Delavaud-Roux peut ainsi dire à propos de l'*emmeleia*, « la danse principale du théâtre tragique » : « Il s'agit plus d'une suite de poses gracieuses, s'enchaînant de façon harmonieuse, que d'une danse proprement dite. »<sup>342</sup> Quant au *skhêma*, David Wiles, dans sa recherche d'une définition de l'*hupokrisis*, le définit comme « *external form, configuration, hence how one holds oneself, bearing, posture, a step (in dancing)* »<sup>343</sup>. Et plus loin : « *In respect of gesture, the standard term is schêma. This is a configuration of the whole body. The term emphasizes form rather than movement. Aristotle's theory of perception distinguished the perception of a schêma from the perception of kinesis (movement).* »<sup>344</sup>

<sup>341</sup> Nous devons rappeler ici que, tout comme le fait Aristote, nous laissons la question de la comédie de côté. Mais nos réflexions s'appliqueraient sûrement aussi aux procédés de composition et au jeu qu'elle implique.

<sup>342</sup> DELAUAUD-ROUX Marie-Hélène, *Les danses pacifiques en Grèce antique*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1994, p. 154.

<sup>343</sup> WILES David, *The masks of Menander: sign and meaning in Greek and Roman performance*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991, p. 22.

<sup>344</sup> WILES 1991, *The masks of Menander...*, p. 23.

La conclusion de Dupont-Roc et Lallot, nous le disions, s'inscrit dans la même perspective :

«Ainsi, donner à l'œuvre du fini par l'expression, c'est, tâche éminemment poétique, imprimer dans le texte même, selon un code qui lui est propre, les formes expressives, les "figures", qui, transposant les mouvements émotifs d'où elles sont issues, se prêteront à leur tour à la retraduction gestuelle et vocale qui définit la fonction interprétative de l'acteur. Il y a donc, croyons-nous, une unité profonde de la notion de *skhêma* (que masque malheureusement la traduction française par geste dans un cas, figure dans l'autre). Qu'il soit saisi au moment de l'invention, au moment de l'écriture ou à celui de l'interprétation, le *skhêma* apparaît toujours comme forme dynamique, mouvement et forme du corps [...], du texte [...], de l'élocution [...].»<sup>345</sup>

Nous reprenons cette conclusion à notre compte : elle donne du poids à notre projet d'identifier des unités faisant office d'interface entre le poète, l'acteur et le public. Nous ajouterons deux remarques :

- 1) Il convient d'accorder cette interprétation avec les résultats de l'étude plus générale de Sandoz sur la forme. Si le *skhêma* exprime dans différents domaines la notion de forme, il s'agit vraisemblablement d'une forme de nature statique, que révèle notamment son utilisation pour décrire les figures de géométrie<sup>346</sup>. Cette donnée lie plus étroitement le *skhêma* à notre concept d'unité et révélera plus loin son importance.
- 2) Une interrogation reste en suspens : celle de la nature du «code» qui permet d'«imprimer dans le texte même [...] les formes expressives, les "figures"»<sup>347</sup>. Nous ne pensons pas que ce code soit propre au style du poète, mais de manière bien plus générale aux modalités et aux usages de la langue. C'est précisément dans la structure des actes de parole et dans les éléments formels qu'ils comportent que résident les codes reproduits dans le texte tragique et sur la scène. Ce sont eux qui permettent aux spectateurs d'identifier, visuellement et auditivement, les actes accomplis sur scène.

<sup>345</sup> DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote...*, p. 284.

<sup>346</sup> Sur la fixité liée au *skhêma*, voir le premier chapitre de CATONI 2005, *Schemata...*, centré sur la géométrie.

<sup>347</sup> DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote...*, p. 284.

Quoi qu'il en soit, l'interprétation du *skhêma* proposée par Dupont-Roc et Lallot établit un lien direct entre le moment de la composition et le moment de l'énonciation, entre le poète, l'acteur et le spectateur. De ce point de vue, elle nous invite à relier les deux occurrences des chapitres 17 (les *skhêmata*) et 19 (les *skhêmata tês lexeôs*): les « attitudes » corporelles codifiées dont le poète doit s'inspirer correspondent aux « attitudes » linguistiques qui informent les énoncés. Au terme du processus, l'énoncé détermine donc, les unes après les autres, les attitudes de jeu de l'acteur, langagières et corporelles, que ce dernier a pour tâche de « décoder » et d'incarner. On voit ainsi que le terme *skhêma* se trouve inscrit au cœur d'un système, système qui inclut et éclaire les différents pans de notre recherche.

## Modalités du discours

La question est à présent de savoir comment identifier ces *skhêmata* dans le texte. Aristote pour sa part est clair quant à la nature des *skhêmata tês lexeôs*. Nous l'avons dit, il les renvoie sans hésitation à la technique de l'acteur, à l'*hupokritikê* (chap. 19, 1456b8-11). C'est une indication importante, car elle signifie que pour Aristote, les *skhêmata* recouvrent toutes les modalités qu'un énoncé peut prendre. Non pas les seuls « types de phrase » de la grammaire classique, mais bien les diverses valeurs illocutoires d'un énoncé, valeurs qui correspondent à toutes sortes d'intentions et de sentiments.

## Modalités modernes

La grammaire moderne, telle qu'on la trouve présentée dans la *Grammaire méthodique du français*, accorde une place à ces modalités. Elles apparaissent en tant que « modalités d'énonciation », c'est-à-dire « renvoyant au sujet de l'énonciation en marquant l'attitude énonciative de celui-ci dans sa relation à son allocutaire »<sup>348</sup>. Elles sont complémentaires des « modalités d'énoncé », qui se réfèrent pour leur part à « l'attitude [de l'énonciateur] vis-à-vis du contenu de l'énoncé »<sup>349</sup>. Les modalités

<sup>348</sup> RIEGEL, PELLAT, RIOUL 2001 [1994], *Grammaire méthodique...*, p. 580.

<sup>349</sup> RIEGEL, PELLAT, RIOUL 2001 [1994], *Grammaire méthodique...*, p. 580.

d'énonciation sont fondées en partie sur les «types de phrase»: assertif, interrogatif et injonctif<sup>350</sup>. La *Grammaire méthodique du français* ajoute les types logique (positif / négatif), passif, emphatique et impersonnel<sup>351</sup>. Un lien direct est établi par les auteurs avec les actes de langage lorsqu'ils précisent que, par le biais des modalités, «l'acte de langage n'est pas accompli au moyen d'un verbe performatif explicite, mais par l'emploi même du type de phrase associé par convention à un type d'acte spécifique»<sup>352</sup>. Ainsi, les trois types fondamentaux, assertif, interrogatif et injonctif, déterminent respectivement les actes de langage tels que déclaration, question et ordre, ainsi que leurs déclinaisons (prière, demande, ordre strict, etc.).

### **Modalités antiques**

La structure grammaticale peut donc servir de base à la définition des modalités d'énonciation, mais elle ne suffit pas à rendre compte de la multiplicité des actes de langage possibles. La perspective d'Aristote, qui recense comme *skhêmata tês lexeôs* l'ordre, la question, la prière, la narration, la menace, la réponse «et toutes choses de ce genre» (chap. 19, 1456b8-13) n'est d'ailleurs pas d'ordre grammatical. Elle montre un intérêt d'Aristote pour la dimension pragmatique des énoncés, en adéquation avec le contexte dramatique. En rattachant les modalités au travail de l'acteur, il précède Ubersfeld qui affirme que «la pragmatique du discours textuel au théâtre ouvre directement sur la pratique scénique: le comédien sait alors ce qu'il a à faire, quel type d'acte il a à accomplir»<sup>353</sup>. Cette approche, qui élargit la question des modes à la dimension pragmatique, trouve d'ailleurs un écho généralisé dans les théories antiques. En témoigne un passage de Diogène Laërce issu des *Vies des philosophes*. Dans les pages qu'il dédie à Protagoras, il cite en effet des catégorisations alternatives, dues aux sophistes Protagoras et Alcidamas (DL *Vit. phil.* 9, 54):

διειλέ τε τὸν λόγον πρῶτος εἰς τέτταρα· εὐχολίην, ἐρώτησιν, ἀπόκρισιν, ἐντολήν (οἱ δὲ εἰς ἑπτὰ· διήγησιν, ἐρώτησιν, ἀπόκρισιν, ἐντολήν,

<sup>350</sup> Dans leur *Grammaire de grec ancien*, Genève: Georg, 2002<sup>3</sup>, Alessandra Lukinovitch et Madeleine Rousset ajoutent la forme exclamative, que «caractérise un énoncé chargé d'émotion» (p. 580).

<sup>351</sup> Comme dans la phrase: «Il est arrivé quelque chose de grave».

<sup>352</sup> RIEGEL, PELLAT, RIOUL 2001 [1994], *Grammaire méthodique...*, p. 587.

<sup>353</sup> UBERSFELD 1996, *Lire le théâtre III...*, p. 97.

ἀπαγγελίαν, εὐχολήν, κληῖσιν), οὓς καὶ πυθμένας εἶπε λόγων. Ἀλκιδάμας δὲ τέτταρας λόγους φησί· φάσιν, ἀπόφασιν, ἐρώτησιν, προσαγορεύσιν.

[Protagoras] *divisa le premier le discours en quatre : la prière, la question, la réponse, le commandement (d'autres disent en sept : la narration, la question, la réponse, le commandement, le compte rendu, la prière, l'invocation). Il les appelait les fondements du discours. Alcidas parlait de quatre types : l'affirmation, la négation, la question, l'adresse*<sup>354</sup>.

Les termes employés sont proches de ceux d'Aristote et révèlent une prégnance possible de la terminologie stoïcienne dans le compte rendu de Diogène Laërce. Mais l'essentiel est de voir que des catégorisations concurrentes existaient, reflétant des tentatives de systématisation. Ailleurs, dans son chapitre consacré aux Stoïciens, Diogène Laërce affirme que ces derniers opposaient la proposition (*axiōma*), qui est vraie ou fausse, aux énoncés non propositionnels suivants, qui ne sont ni vrais ni faux (DL. *Vit. phil.* 7, 66) :

διαφέρει δ' ἀξίωμα καὶ ἐρώτημα καὶ πύσμα, προστακτικὸν καὶ ὀρκικὸν καὶ ἄρατικὸν καὶ ὑποθετικὸν καὶ προσαγορευτικὸν καὶ πρᾶγμα ὁμοιον ἀξιώματι.

*La proposition se différencie de la question et de l'interrogation, de l'impératif, du serment, de l'impératif, de l'hypothétique, de l'interpellatif et de la quasi-proposition [une forme exclamative ou emphatique]*<sup>355</sup>.

S'y ajoute encore la proposition exprimée avec un doute, marqué dans l'exemple par la présence d'un *isōs*, « peut-être ».

Ici, la distinction est la même que celle qui, dans le débat entre philosophes et sophistes, détermine la séparation entre emploi logique et rhétorique du discours. Aristote s'appuie sur elle dans le traité *De l'interprétation* pour écarter de son étude, attachée aux « propositions », les énoncés « modalisés » (Arist. *Int.* 17a3-4) :

οἷον ἢ εὐχὴ λόγος μὲν, ἀλλ' οὐτ' ἀληθῆς οὔτε ψευδῆς.

*La prière est bien un énoncé, mais il n'est ni vrai, ni faux.*

Et c'est bien sûr sur cette même distinction que se fonde Austin pour différencier les catégories du constatif et du performatif, relayant de la sorte une

<sup>354</sup> Traduction de Goulet-Cazé pour le Livre de Poche (1999).

<sup>355</sup> Ma traduction.

tradition bien plus ancienne ! Dans le tableau récapitulatif suivant (*fig. 10*), nous nous efforçons de recenser les classifications des modalités évoquées jusqu'ici, en y ajoutant celles que Diogène Laërce cite incidemment. Toutes se rapportent à des mouvements philosophiques de la période hellénistique. Dans une perspective comparative, nous avons accolé à ces classements les cinq « usages énonciatifs »<sup>356</sup> de Vanderveken, que nous avons pris comme référence au début de ce travail, ainsi que la typologie de la *Grammaire méthodique du français*.

Certes, il conviendrait de mettre en contexte chacune de ces listes et de l'interpréter en fonction du système de pensée dont elle émane. Mais leur simple juxtaposition met déjà en évidence une différence fondamentale entre les penseurs anciens et contemporains tels que Vanderveken (ou même Austin). On ne saurait lire chez les premiers une volonté de définir abstraitement un « nombre de directions possibles d'ajustement entre le langage et le monde », à l'instar des « cinq façons fondamentales différentes d'utiliser le langage pour penser »<sup>357</sup> établies par Vanderveken. Les catégories de ce dernier ne recoupent visiblement pas celles des Anciens : l'usage « expressif » n'a presque pas de correspondant ; l'usage « déclaratif » ne constitue pas un type particulier. À l'inverse, l'action primordiale qu'est l'invocation se rapporte difficilement à l'un des cinq types. De même pour la réponse, qui peut être classée comme usage « assertif », décrivant le monde, mais qui se distingue par une syntaxe pouvant être elliptique<sup>358</sup>.

C'est que, dans toutes les listes antiques, la reconnaissance des modes et des actes de langage qu'ils présupposent semble reposer prioritairement sur la perception d'éléments lexicaux et syntaxiques. Ce principe explique leur variété et leurs différences, en fonction des intérêts portés par les auteurs : ainsi, le doute, tout comme la réponse ou le compte rendu, peuvent y apparaître. Un autre point d'intérêt se révèle dans certaines absences significatives : l'usage « expressif » du langage, par exemple, n'est représenté que dans la liste attribuée aux Stoïciens – comme si, dans les listes concurrentes, il était subordonné à d'autres modalités, à d'autres codes. Quant à

<sup>356</sup> En guise de rappel : usage *assertif*, par lequel un locuteur cherche à décrire le monde ; usage *engageant*, par lequel un locuteur s'engage à accomplir l'action dite ; usage *directif*, par lequel un locuteur cherche à faire faire à l'allocataire l'action dite ; usage *déclaratif*, par lequel un locuteur accomplit une action simplement en disant qu'il le fait (ce sont les énoncés dits « performatifs ») ; usage *expressif*, par lequel un locuteur exprime un sentiment à l'égard de ce qu'il évoque (VANDERVEKEN 1988, *Les actes de discours...*).

<sup>357</sup> VANDERVEKEN 1988, *Les actes de discours...*, p. 29.

<sup>358</sup> Du type : *Qu'est-ce que tu lis ? – Du Eglin. Du neuf et du lourd*. En effet, « il existe de nombreux énoncés composés d'un seul syntagme, comme la réponse à une question » (GARDES-TAMINE Joëlle, *La grammaire. 2. Syntaxe*, Paris : Armand Colin, 2004<sup>3</sup>, p. 12).

Fig. 10. Tableau comparatif des classifications de modalités

Aristote	Protagoras 1	Protagoras 2	Alcidamas	Stoiciens	Vanderveken	Grammaire méthodique
ordre <i>entolê</i>	ordre <i>entolê</i>	ordre <i>entolê</i>	–	impératif <i>prostaktikon</i>	directif	injonctif
question <i>erôtêsis</i>	question <i>erôtêsis</i>	question <i>erôtêsis</i>	question <i>erôtêsis</i>	question <i>erôtêma</i> interrogation <i>pusna</i>	déclaratif	interrogatif
prière <i>euchê</i>	prière <i>euchôlê</i>	prière <i>euchôlê</i>	–	impératif <i>aratikon</i>	directif	injonctif
narration <i>diêgêsis</i>	–	narration <i>diêgêsis</i> compte rendu <i>apangelia</i>	affirmation <i>phasis</i>	proposition <i>axiôma</i>	assertif	assertif
–	–	–	négation <i>apophasis</i>	–	assertif	logique (positif/ négatif)
réponse <i>apokrisis</i>	réponse <i>apokrisis</i>	réponse <i>apokrisis</i>	–	–	assertif	–
–	–	–	–	serment <i>orkikon</i>	engageant	–
menace <i>apeilê</i>	–	–	–	–	déclaratif	–
–	–	invocation <i>klêsis</i>	interpellation <i>prosgoreusis</i>	interpellatif <i>prosgoreutikon</i>	déclaratif	–
etc.				hypothétique <i>hupothetikon</i> doute (avec <i>isôs</i> ) quasi-proposition <i>hamoion</i> <i>axiômati</i>	expressif	emphatique
						passif impersonnel

l'usage déclaratif, celui qui repose sur les énoncés performatifs (maudire, jurer, supplier, etc.), c'est paradoxalement, compte tenu de la croyance attribuée aux Grecs en une « parole-action », une catégorie qui n'apparaît pas. On trouve une explication à ce principe dans ce que nous avons vu dès le départ, à savoir que l'utilisation d'un verbe à la première personne est rarement la condition d'accomplissement d'un rite de parole. Ainsi, si la catégorie stoïcienne du serment (*ortikon*) pourrait a priori correspondre à un usage « déclaratif », l'absence du verbe *omnumi* dans les formules de serment que nous avons conservées nous invite plutôt à classer ces énoncés dans l'usage « engageant ». Par ailleurs, on observe que l'analyse d'Aristote diffère des autres sur un point essentiel : sa liste est ouverte (« et toutes choses de ce genre »). Celles des philosophes cités par Diogène Laërce, comme celle de Vanderveken d'ailleurs, sont closes. Aristote laisse donc entendre que les « modalités » du texte sont aussi nombreuses que les « attitudes » des personnages. Koller, dans sa recherche sur les *Anfänge der griechischen Grammatik*, note que ce jugement est remarquable en ce qu'il se fonde dans ce cas sur le sens et non sur la forme grammaticale. Il poursuit en faisant référence au *Peri skhêmatôn* d'Alexis et en montrant que, pour les grammairiens postérieurs, cette liste redeviendra infinie<sup>359</sup>. La question n'est d'ailleurs pas résolue, et l'on peut opposer à la liste fermée de Vanderveken le nombre 10<sup>3</sup> qu'Austin avance lorsqu'il songe aux verbes employables à la première personne du présent<sup>360</sup> ! En somme, les Anciens ont été confrontés aux mêmes questions que les pragmaticiens modernes, lorsqu'ils ont tenté de classer les modalités du langage : combien faut-il établir de catégories ? Sur quels critères ? La liste est-elle infinie ou finie ? Car il s'agit bien de décrire ce que l'on fait « en parlant ». Or, comme nous le rappelle Kerbrat-Orecchioni, « si l'on peut admettre que les verbes illocutoires sont en nombre fini, les actes illocutoires en revanche sont [...] théoriquement en nombre indéfini, puisqu'ils n'existent pas "en soi", mais par rapport à une catégorisation qui peut toujours être affinée »<sup>361</sup>.

Ce qui caractérise les classifications des Anciens, c'est qu'au-delà des éléments linguistiques leur attention s'est portée sur l'intention du locuteur et sur son effet dans l'échange linguistique, anticipant en cela la « révolution pragmatique » de l'École d'Oxford. Il y a là sans doute un reflet du rôle primordial de la parole publique dans la société antique et, conséquence

<sup>359</sup> KOLLER 1958. « Die Anfänge... », p. 18.

<sup>360</sup> AUSTIN 1991 [1970], *Quand dire, c'est faire*, p. 153.

<sup>361</sup> KERBRAT-ORECCHIONI 2005 [2001], *Les actes de langage...*, p. 27-28.

de ce dernier, de l'accent mis par la rhétorique sur les techniques de persuasion. Ce qu'il faut y lire, c'est une vision pragmatique des modalités langagières, en tant qu'elles sont liées ontologiquement à des positions, des émotions ou des attitudes du locuteur face à son interlocuteur. La prise en compte d'actes de langage tels que la réponse, l'interpellation, le doute ou la menace, en témoigne.

En ce sens, la théorie soutient nos premiers résultats. Les Grecs sont sensibles aux éléments formels des énoncés qui leur confèrent une valeur d'acte spécifique. L'affirmation vaut aussi pour les poètes qui composent les textes. Elle nous invite à observer dans les énoncés théâtraux les traces de leur efficacité pragmatique, en étendant le champ d'analyse aux marqueurs lexicaux, syntaxiques ou même gestuels. Tous ensemble, ils déterminent « l'attitude » du locuteur à l'égard de son allocataire, autrement dit, son *skhêma*.

## Jouer les *skhêmata*

Si l'on suit Aristote, en synthétisant ses différents propos relatifs aux *skhêmata*, l'acteur aurait pour tâche d'incarner, de donner à voir l'énoncé, en re-présentant sa modalité originale. Son travail consisterait en premier lieu à révéler la force illocutoire d'un énoncé, dont découlent le « caractère » d'un personnage et ses possibles motivations psychologiques. Il est intéressant de voir qu'Ubersfeld s'inscrit dans la même perspective lorsqu'elle analyse la place des actes de langage au théâtre. Elle le fait en s'appuyant sur la scène des aveux de Phèdre à sa nourrice, chez Racine – en utilisant d'ailleurs à deux reprises la métaphore visuelle « on voit » :

« On voit alors que les motivations conscientes et inconscientes de Phèdre et d'Œnone sont secondaires en face de l'acte de parole accompli, de son importance spectaculaire, dramaturgique et peut-être philosophique. On voit dans quelle mesure l'analyse des actes de langage permet de prendre en compte les actes psychiques (imaginaires) effectués : ces actes déterminent un changement dans les rapports entre personnages. »<sup>362</sup>

Et d'ajouter plus loin :

« Il est alors inutile de chercher derrière les paroles une psychologie causale. Autrement dit, nous n'avons pas à chercher pourquoi Phèdre et

<sup>362</sup> UBERSFELD 1996, *Lire le théâtre III...*, p. 97.

Œnone (êtres de papier) disent ce qu’elles disent, mais ce qu’elles font en le disant.»<sup>363</sup>

Les actes parlent pour les personnages. Et il faut bien entendre ici «actes de langage», même s’ils se transposent en gestes, dans la mesure où les attitudes et les intentions sont toutes inscrites dans le texte. Tout énoncé constitue en substance une variété de *skhêma*. Sur ce point aussi, nous voyons la notion d’«écart» remise en cause : il n’y a pas d’opposition entre attitudes marquées et attitudes neutres. Frédérique Ildefonse parvient à la même conclusion, au terme d’une étude comparative des diverses occurrences du mot *skhêma* lié au langage dans le corpus d’Aristote :

«Ce que dit *σχῆμα*, c’est peut-être que le langage, ou l’expression, la *λέξις*, ainsi que la prédication, sont naturellement “tournés”. Qu’il n’y a pas d’expression, ni de prédication, hors figuration, hors tournure – et que ces tournures figurent dans une liste finie.»<sup>364</sup>

Dans l’ensemble, un texte théâtral consisterait donc en une succession d’énoncés (on retrouve là notre idée d’unités), ayant chacun une valeur modale spécifique qui correspond elle-même à une attitude corporelle : les deux données se superposent. La chose ne paraît pas incongrue si l’on se souvient des affinités qu’entretiennent les rites de parole avec des gestes précis ; ni si l’on pense, par exemple, à des modalités telles que l’ordre, la menace ou la prière, qui se doublent facilement d’un geste caractérisé comme «*emblem*». Ce sont les mêmes «*emblems*» que l’on retrouve dans le domaine iconographique et que Karl Sittl, dans son étude magistrale consacrée aux «gestes des Grecs et des Romains»<sup>365</sup>, définit comme «gestes symboliques» («*symbolische Gebärden*») <sup>366</sup>. Ainsi, les trois que nous évoquons – ordre, menace et prière – sont répertoriés par Sittl et trouvent des correspondants dans l’iconographie. Ils apparaissent également en tant que *skhêmata* dans le «lexique du mimique et terminologie théâtrale» proposé par Gone Capone dans sa recherche sur «l’art scénique des acteurs

<sup>363</sup> UBERSFELD 1996, *Lire le théâtre III...*, p. 97.

<sup>364</sup> ILDEFONSE Frédérique, «*Ta skhêmata tês lexeos*», in CELENTANO, CHIRON, NOËL 2004, *Skhêma / figura...*, p. 155.

<sup>365</sup> SITTL Carl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Hildesheim & New York : Georg Olms Verlag, 1970 [1890].

<sup>366</sup> «Des gestes [...] qui illustrent des notions aux yeux de l’interlocuteur, et qui par ce biais visent à clarifier le langage parlé, ou même à le remplacer.», SITTL 1970 [1890], *Die Gebärden...*, p. 81-82 (ma traduction). Pour les gestes du théâtre, Sittl postule : «une sorte de symbolique des mouvements», p. 201.

tragiques grecs»<sup>367</sup>. Mais nous aborderons plus en détail la question des gestes théâtraux au chapitre 5.

À un énoncé, nécessairement déterminé par une modalité d'expression, correspond donc une attitude particulière de la part de l'énonciateur. Si l'un et l'autre ne coïncident pas, la scène «tombe»; il se produit des incongruités comme celle rapportée par Philostrate (*Vit. Soph.* 1, 25, 52)<sup>368</sup>:

ἀγωνιστοῦ δὲ τραγωδίας ἐν τοῖς κατὰ τὴν Σμύρναν Ὀλυμπίοις τὸ ᾿ὦ Ζεῦ ἔς τὴν γῆν δεῖξαντος, τὸ δὲ ᾿καὶ γᾶ ἔς τὸν οὐρανὸν ἀνασχόντος, προκαθήμενος τῶν Ὀλυμπίων ὁ Πολέμων ἐξέωσεν αὐτὸν τῶν ἄθλων εἰπὼν ᾿οὔτος τῆ χειρὶ ἐσολοίκισεν.'

*Aux jeux olympiques de Smyrne, un acteur de tragédie avait dit son « Ô Zeus » en désignant la terre, puis « et toi, Terre » bras tendus vers le ciel. Polémon, qui présidait les jeux, le chassa du festival en expliquant : « Sa main a fourché ».*

Ici, la forme de l'énoncé est celle d'une double invocation. Elle exige de la part de l'acteur un geste des bras en direction du ciel, puis de la terre. Le geste bien réalisé constitue une condition de félicité de ce rite de parole. Mais l'acteur manque la correspondance entre geste et parole, ce qui le sanctionne aux deux niveaux de l'énonciation, aussi bien au niveau de l'histoire que du spectacle : Zeus ne pourrait entendre le personnage, mais en plus l'organisateur des jeux punit le comédien ! On trouve un écho de ce phénomène chez Quintilien, qui expose de manière plaisante les risques de la théâtralisation dans le contexte oratoire (*Inst. orat.* 6.1.38-41).

*En ai-je vu, des clients qui contrecarraient leur défenseur, dont le visage restait de marbre, qui se rassaient à contretemps, dont un geste ou la seule figure déclenchait les rires ! Et c'est précisément quand on veut donner un tour un peu théâtral au procès qu'on court ce risque. [...] On sait aussi la mésaventure de Glycon. Il avait fait paraître un enfant et lui demandait pourquoi il pleurait : « Parce que mon pédagogue me pince », répondit l'enfant*<sup>369</sup>.

<sup>367</sup> CAPONE Gone, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padoue : Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1935, p. 112-120.

<sup>368</sup> Ma traduction.

<sup>369</sup> Traduction de F. Desbordes dans DESBORDES 1996, *La rhétorique antique...*

Les énoncés théâtraux empruntent la forme d'un *skhêma* linguistique qui trouve une correspondance dans un *skhêma* corporel. En associant les deux principes présents dans le terme *skhêma*, nous pourrions élaborer l'outil conceptuel qui nous permettra de reprendre l'analyse du texte théâtral.

## **Skhêma comme concept opératoire**

Le lien entre le texte et le geste nous invite à regarder de plus près les éléments stylistiques d'un énoncé, Après tout, qu'en est-il des «figures» de style qui partagent cette appellation avec les figures du corps? Aristote, on s'en souvient, se focalisait sur les *xenika* (expressions «étrangères» à l'usage commun), c'est-à-dire sur des variations qui ne portent que sur un seul mot, telles que l'emprunt, la métaphore, l'allongement (chap. 22, 1458a22). Cette approche, de même que sa définition de la métaphore comme «application d'un nom étranger» (*onomatos allotriou epiphora*, chap. 21, 1457b6), suit le principe de la substitution: un mot «étranger» en remplace un autre du vocabulaire courant. Nous avons là une définition valable pour la catégorie des figures de diction et des figures de sens (ou tropes)<sup>370</sup>. Aristote n'en dit pas grand-chose dans la *Poétique*, on l'a vu, mais il évoque tout de même leur effet «adoucissant» en regard du *muthos*, dont elles servent à cacher les faiblesses. On pourrait à ce titre leur appliquer le même terme que Vittorio Citti applique au néologisme eschyléen, celui de «signal lumineux»<sup>371</sup>. Le recours à un terme du registre visuel, «signal», n'est d'ailleurs pas anodin, nous y reviendrons au chapitre 4. Pour l'heure, ces considérations nous invitent à replacer la donnée des *xenika* et des éléments de l'expression dans une perspective pragmatique, c'est-à-dire de «performance», de la même manière que les *skhêmata* du discours.

## **La fonction des skhêmata**

La pragmatique moderne ne néglige pas la dimension poétique du discours. Jakobson en fait l'une des six fonctions essentielles du langage et la définit de la manière suivante: «L'accent mis sur le message pour son

<sup>370</sup> Voir par exemple FROMILHAGUE 2003 [1995], *Les figures de style...*, p. 20-21, pour une explication développée de ces catégories.

<sup>371</sup> CITTI Vittorio, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam : A. M. Hakkert, 1994.

propre compte [...]. Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets.»<sup>372</sup> Mais l'enjeu est différent lorsqu'on s'intéresse à la poésie antique oralisée et, plus encore, au langage théâtral. C'est ce que souligne Ubersfeld dans les pages qu'elle consacre au «Poétique» dans *Lire le théâtre*: «Le rapport du poétique et du communicationnel est perpétuellement un rapport paradoxal. Le poétique est-il destiné à l'allocutaire? Évidemment non. Il est d'abord pour le spectateur (pour le lecteur-spectateur?).»<sup>373</sup>

Il nous paraît important de rapporter ici les deux remarques que formule cette auteure à propos du fonctionnement des figures dans le dialogue théâtral: d'une part, «tout élément du discours non seulement dit quelque chose, mais fait quelque chose, qui agit soit sur l'action, soit simplement sur le spectateur; les figures du discours ne sont pas de simples ornements, mais des outils»; d'autre part, «au théâtre, les principes fondamentaux du poétique, le parallélisme et la répétition, ont une importance accrue du fait de la nécessaire totalisation du texte et de la présence active de la mémoire.»<sup>374</sup> Les figures ont des effets, elles agissent notamment sur la mémoire du spectateur. Ubersfeld insiste d'ailleurs sur le fait qu'au théâtre, c'est la perception auditive qui sanctionne l'efficacité de l'écriture poétique:

«Poétique du langage en relation avec les signes auditifs: a) les phonèmes d'abord, et la question se pose de leur sens et de leur effet; b) les lexèmes (les mots), leurs récurrences et leurs parallélismes; c) le rythme enfin, qui engage la question des unités et des divers modes de versification.»<sup>375</sup>

Faisant écho à ces considérations, William B. Stanford a cherché à analyser les modes d'efficacité du langage poétique. Il le fait dans son ouvrage, *Greek tragedy and the emotions*, où il se donne pour tâche de remonter à la voix de l'énonciateur-scripteur pour expliquer «*how the tragedians worked on the emotions of their audiences by skilful use of oral and visual techniques*»<sup>376</sup>. Un chapitre est dédié aux constructions

<sup>372</sup> JAKOBSON 1981 [1963], *Essai de linguistique générale*, p. 218, cité dans UBERSFELD 1996, *Lire le théâtre III...*, p. 117.

<sup>373</sup> UBERSFELD 1996, *Lire le théâtre III...*, p. 118.

<sup>374</sup> UBERSFELD 1996, *Lire le théâtre III...*, p. 121-122.

<sup>375</sup> UBERSFELD 1996, *Lire le théâtre III...*, p. 127.

<sup>376</sup> STANFORD William B., *Greek tragedy and the emotions. An introductory study*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1983, p. 49.

stylistiques particulières, en considération des effets émotifs qu'elles sont susceptibles de provoquer (et non de leur valeur d'«écart»!)<sup>377</sup>. En quelque sorte, il reproduit l'intérêt d'Aristote pour les effets de la *lexis*, réservé à la *Rhétorique*, en le reportant sur les éléments stylistiques propres à la tragédie. Et Stanford de souligner que, si les figures de style n'ont été classifiées que beaucoup plus tard, cela n'a pas empêché les poètes d'y recourir depuis Homère<sup>378</sup>. Pour son propos, il cite parmi les plus utilisées : la répétition (refrain, anaphore ou anadiplose), l'apostrophe, l'aposiopèse, la rupture de la syntaxe, la division du vers en *kôla*, les questions restant sans réponses, le pléonasme et la tautologie, les mots composés et l'accumulation d'épithètes, la paronomase (souvent sous forme de jeu de mots), l'oxymore, le paradoxe, l'utilisation de termes abstraits en – *ma* pour désigner des émotions envers des personnes (*misêma* : «objet de haine»), enfin l'allégorie. Il évoque aussi l'usage de cris ou d'une particule comme *dê* («évidemment», «voici»), qualifiée comme «émouvante» par Démétrios dans son traité *Du style* (57). D'autres procédés, enfin, rappellent les *xenika* évoqués par Aristote : ainsi du choix de termes plus ou moins connotés pour provoquer des effets de familiarité ou d'étrangeté : *teknon* pour *pais* («rejeton / enfant»), *khthôn* pour *gê* («sol / terre»), *phengos* pour *phôs* («éclat / lumière»).

Ainsi, Stanford s'inscrit véritablement dans notre perspective en mettant en avant la fonction pragmatique des figures employées, en se concentrant sur leur aspect «spectaculaire» et sur leur effet perlocutoire. Il rappelle, comme Ubersfeld, que toutes ces occurrences visent une efficacité au niveau de l'énonciation au public. Oreste certes s'adresse à Électre, mais c'est toujours pour le public qu'il parle ; ce n'est qu'à ce dernier que le poète destine la beauté et la force de ses formules. Nous nous appuyerons sur cette étude pour poursuivre dans la voie ouverte par Aristote, mais sans plus nous limiter au cadre de sa démonstration (concentrée sur l'efficacité du *muthos*). La pertinence de la notion d'écart, déjà mise en doute par la lecture d'Aristote, s'estompe en regard de celle d'efficacité, qui préside à la composition. Tout énoncé est voué à un certain effet. Les moyens

<sup>377</sup> STANFORD 1983, *Greek tragedy...*, chap. 7 : «Emotionalism through vocabulary and stylistic figures», p. 91-105.

<sup>378</sup> Dirk Schenkeveld tente d'expliquer l'apparition et le développement de la théorie des tropes. Il montre qu'elle ne se constitue qu'à l'époque hellénistique et prend un sens différent selon qu'elle est développée dans le cadre de la grammaire ou de la rhétorique. Cette dichotomie, comme on l'a vu, est déjà présente dans l'approche d'Aristote (SCHENKEVELD Dirk M., «Figures and tropes. A border-case between grammar and rhetoric», in UEDING (éd.) 1991, *Rhetorik...*, p. 149-157).

à la disposition du poète pour le rendre efficace sont notamment les figures de style. Par commodité, nous nous en tiendrons à la désignation traditionnelle, reprise par Fromilhague, qui distingue les *figures de diction*, au niveau phonique, se fondant sur le « matériel sonore » ; les *figures de sens* (ou tropes), au niveau lexical, « fondées sur le passage d'un signifié à l'autre » ; les *figures de construction*, au niveau de l'énoncé, fondées sur le « matériel morfo-syntaxique »<sup>379</sup>.

### **Des *skhêmata* en trois dimensions**

Au terme de ce parcours, il nous est possible d'aborder dans une perspective nouvelle la nature d'un énoncé théâtral antique, à la lumière, principalement, de l'analyse d'Aristote. En nous fondant sur ses explications et sur les règles esthétiques du théâtre, nous pouvons élaborer un outil conceptuel à même de révéler la correspondance entre geste et parole.

Nous proposons d'envisager l'énoncé théâtral en tant qu'unité formelle, dont la « forme » (*skhêma*) se caractérise par trois données en interaction :

- une modalité d'expression (*skhêma tês lexeôs*) ;
- une structure stylistique (figures de diction, de sens et de construction) ;
- une ou plusieurs attitudes corporelles (*skhêmata*).

On retrouve dans cette définition les trois angles d'approche de notre étude : la ritualité (car nombre d'actes et de rites de paroles reposent sur des modalités), la forme de l'énoncé, la gestualité.

Cette conception du *skhêma*, inspirée de la perspective indigène, nous permettra de produire un outil d'analyse spécifique, qui invite à reformuler les termes de l'analyse austinienne. Ainsi, en ce qui concerne l'acte locutoire :

- Le corps ne fait pas que prononcer l'énoncé. La mobilisation du corps accompagne la profération de l'énoncé. Elle détermine une attitude

<sup>379</sup> FROMILHAGUE 2003 [1995], *Les figures de style...*, p. 20. Le problème étant, nous nous en rendons bien vite compte, que « l'interdépendance des niveaux auxquels sont saisies les figures (sémantique, logique, syntaxique, pragmatique) et la portée transphrastique de celles-ci [...] [rend] caduque la quadripartition classique de l'approche formelle en niveaux (schématiquement, figures de son, de sens, de syntaxe, de pensée) » (p. 20). Nous laissons d'ailleurs de côté les figures de pensée, « liées à une manipulation des relations logiques ou de la valeur de vérité » (p. 20).

générale du corps qui le produit. Dans le cadre spécifiquement théâtral où le port du masque est de mise et où les mimiques sont par conséquent inexistantes, cette attitude revêt même un caractère iconique, reconnaissable, proche peut-être des *skhêmata* de la danse.

L'attitude du corps reflète d'une certaine manière la structure de l'énoncé ; elle en rend apparente la modalité. Cette modalité fait référence à la fois à l'acte illocutoire et perlocutoire :

- À l'acte illocutoire, parce qu'elle détermine précisément ce que l'on fait « en parlant » (« ordre, question, prière, narration, menace, réponse et toutes choses de ce genre ») – mais en intégrant des modalités que ne prend pas forcément en compte notre sensibilité moderne.
- À l'acte perlocutoire, parce que ces mêmes modalités sont responsables des effets sur le public. Dans le cadre théâtral, où elles sont tributaires de la double énonciation, elles permettent certes de construire l'intrigue et les rapports entre les personnages, mais, fondamentalement, elles visent à obtenir des effets par-delà l'intrigue. Ces effets sont indépendants et distincts de la valeur illocutoire de base. Ainsi, quand Clytemnestre appelle à l'aide, le public n'accourt pas pour l'aider, il s'émeut – ou se réjouit – du cri ; et quand Électre pleure sur l'urne qu'elle croit contenir les restes d'Oreste, le public compatit peut-être, mais il se délecte aussi, sachant que sa douleur est en réalité illégitime !

On le voit, il y a lieu de nuancer l'approche moderne dès lors que l'on cherche à appréhender la dimension pragmatique de la parole d'un point de vue antique, qui plus est dans le cadre du théâtre. Notre compréhension de l'énoncé comme *skhêma* nous permet d'ouvrir un nouvel horizon de recherche.

Au chapitre 2, nous avons identifié dans le texte théâtral des rites de parole tels que la prière, la lamentation, la malédiction ou la supplication. Nous avons évalué l'écart qui les séparait de leurs correspondants réels (quand ils existent). En vertu de la finalité spectaculaire, ils s'affirmaient comme des objets poétiques amplifiés, déterminés de manière plus ou moins lâche par le réalisme et la logique narrative. En abordant à présent l'analyse de la *forme* de l'énoncé théâtral, nous allons nous employer à élargir notre perspective à l'ensemble des énoncés théâtraux. Nous le ferons en étudiant dans le texte tragique des parties moins marquées rituellement et moins emblématiques que le *kommos* ou la *parodos*, tels que les dialogues et les monologues. Il s'agira de mettre au jour le système,

le «code» qui définit la filiation entre la forme des énoncés et les actes des comédiens, pour identifier des «actes scéniques», au sens où l'entend Anne Ubersfeld d'«unités où se conjoignent un dire et un faire, au même instant»<sup>380</sup>.

Pour cette nouvelle étape de notre recherche, l'*Électre* de Sophocle servira de point d'ancrage. La pièce présente une protagoniste au profil nettement dessiné, Électre, que nous emploierons comme exemple de la construction d'un «personnage agissant», au sens où, selon la définition d'Aristote (*Poet.*, chap. 2, 1448a1) :

μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας.

*Ceux qui représentent, représentent des personnages agissant.*

La question est de savoir comment et jusqu'à quel point les *skhêmata* textuels et corporels «font» (*poiein*) le personnage d'Électre. Pour cela, nous devons montrer comment ils «apparaissent» sur scène, à travers les paroles comme les gestes. Au terme du chapitre, comme précédemment, nous proposerons une contre-épreuve, en comparant un passage emblématique de l'*Électre* de Sophocle avec son correspondant dans les deux autres tragédies.

---

<sup>380</sup> UBERSFELD 1996, *Lire le théâtre III...*, p. 146.

## Chapitre 4

---

### **Skhêma. Forme du langage et du corps**

#### **4.1. L'Électre de Sophocle**

##### **Le deuil perpétué**

Dans l'*Électre* de Sophocle, l'héroïne occupe une place centrale. Elle est, chose rare, en permanence en scène au cours de la pièce et semble y rester jusqu'à son terme (elle ne s'absente que durant le bref éclat lyrique du chœur, aux vers 1384-1397). C'est, par ailleurs, depuis la scène qu'elle construit ce que Florence Dupont nomme, dans une étude qui met en perspective les trois versions tragiques du mythe d'Électre, « son temps perpendiculaire, le temps des morts-vivants »<sup>381</sup>. Électre est en effet condamnée, et se condamne elle-même – c'est ce que le chœur et Chrysothémis lui reprochent – à porter et à chanter éternellement le deuil de son père. C'est dans cet espace que pénètrent les autres personnages avant d'entrer dans le palais, et c'est de là qu'Électre répondra aux cris de sa mère lors de son meurtre. Le personnage créé par Sophocle est donc chargé d'une importance particulière, surtout si on le compare à celui que met en scène Eschyle. Dans les *Choéphores*, dont le titre, significativement, se réfère au chœur, Électre disparaît immédiatement après le *kommos* pour ne plus revenir, alors que la

---

<sup>381</sup> DUPONT 2001, *L'insignifiance tragique...*, p. 106.

pièce de Sophocle semble comme articulée autour des émotions de la protagoniste. L'action principale, la préparation et l'accomplissement du meurtre (vers laquelle tend toute la pièce d'Eschyle), paraît se dérouler en marge de ses lamentations. Le début de la pièce joue d'ailleurs sur ce contraste, comme le souligne Finglass: «*For Orestes and the Paedagogus this is the crucial day which will change everything: for Electra it is merely the latest in the long series of days since her father's death.*»<sup>382</sup> Par ailleurs, l'acte de vengeance prend relativement peu de place dans l'histoire: après la scène, retardée, des retrouvailles, tout est achevé en deux cents vers. Jusque-là, la condition d'Électre et, par conséquent, le jeu de son personnage sont rythmés exclusivement par les modulations de sa peine.

C'est une donnée importante parce qu'elle confère sa particularité à la fois à la pièce et au personnage d'Électre. Un contre-exemple peut être trouvé dans la figure d'Antigone, autre héroïne féminine sophocléenne. Antigone correspond bien davantage au schéma aristotélicien du héros qui «doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur» (*Poet.* 1453a8). Et quand bien même le concept de «faute tragique» se révèle inadéquat pour définir dans son essence la tragédie<sup>383</sup>, Antigone est moins proche d'Électre que des autres héros sophocléens – Ajax, Œdipe ou Héraclès – qui commettent une faute précisément parce qu'ils agissent. Peut-on dire, en comparaison, qu'Électre compte parmi les personnages «agissant et faisant le drame» (*drôntas*), selon l'expression d'Aristote (*Poet.*, chap. 3, 1448a29)<sup>384</sup>? Électre parle, se fâche, gémit, mais est-ce un «agir» sur lequel peut reposer le nœud d'une tragédie? Même Philoctète et l'Œdipe d'*Œdipe à Colone*, dans les deux tragédies de Sophocle qui se distinguent par une forme de «*happy end*», ont au moins une décision à prendre. Électre quant à elle se contente d'espérer une vengeance puis, quand les conditions sont réunies, de l'accompagner à son terme. Avant de chercher la trace d'actes et de gestes dans le texte, la question mérite donc d'être posée: que *fait* Électre dans la pièce qui porte son nom?

<sup>382</sup> FINGLASS 2007, *Sophocles...*, p. 121.

<sup>383</sup> Voir SAÏD Suzanne, *La faute tragique*, Paris: François Maspero, 1978; Diego Lanza fait également le point sur cette question (LANZA Diego, *La disciplina dell'emozione. Un' introduzione alla tragedia greca*, Milan: Il Saggiatore, 1997, p. 158).

<sup>384</sup> On doit cette traduction à Dupont-Roc et Lallot qui l'opposent de la sorte à *prattô*, «être en action».

## Le « fait » d'Électre

La question est d'importance parce que le verbe « faire » est au cœur du spectacle tragique. Plus particulièrement, le terme *draô* (« je fais, j'accomplis ») – dont dérive le substantif *drama* – s'avère crucial en ce qu'il renvoie aussi à la performance dramatique en tant que rituel. Dupont-Roc et Lallot notent à propos de son emploi dans la *Poétique* (1448a26-29) : « le verbe *drân* et ses dérivés, notamment l'adjectif *dramatikos*, renvoient, par-delà le jeu dramatique, à la caractéristique formelle du texte qui en fonde la possibilité – au mode d'énonciation qui distribue le *je* entre les personnages »<sup>385</sup>. Une tension existe donc dans l'emploi de ce mot entre l'action dramatique, celle des personnages, et l'action théâtrale, celle des acteurs. Burkert souligne cette analogie lorsqu'il relève que *draô* est par excellence le verbe de l'action rituelle<sup>386</sup>. Or, qu'elle reflète ou non cette ambiguïté, la question du « faire » est récurrente dans la tragédie. On la voit bien souvent formulée sous forme d'une interrogation par le protagoniste lui-même. La formule se résume dans de nombreux cas aux mots : *ti drasô*, « que ferai-je ? ». L'exemple le plus marquant étant en l'occurrence celui d'Oreste, dans les *Choéphores*, qui interroge Pylade en ces termes au moment où il s'apprête à tuer sa mère (v. 899). Il est donc pertinent de s'arrêter sur ce terme et de se demander qui agit dans la pièce de Sophocle et si le personnage d'Électre se projette dans un *drân*, un « faire » particulier. Les occurrences du verbe dans la pièce nous serviront d'indices.

De la même manière que les *Choéphores* interrogeaient l'efficacité du langage, l'*Électre* de Sophocle met le « faire » en question et ce, dès le début de la pièce. D'entrée de jeu, le pédagogue, qui a la charge du prologue, en vient aux affaires présentes après avoir décrit la région d'Argos à Oreste (v. 16-17) :

Παι. νῦν οὖν, Ὀρέστα καὶ σύ, φίλτατε ξένων  
Πυλάδη, τί χρῆ δρᾶν ἐν τάχει βουλευτέον.

*Péd.* À présent donc, Oreste, et toi Pylade, le plus cher des hôtes,  
il importe que vous réfléchissiez rapidement à ce qu'il faut faire (*drân*).

<sup>385</sup> DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote...*, p. 162.

<sup>386</sup> BURKERT Walter, « Greek tragedy and sacrificial ritual », *GRBS*, 7, 1966, p. 87-121 ; voir aussi NAGY Gregory, *Pindar's Homer...*, p. 387-388, sur le lien entre les verbes *drân* et *mimeisthai*.

Ce que s'apprête à faire la troupe s'exprime donc en termes de *drân*. Se pose d'emblée la question de l'action, au niveau de l'histoire comme du spectacle. Ce qui nous convainc que le terme a une force particulière, c'est sa récurrence dans cette scène de prologue. Oreste, dans sa réponse au pédagogue, lui expose son plan, afin qu'il sache *pan to drômenon* (v. 40), « tout ce qui est à faire ». Le terme est repris une fois encore par le pédagogue, à la fin de la scène, et conclut le conciliabule juste avant l'entrée d'Électre : en accomplissant en premier lieu les ordres d'Apollon, les vengeurs sont sûrs de s'attribuer la victoire et le dessus « dans les choses à faire » : *tôn drômenôn* (v. 85). Par ailleurs, aucun terme de la catégorie de l'action, comme *ergazomai* ou *prattô*, ne vient concurrencer *draô*.

En contraste, il est intéressant d'observer comment le personnage d'Électre s'approprie le terme. La question se pose en effet : si c'est à Oreste qu'il appartient d'« agir », que « fait » Électre sur scène ? Or Électre le dit à satiété : elle se lamente. Dans son seul discours d'entrée (que nous appellerons désormais « la lamentation d'Électre »), on peut recenser trois occurrences de mots apparentés à *thrênos*, la lamentation funèbre. Et c'est ce terme qu'elle reprendra à la fin du *kommos* qui sert de parodos au chœur, au moment où elle affirme qu'elle est « insatiable de thrènes » (*anarithmos... thrênôn*, v. 232). Or il est remarquable qu'Électre utilise le même verbe *drân* pour parler de ses lamentations. Elle le fait une fois le *kommos* achevé, dans la forme neutre du mètre iambique, et à deux reprises :

Ἡλ. αἰσχύνομαι μὲν, ὧ̃ γυναῖκες, εἰ δοκῶ  
πολλοῖσι θρήνοις δυσφορεῖν ὑμῖν ἄγαν· 255  
ἀλλ' ἡ βία γὰρ ταῦτ' ἀναγκάζει με δρᾶν,  
σύγγνωτε· πῶς γὰρ ἦτις εὐγενῆς γυνή,  
πατρῶ' ὀρῶσα πῆματ', οὐ δρῶη τάδ' ἄν,  
ἀγῶ κατ' ἦμαρ καὶ κατ' εὐφρόνην ἀεὶ  
θάλλοντα μᾶλλον ἢ καταφθίνονθ' ὀρῶ ; 260

Él. Certes j'ai honte, femmes, si je vous parais  
souffrir à l'extrême, au vu de mes nombreux thrènes.  
Mais c'est par la violence que je suis contrainte à faire (*drân*) cela.  
Pardonnez-moi : comment une femme bien née,  
voyant les malheurs de son père, pourrait-elle ne pas faire (*drôîê*) cela,

*quand ces malheurs je les vois moi-même, chaque jour, dans l'allégresse, toujours fleurissant plutôt que s'éteignant ?*

La succession des séquences de parole est donc la suivante : lamentation (anapestes) – rituel de consolation (*kommos* lyrique) – dialogue (iambes). Le dialogue qui s'établit finalement avec le chœur contrebalance la scène saturée d'émotion qui précède, le *kommos*, au cours duquel le chœur tente de consoler Électre. Nous avons déjà évoqué ce *kommos* au chapitre 2, en le comparant à celui d'Eschyle et en remarquant, avec Florence Dupont, que chez Sophocle ce rituel de consolation échoue<sup>387</sup>. Ce qui nous intéresse dans la réplique d'Électre, c'est qu'elle engage un discours réflexif sur sa lamentation initiale et sur ses plaintes dans le *kommos*, qu'elle décrit comme ses « nombreux thrènes » (*polloisi thrēnois*, v. 55) – même si le mot « nombreux » pourrait aussi se référer à la récurrence de ses plaintes, figées dans le temps. Électre définit donc sa lamentation comme un rite langagier (un *song-act*) et le fait en même temps pour le chœur et pour les spectateurs. La chose ne va pas de soi puisque l'apparence même de sa lamentation, d'abord solitaire et en anapestes, ne correspond pas au schéma usuel du thrène. La lamentation se trouve requalifiée en une forme de rite fictionnel, qui identifie et fixe d'emblée le personnage d'Électre dans son rôle d'endeuillée<sup>388</sup>. Sa plainte s'y trouve « exhibée » pour ainsi dire. Si l'on remonte au début de la pièce, on voit même qu'elle introduit le personnage. Électre se manifeste la première fois par un cri, au vers 77, que le pédagogue et Oreste définissent comme plainte :

Ηλ. ἰὼ μοί μοι δύστηνος.

Παι. καὶ μὴν θυρῶν ἔδοξα προσπόλων τινὸς  
ὑποστενούσης ἔνδον αἰσθέσθαι, τέκνον.

Ορ. ἄρ' ἐστὶν ἡ δύστηνος Ἥλέκτρα 80  
θέλεις μείνωμεν αὐτοῦ κάπακούσωμεν γόων ;

Παι. ἥκιστα· μηδὲν πρόσθεν ἢ τὰ Λοξίου  
πειρώμεθ' ἔρδειν κάπὸ τῶνδ' ἀρχηγετείν,  
πατρὸς χέοντες λουτρά.

<sup>387</sup> DUPONT 2001, *L'insignifiance tragique...*, p. 105.

<sup>388</sup> C'est la conclusion à laquelle parviennent LORAUX Nicole, *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris : Gallimard, 1999, et DUPONT 2001, *L'insignifiance tragique...*

- Él. *Iô, malheur, malheur à moi!*  
 Péd. *Ah! Mon enfant, je crois avoir entendu, à cette porte,  
 le gémissement étouffé (hupostenousês) de quelque servante à l'intérieur.*  
 Or. *Est-ce la malheureuse Électre?*  
*Veux-tu que nous restions ici pour écouter ses plaintes (goôn)?*  
 Péd. *Non pas! D'abord et avant tout, mettons en devoir d'exécuter  
 (erdein)  
 les ordres d'Apollon. C'est par là qu'il faut commencer:  
 les libations à offrir à ton père.*

Les deux s'en vont à leur action (*erdein*), laissant le champ libre à Électre qui entame sa lamentation des vers 86 à 120, prolongée par le *kommos*. Cette partition entre action et commentaire sur l'action nous encourage à penser que le *drân*, le «faire» d'Électre, se manifeste par ce rite de parole qui l'engage autant que les actes d'Antigone ou d'Ajax. C'est une réalité qui trouve un écho dans l'approche anthropologique. Helen Foley commente ainsi l'acte rituel d'Électre : «*In the case of lament, words and body, emotion and principle, speak as one. Lament is tactile; the lamenter touches the body of the dead – or, as later in the play, the urn supposedly containing the ashes and bones – and inflicts pain on herself.*»<sup>389</sup> C'est d'ailleurs une manière pour Foley de remettre en cause l'opposition que l'on serait tenté d'établir entre une Électre passive, victime de l'émotion, et un Oreste actif, faisant preuve de raison.

Ainsi se dessine une réponse à la question du «faire» d'Électre. Il s'agit maintenant pour nous d'observer dans son discours les formes que Sophocle emploie pour construire cette action toute de parole, dont l'efficacité rituelle est par ailleurs suspendue. Car si la plainte, le *thrênos* d'Électre, devait constituer une plainte rituelle au moment des funérailles de son père, sa pérennité la dénature : «en gémissant toujours, tu te détruis», dit le chœur à Électre (v. 141). En d'autres termes, Sophocle transforme en action dramatique, poétique et spectaculaire, une lamentation rituelle, tout en lui ôtant son efficacité. Eschyle partait du même point pour recomposer dans les *Choéphores* un rituel funéraire fictionnel. Mais ce rituel était justifié et obtenait au bout du compte un résultat concret à travers l'enchaînement des événements. L'espace était d'ailleurs organisé

<sup>389</sup> FOLEY 2001, *Female acts...*, p. 160.

autour de la tombe d'Agamemnon, à qui s'adressaient prières et libations. À l'opposé, Sophocle a situé le tombeau du roi hors du champ de vision : l'espace de la scène devient ainsi le lieu privilégié où s'installe la plainte d'Électre. Une plainte dépouillée de sa fonction sociale autant que de son référent matériel<sup>390</sup>.

C'est sur la « lamentation d'Électre » que nous allons nous concentrer pour observer les éléments constitutifs et le fonctionnement des *skhêmata*. Nous resterons attentifs aux termes autoréférentiels qui pourraient apparaître, comme nous l'avons fait dans notre première analyse. Nous tâcherons également de nous « mettre sous les yeux » les attitudes et gestes corporels qui pourraient se révéler entre les lignes de cette plainte.

## 4.2. Entendre et voir Électre

Un mot préalable sur l'apparition d'Électre : la mise en scène diffère dans chacune des trois pièces. Électre entre au moment de la *parodos* chez Eschyle et accompagne la danse ; elle participe à l'action au niveau de l'histoire comme du spectacle. Chez Euripide, elle rejoint son mari sur scène et c'est, comme nous le verrons, l'image qu'elle donne qui est privilégiée, dans la mesure où elle apparaît misérable, la chevelure rasée, et portant une urne sur la tête ; elle ne s'exprime – en vers iambiques – que pour décrire son état. Chez Sophocle, enfin, Électre entre et se retrouve seule en scène, un trait qu'elle ne partage qu'avec Ajax, d'après le corpus conservé : « *In each case, this physical loneliness corresponds to an intense emotional isolation* », commente Finglass<sup>391</sup>. Toute l'attention est portée sur sa lamentation. Sa prise de parole (v. 86-120) constitue une invocation au jour qui se lève, puis se définit d'emblée comme un *thrênos*. Une remarque importante s'impose : ce chant est composé d'anapestes récitatifs (avec quelques éléments lyriques), une forme utilisée traditionnellement par le chœur lors de son entrée. À l'inverse, la *parodos* qui suit (v. 121-251), sous forme de *kommós*, est composée de vers lyriques (chantés et dansés) et non d'anapestes.

<sup>390</sup> FINGLASS 2007, *Sophocles...* établit la même comparaison : « *In the latter [chez Eschyle] we see a one-off response to recent developments in a specific situation, in the former [chez Sophocle] a single instance taken from a lifetime of woe* » (p. 121).

<sup>391</sup> FINGLASS 2007, *Sophocles...*, p. 120.

## La lamentation initiale d'Électre (Soph. *Él.* 86-120)

Ce qu'entend l'auditoire au moment où Électre prend la parole n'est donc ni un discours (*rhêsis*) ni un chant : c'est l'expression d'une plainte, qui revêt la dynamique d'une entrée chorale. Les anapestes ne sont pas chantés mais « récités », dans ce qu'Aristote nomme une *parakatalogê* (« recitation with music »<sup>392</sup>). Finglass commente le passage : « *Tragic anapaests may be either chanted with music ("recitative", sometimes known as "marching anapaests" [...], or sung with music ("lyric"). [...] Most of Electra's anapaests fail to meet the criteria for sung anapaests, and so must be recitative.* »<sup>393</sup> Il y a cependant une ambivalence dans le fait que le chant comprend des éléments lyriques. Amy Dale note pour sa part : « *In Soph. El. 86-120 the dialect is attic, and most of the chant [sic] is of the ordinary recitative type, except for two consecutive spondaic paroemiacs 88-89 [...] and again (with one resolution) 105-106.* »<sup>394</sup> Ces caractéristiques invitent Finglass à rapprocher ce passage des monodies chez Euripide : « *No other passage in Sophocles stands as close to this particular tragic form, which elsewhere is so characteristic of Euripides.* »<sup>395</sup> La part lyrique de ce discours est également présente dans le fait qu'il se divise en deux « strophes » (de même longueur à un vers près), signalées comme telles par la présence dans chacune d'un demi vers (monomètre) initial (86~103) et d'irrégularités (catalexes) en fin de vers (102~120) ainsi qu'en deux positions correspondantes (88-89~105-106). Nous proposons le texte dans notre propre traduction, afin de préserver la syntaxe et le sens littéral (*fig. 11*). Les vers catalectiques sont signalés par les valeurs manquantes correspondantes dans le texte grec et par des X dans le texte français.

On le voit, à travers les termes autoréférentiels le « chant » d'Électre apparaît d'emblée marqué par sa vocation de plainte funèbre : les termes de la famille de *thrênos* (v. 88, 94, 104) interviennent à trois reprises, accompagnés des termes *goos* (v. 104) et *kôkutos* (v. 108). Cette dimension n'est pas présente chez Eschyle, où Électre, dans son premier monologue, exprime fort peu sa souffrance ; son souci premier est relatif à son action gestuelle et langagière : que faire à l'occasion du rite funèbre commandé

<sup>392</sup> WEST 1982, *Greek meter*, p. 77.

<sup>393</sup> FINGLASS 2007, *Sophocles...*, p. 117-118.

<sup>394</sup> DALE Amy M., *The lyric meters of Greek drama*, Cambridge : University Press, 1968, p. 52 ; voir de même WEST 1982, *Greek meter*, p. 122 : « *Electra's lament as she enters in S. El. 86ff. is mostly in Attic and in the manner of recited anapaests, but it shows lyric features at 88-90 (~105-7).* »

<sup>395</sup> FINGLASS 2007, *Sophocles...*, p. 119.

## Fig. 11. Lamentation initiale d'Électre (Soph. ÉI. 86-120)

ὦ φάος ἀγνὸν (vv– vv–)  
καὶ γῆς ἰσόμοιρ' ἀήρ, ὥς μοι  
πολλὰς μὲν θρήνων ᾠδάς, (–)  
πολλὰς δ' ἀντήρεις ἦσθου (–)  
στέρνων πλαγὰς αἵμασσομένων,  
ὅποταν δνοφερὰ νύξ ὑπολειφθῆ.  
τὰ δὲ παννυχίδων ἤδη στυγεραὶ  
ξυνίσασ' εὐναὶ μογερῶν οἴκων,  
ὅσα τὸν δύστηνον ἐμὸν θρηνώ  
πατέρ', ὃν κατὰ μὲν βάρβαρον αἴαν  
φοίνιος Ἄρης οὐκ ἐξέειπεν,  
μήτηρ δ' ἡμὴ χῶ κοινολεχίς  
Αἴγισθος, ὅπως δρῶν ὑλοτόμοι,  
σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει·  
κούδεις τούτων οἶκτος ἀπ' ἄλλης  
ἢ 'μοῦ φέρεται, σοῦ, πάτερ, οὕτως  
ἀδίκως οἰκτρῶς τε θανόντος. (–)

ἀλλ' οὐ μὲν δὴ (vv– vv–)  
λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων,  
ἔστ' ἂν παμφεγγεῖς ἄστρον (–)  
ρίπας, λεύσσω δὲ τόδ' ἦμαρ, (–)  
μὴ οὐ τεκνολέτειρ' ὥς τις ἀηδῶν (–)  
ἐπὶ κωκυτῶ τῶνδε πατρῶων  
πρὸ θυρῶν ἠχῶ πᾶσι προφωνεῖν·  
ὦ δῶμ' Αἴδου καὶ Περσεφόνης,  
ὦ χθόνι' Ἑρμῆ καὶ πότνι' Ἀρά,  
σεμναὶ τε θεῶν παῖδες Ἑρινύες,  
αἱ τοὺς ἀδίκως θνήσκοντας ὀρᾶθ',  
αἱ τοὺς εὐνάς ὑποκλεπτομένους,  
ἔλθετ', ἀρήξατε, τείσασθε πατρὸς  
φόνον ἡμετέρου, (vv– vv–)  
καὶ μοι τὸν ἐμὸν πέμψατ' ἀδελφόν·  
μόυνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σωκῶ  
λύπης ἀντίρροπον ἄχθος. (–)

Ô Lumière sacrée, XXX XXX  
et à la terre égal l' Air, oh comme de ma part  
de nombreux chants de lamentations, X  
de nombreux coups tu as entendus X  
90 contre ma poitrine sanglante,  
à l'heure où la sombre nuit se retire.  
Ce qu'il en est de mes nuits blanches, ma couche  
amère le sait au sein de la triste demeure,  
combien je me lamente pour mon malheureux  
95 père, dont là-bas en terre barbare  
Arès le tueur n'a pas voulu comme hôte,  
mais ici ma mère et son concubin  
Égisthe, comme bûcherons un chêne,  
fendent son crâne de leur hache tueuse.  
100 Et pour cela, aucun cri de pitié de personne  
sinon moi ne retentit, pour toi, père, tellement  
injustement et pitoyablement mort. X

Mais non, vraiment, XXX XXX  
je ne cesserai mes lamentations ni mes amers gémissiments,  
105 tant que des astres scintillants X  
je vois les traits, et que je vois ce jour : X  
Non ! pareille au rossignol ayant perdu son petit, X  
l'écho de mes plaintes, devant les portes  
de mon père, je le ferai entendre à tous !  
110 Ô demeure d'Hadès et de Perséphone,  
ô Hermès souterrain et toi puissante Imprécation,  
et vous, vénérables filles des dieux, Érynies,  
qui voyez ceux qui meurent injustement,  
qui voyez ceux à qui l'on vole leur couche,  
115 venez, secourez, vengez le meurtre  
de mon père, XXX XXX  
et faites venir à moi mon frère.  
Car, seule, je ne peux plus contrebalancer  
120 le poids de la peine. X

par sa mère? L'Électre de Sophocle, en revanche, «*leaves the palace to defy her mother and proclaim the wickedness of her actions*»<sup>396</sup>, en prolongeant outre mesure sa plainte.

À défaut de découper des unités claires, ces termes autoréférentiels nous invitent à réfléchir sur ce que Sophocle présente à ce moment. La question est de savoir si ce qu'il met en scène est formellement un chant de deuil. Les études fondées sur une perspective anthropologique et historique d'Alexiou, de Loraux ou de Foley ont en effet mis en lumière la réalité des pratiques funéraires au v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. À Athènes, après la nouvelle législation de Solon, la part des femmes a été réduite de manière très nette. Plutarque décrit les mesures prises dans sa *Vie de Solon*: «Il leur interdit de se meurtrir la peau en se frappant, de faire des lamentations affectées et de pleurer sur un autre que celui dont on fait les funérailles» (21.6). Ceci afin de «restreindre ce qui fait commettre tant de fautes et d'extravagances dans les manifestations du deuil» (21.7). Alexiou, dans son étude sur les rituels funéraires, explique ce changement par référence aux faits historiques. Il s'agissait alors d'apaiser la lutte entre les familles de Mégaclês, tyran à cette époque, et de Cylon, qui avait tenté un coup d'État, en brisant net le désir de vengeance alimenté par les femmes. En effet, nous explique l'auteure, «*although the act itself rested with the men, unless there was no male survivor, the women maintained the consciousness for the need to take revenge by constant lamentation and invocation at the tomb*»<sup>397</sup>.

Dans son essai *La voix endeuillée*, Loraux a décrit l'Électre de Sophocle comme une illustration exemplaire de ce phénomène :

«Non seulement elle est, à elle seule, un *thrène*, une lamentation permanente, ce qui, au regard de l'orthodoxie des représentations civiques exprimées dans un discours officiel comme l'oraison funèbre, ne saurait relever que de la condamnation la plus ferme [...]; mais, en insistant sur le caractère excessif de ce deuil que rien ne peut réfréner et qui s'exprime sur le mode du "toujours" (*aei*), le texte suggère l'ampleur de la menace que le comportement d'Électre, un comportement explicitement caractérisé par le refus de l'amnistie, fait virtuellement peser sur les valeurs civiques.»<sup>398</sup>

<sup>396</sup> FINGLASS 2007, *Sophocles...*, p. 120.

<sup>397</sup> ALEXIOU 2002 [1974], *The ritual lament...*, p. 22.

<sup>398</sup> LORAUX 1999, *La voix endeuillée...*, p. 38.

Et de noter qu'au vers 1227, Électre s'adresse aux personnages du chœur comme à des *politides*, des «citoyennes». Poursuivant la réflexion dans son analyse des actions des héroïnes tragiques, Foley a tenté de spécifier la position de Sophocle dans l'*Électre*. Elle en arrive à la conclusion que Sophocle refuse le modèle rituel employé par Eschyle, qui se fonde sur une vendetta de la part des survivants consanguins<sup>399</sup>. Il crée avec Électre un contre-modèle, dans la mesure où il montre que son deuil hypertrophié déstabilise durablement l'ordre social dans la maison d'Agamemnon: «*What makes Sophocles' Electra extreme is not the form and content of her ethical stance, but the ferocity with which she pursues her goals under duress and her ability to endure continually the pain that a lamenter must express to fulfill her function.*»<sup>400</sup>

Sur ce point, l'analyse des termes employés pour désigner la lamentation est également instructive. Nous avons déjà abordé la question dans le chapitre sur Eschyle: à suivre Alexiou, on apprend que le terme *thrênos* n'a plus dans le langage du théâtre le sens particulier qu'il a pu avoir chez Homère, celui d'un rite alternant chant des pleureuses professionnelles et lamentation spontanée des parents, comme on le voit dans les funérailles d'Hector<sup>401</sup>. Dans la tragédie, nous dit Alexiou, le terme fonctionne comme synonyme de *goos*, et les deux termes sont en concurrence. Cette affirmation ne se vérifie cependant pas dans les *Choéphores*, où nous avons vu l'importance de la lamentation funèbre due à Agamemnon, désignée précisément comme *thrênos* (v. 335, 342). Cela dit, le rituel traditionnel, tel qu'il est décrit chez Homère, n'a plus cours dans le contexte du v<sup>e</sup> siècle. De manière significative, les seules occurrences chez Hérodote des termes *thrênos* ou *thrênein* se rapportent à des rites funéraires pratiqués en Égypte. Au regard de ces faits, il semble que les termes et les pratiques qui apparaissent dans le spectacle tragique aient un statut volontairement anachronique: ils revêtent une couleur archaïsante, qui leur confère à la fois un statut non civique et la possibilité de se développer fictionnellement. Nous noterons aussi, avec Florence Dupont, que le fait de donner la parole à une femme sur la scène tragique constitue un moyen de représenter les menaces pesant sur la cité, les principes subversifs à l'égard de l'ordre politique<sup>402</sup>. Mais notre recherche doit à présent se concentrer sur les traits formels de ce discours.

<sup>399</sup> FOLEY 2001, *Female acts...*, p. 145 et suivantes.

<sup>400</sup> FOLEY 2001, *Female acts...*, p. 160.

<sup>401</sup> *Il.* 24, 720-723.

<sup>402</sup> DUPONT 2001, *L'insignifiance tragique...*, p. 96-97.

La lamentation d'Électre chez Sophocle n'a pas la forme antiphonique du *thrēnos* traditionnel (ce sera en revanche la forme de la consolation qui suit). Elle relève purement de la logique spectaculaire. Sophocle en efface les traits proprement rituels, tels que la participation de la communauté en tant que témoin et la mention du *hic et nunc*. De même, les verbes au présent marquent l'itératif plutôt que l'action ponctuelle. Ce qu'Électre annonce d'emblée, c'est que la lumière et l'air ont entendu «de nombreux chants de lamentations, de nombreux coups [...] portés contre [sa] poitrine sanglante» (v. 88-90) – avec un effet de gommage du temps qui rappelle presque l'ouverture d'*À la recherche du temps perdu*. On est dans le temps figé, répété, qu'a décrit Florence Dupont dans *L'insignifiance tragique*. De plus, cette première intervention d'Électre passe sans transition de l'invocation à la lamentation, puis à la prière. Celle-ci est donc intégrée dans la lamentation continue et perd *de facto* son actualité. On signalera que c'est un trait reconnu par une scholie, un commentaire antique. On l'a dit : Électre annonce son entrée par un cri que perçoivent Oreste et le pédagogue, mais ces derniers s'en vont et lui laissent la place. Électre débute alors sa lamentation par une invocation à la lumière. Le scholiaste explique à ce propos :

ἐπει δὲ ἄηθές ἐστι πρὸς τοὺς θεατὰς ἢ πρὸς ἑαυτὴν ταῦτα διαλέγεσθαι, ὡς ἀπομεμομένη τοῖς θεοῖς ἢ μάρτυρας τῶν θρήνων καλοῦσα, πρὸς τὰ στοιχεῖα ποιεῖται τὸν λόγον· καὶ οὕτως ἡμῖν δηλωθήσεται, ὅπως διέκειτο ἐπὶ τῷ συμβάντι κατὰ τὸν πατέρα.

*Puisqu'il n'est pas habituel de s'entretenir avec les spectateurs ou avec soi-même de ce genre de choses, [Électre] adresse son discours aux éléments comme si elle critiquait les dieux ou cherchait des témoins à ses plaintes ; ainsi, il nous sera révélé comment elle réagit aux événements liés à son père*<sup>403</sup>.

On notera que le scholiaste accorde lui aussi la préséance à la dimension spectaculaire («il nous sera révélé»). Mais à travers les expressions qu'il emploie, «s'entretenir», «critiquer», «chercher des témoins», il corrobore également l'inefficacité rituelle, l'absence de «félicité» du rite de parole d'Électre.

<sup>403</sup> Σ in *Sophoclem* 2.86, ma traduction.

Pourtant, peut-on s'en tenir à l'idée que les discours d'Électre ne serviraient qu'à révéler comment elle «réagit aux événements»? Chez Eschyle, les actes de paroles visaient à restaurer la fonction rituelle de la lamentation et à conférer un rôle actif aux spectateurs / auditeurs. Ils les faisaient participer en tant que témoins nécessaires de son accomplissement. En va-t-il de même chez Sophocle? Nous y répondrons justement en nous penchant sur le contenu et la forme de la lamentation d'Électre, sur les *skhêmata* qui fondent et révèlent son personnage.

### **Clause et période, kôlon et skhêma**

Comment identifier ces unités et ces *skhêmata*? À la ponctuation des éditions modernes s'opposent les critères d'Aristote tels que le nombre, la visibilité, la symétrie. Ils définissent des unités pragmatiques destinées à agir sur des auditeurs externes. Ces unités sont délimitées et rendues manifestes, c'est-à-dire audibles, par des modalités expressives, stylistiques et gestuelles. La forme (*skhêma*) émerge du fait que l'énoncé est intrinsèquement borné, indépendamment du système graphique grec qui ne connaissait guère de ponctuation. La construction phrastique du grec ancien fait aussi écho à cette exigence. En effet, à défaut de signes de ponctuation, le grec recourt aux particules pour délimiter et coordonner ses unités. Dans sa *Grammaire*, Schwyzer parle à ce propos de «liaison par parataxe»: «La liaison paratactique entre les phrases se fait par le biais de pronoms démonstratifs, d'adverbes et de particules.»<sup>404</sup> Le concept d'unité semble donc plus approprié que celui de «phrase» («Satz» chez Schwyzer) dont, par ailleurs, «l'existence en tant que catégorie linguistique pertinente [...] se trouve battue en brèche»<sup>405</sup> à l'époque moderne, comme on l'a vu, en raison notamment de la prise en compte des énoncés oraux. La perspective pragmatique substitue à l'approche graphique l'approche orale et aurale.

<sup>404</sup> SCHWYZER Eduard, *Griechische Grammatik*, Munich: Beck, 1939, t. 2, part. C, IV 4b, p. 633 (ma traduction).

<sup>405</sup> KLEIBER Georges, «Faut-il dire adieu à la phrase?», *L'information grammaticale*, 98 (juin), 2003, p. 17.

## Phrase vs énoncé

Le concept de phrase n'est donc pas adéquat pour rendre compte de l'existence et de la fonction des unités formelles. Dans la *Grammaire méthodique du français*<sup>406</sup>, la phrase est définie selon trois critères : la délimitation phonétique ou graphique, la cohérence syntaxique, la complétude sémantique. La dimension pragmatique n'entre pas en compte, sinon à travers la donnée phonétique, qui semble ici n'impliquer qu'une oralisation de la phrase graphique. Il faut se tourner vers d'autres écoles pour trouver une conception de l'énoncé qui s'approche de la réalité antique. À ce titre, un article de Marie-José Béguelin invite à ne plus employer la notion de « phrase » comme instrument d'analyse, en raison de sa nature essentiellement graphique. Elle propose la terminologie alternative dudit « Groupe de Fribourg » :

« Plus petite unité de la macrosyntaxe, la *clause* est définie comme un îlot maximal de solidarités rectionnelles accomplissant, au plan fonctionnel, un acte énonciatif minimal, visant à modifier l'état des représentations partagées par les interlocuteurs. Quant à la *période*, signalée à l'oral par un intonème conclusif, elle réalise un programme énonciatif complet du locuteur. »<sup>407</sup>

Sur ce point, Aristote ne dit pas autre chose lorsqu'il donne sa définition de la période dans la *Rhétorique*, commentée ici par Chiron : « Parmi ses propriétés, il y a celle de renfermer complètement une pensée, et d'être εὐανάπνευστος (*Rhét.* 3, 9, 1409b14-15), littéralement “facile à respirer”, c'est-à-dire à émettre d'une seule émission de voix. »<sup>408</sup> L'analyse moderne nous conforte donc dans notre perspective. La *clause*, unité de sens reliée à ses consœurs par des liens grammaticaux, correspond aux unités que nous cherchons à identifier, d'autant que le terme fait écho par son étymologie à l'idée d'une délimitation. Quant

<sup>406</sup> RIEGEL, PELLAT, RIOUL 2001 [1994], *Grammaire méthodique...*, p. 587.

<sup>407</sup> BÉGUELIN Marie-José, « Clause, période ou autre ? La phrase graphique et la question des niveaux d'analyse », *Verbum*, 24, 2002, p. 92. Voir aussi GROUPE DE FRIBOURG 2012, *Grammaire de la période*, p. 19, qui revient à propos de la « phrase » sur les « deux seuls critères apparemment opératoires : celui de la maximalité syntaxique ( $\alpha$ ), et celui de la clôture prosodique ( $\gamma$ ). Il est possible, à l'aide du premier, de segmenter un message verbal en “îlots syntaxiques” dotés de connexité interne et d'autonomie externe, ou clauses. Et on peut à l'aide du second le découper en “îlots prosodiques” ou périodes, qui sont elle aussi, dans leur ordre propre, des unités intégrantes et non intégrées. »

<sup>408</sup> CHIRON Pierre, « Les *côla* en rhétorique : respiration, sens, esthétique », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 1, 2010 (Tome LXXXIV), p. 34.

à la *période*, elle procède de l'assemblage de ces clauses (ou unités) et renvoie directement à l'expression d'Aristote. On notera cependant que la *periodos* rhétorique d'Aristote ne s'identifie pas complètement à cette définition de la période: elle n'en constitue qu'un type particulier, idéal, celui de l'énoncé binaire associant deux clauses symétriques.

### **Clause et kôlon**

La notion de clause nous intéresse pour deux raisons: d'abord parce qu'elle est définie par Béguelin comme un «acte énonciatif minimal», c'est-à-dire en fonction d'un critère pragmatique. C'est une manière d'ancrer toute production linguistique dans un contexte d'énonciation et de lui reconnaître une force illocutoire. Par ailleurs, elle nous permet de mieux cerner et d'exploiter un terme antique que nous avons déjà rencontré, celui de *kôlon*. Aristote le définissait comme l'une des deux parties de la période idéale. En ce sens, il serait logique d'identifier la clause au *kôlon*, en les considérant tous deux comme l'unité minimale de l'énonciation. Cependant Aristote, dans la *Rhétorique*, ne définit le *kôlon* qu'en référence à la période et sur le plan de la *lexis*, soit de l'expression, de la façon de dire. Chiron commente ce fait dans un article consacré à la définition du *kôlon* en rhétorique:

«Dans ce cadre, le côlon ne constitue pas le découpage principal, puisqu'il est défini par rapport à la période comme "une de ses deux parties". La période semble donc, en tout cas sous sa forme la plus courante, être composée de deux côla. [...] Aristote précise qu'il existe une période formée d'un seul côlon. Cela fait du côlon, en dehors de la période, un découpage brut, informe.»<sup>409</sup>

Et Chiron de conclure: «En somme, chez Aristote, le côlon n'existe pas en dehors de la période, pas même comme unité respiratoire, ce que le sens du mot (membre, notamment membre d'un animal) encourage d'ailleurs à penser.»<sup>410</sup> Nous pouvons en revanche rapprocher nos unités des clauses et

<sup>409</sup> CHIRON 2010, «Les côla en rhétorique...», p. 34. Et de poursuivre: «On pourrait faire l'hypothèse que ce côlon est l'élément constitutif du style archaïque, non périodique, dont l'unité vient de la conjonction, et "qui n'a pas de fin en lui-même, à moins que la chose (τὸ πρῶγμα) dite ne soit achevée" (1409a31-32), mais justement, Aristote ne le dit pas.» Pour rappel, Chiron fait référence ici à la *lexis* dite *eiromenê* («liée, cousue»).

<sup>410</sup> CHIRON 2010, «Les côla en rhétorique...», p. 35.

des *kôla*, si nous nous penchons sur la définition qu'en donne Démétrios, auteur du traité *Du style* au II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. On y retrouve le principe d'unité, qu'elle soit respiratoire ou de pensée. Dans les termes de Chiron :

«L'unité de base de la lexis n'est plus chez [Démétrios] la période, mais le cōlon, qui constitue d'abord une unité respiratoire (*Du Style*, § 1), mais qui coïncide également avec une unité de pensée (§ 2). Sa mesure est bornée aussi par les capacités de la compréhension et de la mémoire (§ 4). Tout cela permet au cōlon d'exister soit comme seul principe de découpage, dans certains types de style comme le style archaïque (§ 12), soit en combinaison avec d'autres cōla ou même avec des cōla très courts, appelés commata, au sein de la période (§ 10). La période, grâce aux pauses, pourra gagner en ampleur. Là où Aristote limitait la période au maximum de 2 cōla, Démétrios fixe comme maximum raisonnable le nombre de 4 (§ 16).»<sup>411</sup>

On saisit à ce point la différence de perspective d'Aristote et de Démétrios : celle d'Aristote est focalisée sur la réflexion argumentative et vise la construction la plus adéquate pour exprimer une idée avec logique et clarté ; celle de Démétrios en revanche se concentre sur l'action rhétorique. Elle intègre par conséquent les données de l'énonciation : aussi bien la perspective de l'énonciateur, en lien avec la respiration, que celle de l'énonciataire, en lien avec la compréhension et la mémoire. On notera encore que le discours versifié ne contredit pas le découpage par *kôla*. Si Aristote réserve son analyse des *kôla* à la prose, Denys d'Halicarnasse, dans son traité sur la *Composition stylistique*, emploie ce terme pour découper et analyser un dithyrambe de Pindare, en invoquant par ailleurs des «divisions que la nature impose au discours et grâce auxquelles les apprentis orateurs divisent les périodes»<sup>412</sup>. On trouvera un résumé des critères définissant le *kôlon* dans *Haltung und rhetorische Form* de Martin Steinrück. Ce dernier invite à prendre en compte des réalités correspondant mieux à la langue grecque : l'existence d'une unité morphosyntaxique, éventuellement d'une construction par parallélisme, l'achèvement d'une unité de sens, mais également la présence d'un hiatus ou d'un connecteur<sup>413</sup>.

<sup>411</sup> CHIRON 2010, «Les cōla en rhétorique...», p. 35.

<sup>412</sup> DH. *Comp.* 6, 22, 17 (ma traduction).

<sup>413</sup> STEINRÜCK 2004, *Haltung und rhetorische Form...*, p. 136.

## Découpage par unités

Fort de ces considérations, nous proposerons pour la lamentation d'Électre un premier découpage en unités, des unités dont les caractéristiques recourent celle de la clause et du *kôlon*. Ce n'est pas contradictoire dans la mesure où les deux notions invitent à considérer les unités du point de vue (si l'on peut dire) de l'auditeur. La conjonction de divers critères va nous guider dans ce découpage.

Le premier est d'ordre grammatical et bien connu en grec. Il tient au fait que des éléments modalisateurs et coordinateurs apparaissent fréquemment à l'initiale des énoncés pour indiquer la nature et la tournure de la « phrase ». De fait, c'est aussi cet ordre que suivent les auditeurs. Il s'agit notamment des termes exclamatifs, négatifs ou interrogatifs. Cette possibilité est sous-entendue par Jean Humbert dans sa *Syntaxe grecque* :

« On peut donc dire que, dans l'usage courant, le premier mot de la phrase [*sic, mais l'on peut remplacer ce terme par unité ou kôlon*] a pour fonction de déterminer sa *structure générale* – ce qui fait d'elle une phrase *coordonnée* à ce qui précède, ou *subordonnée* à une principale subséquente, ou *négative*, ou *interrogative* ; sauf quand le verbe exprime un *ordre* (impératif), il n'apparaît à la première place que pour être mis en vedette, *comme n'importe quel autre élément de la phrase*, précisément par contraste avec la construction ordinaire. »<sup>414</sup>

Nous ne nous inscrivons en faux que contre cette idée qu'il faudrait distinguer constructions ordinaires et constructions extraordinaires, idée qui relève de la théorie de l'écart. Nous rejoignons au contraire la perspective de la *Grammaire méthodique du français*, qui énonce à propos des types de phrase : « le type déclaratif, malgré son importance, n'est qu'un type possible parmi d'autres »<sup>415</sup>. Rappelons également que Dover, au terme de son ouvrage sur l'ordre des mots en grec, *Greek word order*, décrit une prévalence durable des principes logiques sur les principes syntaxiques. Il conclut en ces termes : « *It appears that Greek literature, by attaching value to the variety of form, maintained a*

<sup>414</sup> HUMBERT Jean, *Syntaxe grecque*, Paris : Klincksieck, 2004 [1972<sup>3</sup>], p. 94. Toutes les italiques sont de l'auteur.

<sup>415</sup> RIEGEL, PELLAT, RIOUL 2001 [1994], *Grammaire méthodique...*, p. 385.

*resistance to that drift towards syntactical uniformity which has been the fate of other languages.* »<sup>416</sup>

À partir de ce découpage minimal, nous tenterons de cerner les unités supérieures que sont les périodes. Nous prenons en considération comme critère interne les «solidarités rectionnelles»<sup>417</sup> entre les unités, comme critère externe les particules de coordination, qui contribuent à l'enchaînement entre les périodes par «parataxe syndétique» (Schwyzer). D'ailleurs, la ponctuation des éditions modernes s'appuie la plupart du temps sur ces dernières. Pour notre part, nous soulignerons dans le texte les éléments qui nous servent à démarquer unités et périodes.

Revenons à la lamentation d'Électre. Comme on peut le voir (*fig. 12*), les termes introductifs et les solidarités rectionnelles font apparaître, à notre sens, dix-sept unités. La segmentation en fonction des particules de coordination permet de les répartir en six périodes. Ces dernières se démarquent également en tant qu'unités de sens, «programmes énonciatifs complets»<sup>418</sup> marqués par un intonème final; elles se définissent par leur indépendance les unes par rapport aux autres. Nous les distinguons les unes des autres en alternant fonds blancs et grisés.

**Fig. 12. Découpage en unités et en périodes (Soph. ÉI. 86-120)**

1	ὦ φάος ἀγνὸν (vv- vv-) / καὶ γῆς ἰσόμοιρ' ἀήρ, ὧς μοι / πολλαῖς μὲν θρήνων φάδας, (-) / πολλαῖς 2 δ' ἀντήρεις ἧσθου (-) / στέρνων πλαγὰς αἵμασσομένων, /	Ô Lumière sacrée XX XX et à la terre égal l'Air, ô comme de ma part de nombreux chants de lamentations, X de nombreux coups tu as entendus, X contre ma poitrine sanglante,
3	ὀπότεν δνοφερὰ νυξ ὑπολειφῆι /	à l'heure où la sombre nuit se retire.
4	τὰ δὲ παννυχίδων ἤδη στυγεραὶ / ξυνίσασ' εὐναὶ μογερῶν οἴκων, /	Ce qu'il en est de mes nuits blanches, ma couche amère le sait au sein de la triste demeure,
5	ὅσα τὸν δύστηνον ἐμὸν θρηνῶ / πατέρ',	combien je me lamente pour mon malheureux père,
6	ὄν κατὰ μὲν βάρβαρον αἶψαν / φοίνιος Ἄρης οὐκ ἐξέτισεν, /	dont là-bas en terre barbare Àrès le tueur n'a pas voulu comme hôte,

<sup>416</sup> DOVER Kenneth J., *Greek word order*, Cambridge : University Press, 1960, p. 68.

<sup>417</sup> BÉGUELIN 2002, « Clause, période ou autre ?... », p. 92.

<sup>418</sup> BÉGUELIN 2002, « Clause, période ou autre ?... », p. 92.

7	μήτηρ δ' ἡμῆ χά κοινολεχῆς / Αἴγισθος, ὄπως δρῦν ὕλοτόμοι, / σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει· /	mais ici ma mère et son concubin Égisthe, comme bûcherons un chêne, fendent son crâne de leur hache tueuse.
8	κ <u>ο</u> υ <u>δ</u> ε <u>ι</u> ς τούτων οἶκτος ἀπ' ἄλλης / ἢ 'μοῦ φέρεται,	Et pour cela, aucun cri de pitié de personne sinon de moi ne retentit,
9	σοῦ, <u>πά</u> τερ, οὕτως / ἀδίκως οἰκτρῶς τε θανόντος. (-) /	pour toi, père, tellement injustement et pitoyablement mort. X
10	ἀ <u>λλ</u> ' οὐ μὲν δὴ (vv- vv-) / λήξω θρήνων στυγεράων τε γόων, /	Mais non, vraiment, XX XX je ne cesserai mes lamentations ni mes amers gémissements,
11	ἔ <u>σ</u> τ' ἂν παμφεγγεῖς ἄστρων (-) / ρίπας, λεύσσω δὲ τόδ' ἡ <u>μ</u> αρ, (-) /	tant que des astres scintillants X je vois les traits, et que je vois ce jour : X
12	μ <u>ῆ</u> οὐ τεκνολέτειρ' ὥς τις ἀηδῶν / ἐπὶ κωκυτῶ τῶνδε πατρώων / πρὸ θυρῶν ἠχῶ πᾶσι προφωνεῖν· /	Non ! pareille au rossignol ayant perdu son petit, l'écho de mes plaintes, devant les portes de mon père, je le ferai entendre à tous !
13	ᾧ δῶμ' Αἴδου καὶ Περσεφόνης, / ᾧ χθόνι' Ἑρμῆ καὶ πότνι' Ἀρά, / σεμναί τε θεῶν παῖδες Ἑρινύες, /	Ô demeure d'Hadès et de Perséphone, ô Hermès souterrain et toi puissante Imprécation, et vous, vénérables filles des dieux, Érinyes,
14	αἶ τούς ἀδίκως θνήσκοντας ὀράθ', / αἶ τούς εὐνάς ὑποκλεπτομένους, /	qui voyez ceux qui meurent injustement, qui voyez ceux à qui l'on vole leur couche,
15	ἔλθετ', ἀρήξατε, τείσασθε πατρός / φόνον ἡμετέρου, (vv- vv-) /	venez, secourez, vengez le meurtre de mon père, XX XX
16	καὶ μοι τὸν ἐμὸν πέμψατ' ἀδελφόν· /	et faites venir à moi mon frère.
17	μόνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σωκῶ / λύπης ἀντίρροπον ἄχθος. (-) /	Car, seule, je ne peux plus contrebalancer le poids de la peine. X

En segmentant ce discours d'Électre en unités, ou *kôla*, nous optons pour une transcription qui déborde le schéma métrique. On en trouve cependant une justification dans le fait que les anapestes – au contraire des iambes – sont soumis à la synaphie, c'est-à-dire qu'ils s'enchaînent sans pause<sup>419</sup>. Dale le fait remarquer dans son analyse

<sup>419</sup> KAMERBEEK Jan C., *The plays of Sophocles. The Electra*, Leiden: Brill, 1974, p. 31-32: «*There are no cases of brevis in longo except at the end of the two corresponding systems (102 and 120), nor of hiatus (96, 106, 112, 113, 115, 117 prove the synaphy).*» Dans GENTILI Bruno, LOMIENTO Liana, *Mettrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milan: Mondadori Università, 2003, p. 52, la synaphie est définie comme «*étroite connexion rythmique entre kôla (ou vers), au point d'exclure la possibilité d'une pause métrique (brevis in longo ou hiatus), et d'admettre entre eux l'éllision ou la tmèse d'un mot entre l'une et l'autre séquence (synaphie verbale)*» (ma traduction).

des mètres anapestiques non lyriques: «*Synaphea is, nevertheless, so strictly regarded that the junction of one dimeter and the next is subject to the same rules as the junction of the two metra within.*»<sup>420</sup> Ce principe conduit à imaginer une récitation continue du discours d'Électre s'accordant au rythme des unités: elle permet à l'acteur d'enchaîner les vers, au sein d'une unité, tout en accordant son débit et son jeu à la construction stylistique. Il est intéressant de voir que, dans la majeure partie des cas, la fin d'une unité correspond à la fin d'un vers, et immanquablement la fin d'une période. La mise en page que nous adoptons rend compte par conséquent d'un rythme propre à chaque période, déterminé par la succession des unités.

Une autre donnée majeure que nous voyons apparaître, c'est que ces mêmes unités comportent toutes des éléments qui leur confèrent une forme, une attitude – et par ce biais renforcent leur statut d'unités. Des éléments modalisateurs déterminent pour le public (et pour le comédien !) les *skhêmata* de la *lexis* et du corps. Nous entendons par là les mêmes éléments formels que nous avons évoqués au début de cette recherche et qui fondaient les rites de parole, notamment l'emploi de l'optatif, de l'impératif ou du futur. La présence de verbes de paroles est significative aussi, dans la mesure où, suivant Vanderveken, ils déterminent des «directions possibles d'ajustement entre le langage et le monde». Nous devons y être attentifs, tout comme aux verbes renvoyant à des gestes.

Comprenons bien que les «attitudes» qui apparaissent ainsi ne sont pas ornementales. Elles sont essentielles dans la mesure où elles guident les mouvements du comédien. Si l'on n'en tient pas compte, dans ce théâtre masqué et corporel qu'est le théâtre grec, le discours est statique et ne prend pas vie. Nous avons vu que différentes classifications existaient dans l'Antiquité relativement aux modalités des énoncés, en fonction des penseurs ou des écoles; il serait donc arbitraire d'en choisir une plutôt qu'une autre. Néanmoins, nous pouvons exploiter les éléments de cette terminologie dans la mesure où elles indiquent nombre de modalités auxquelles les Anciens étaient sensibles. Toutes sont susceptibles de déterminer une attitude. Par ailleurs, l'existence de gestes conventionnels (*emblems*), correspondant à ceux répertoriés par

<sup>420</sup> DALE 1968, *The lyric meters...*, p. 48.

Gerhard Neumann dans son ouvrage sur les « gestes dans l'art grec »<sup>421</sup>, est l'indice que ces « attitudes » sont légitimes.

On pressent la cohérence et la plus-value de la gestualité corporelle dès lors qu'on se figure la succession des gestes / *skhêmata* au moment de la performance. Ces derniers fixent l'acteur dans une attitude dont découle avec plus de force et de sens l'énoncé modalisé. Certains de ces gestes renforcent une expression et le mouvement de l'unité. On peut l'observer sur la base des unités mises au jour :

- Dans les unités 1 et 13, l'*invocation* implique que les bras soient tendus dans la direction de l'appel ; une fois la pose prise, les mots peuvent s'élancer.
- Dans l'unité 2, à la suite de l'invocation, la nature des termes autoréférentiels (*thrênôn*, « thrènes », et *plagas*, « coups ») invite à imaginer une attitude de deuil (reprise dans l'unité 5), ou alors le geste de se frapper la poitrine, rythmé par l'anaphore (*pollas... pollas...*).
- Dans les unités 6, 8, 10 et 12, la *négation* est marquée en début ou en fin d'énoncé, elle invite à imaginer une attitude de refus, présente aussi dans la négation de l'unité finale (17), légèrement différée.
- Dans l'unité 10, une forme de serment pourrait être impliquée par l'emploi du futur ; elle est renforcée par un geste analogique, comme on l'a vu souvent, ici le seul regard vers le ciel, qui exprime aussi une prise à témoin des astres et du jour.
- Dans les unités 15 et 16, la prière se manifeste par la présence d'impératifs ; l'ordre peut être marqué par un geste répété (« *Gesten der Aufforderung* », « gestes de requête », chez Neumann)<sup>422</sup>, d'autant plus dans cette construction en asyndète.
- D'autres gestes à prendre en compte seraient ceux de la *deixis*, de la désignation. Ils servent à situer Électre dans l'espace scénique, en rappelant notamment sa position hors du palais. L'appel à son père décédé est sans doute orienté lui aussi et sert à indiquer une direction inverse, puisque la tombe est à distance du palais.

<sup>421</sup> NEUMANN Gerhard, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin : De Gruyter, 1965.

<sup>422</sup> NEUMANN 1965, *Gesten und Gebärden...*, p. 23-37.

– Par ailleurs, dans les unités 7 et 12 une comparaison intervient. Celle de la tête tranchée comme un chêne, construite en chiasme, appelle tout naturellement un geste, d’autant que la comparaison porte sur le verbe. Peut-être intervient-il au centre du chiasme justement. La comparaison avec le rossignol n’appelle pas de geste particulier, en revanche toute l’unité 12 est emplie d’assonances en *ô* qui relaient la plainte d’Électre comme du rossignol et matérialisent la comparaison, pour ainsi dire. Quant à l’ultime expression, peut-être métaphorique en ce qu’elle fait référence à l’image d’une balance, elle pourrait déterminer un geste final, un *skhêma* alternatif à celui de la dénégation.

On insistera par ailleurs sur le fait que les attitudes ainsi exprimées sont liées à des émotions. Ces dernières devaient colorer les énoncés successifs, et l’on pourrait faire l’exercice d’attribuer une émotion particulière aux actes de langage effectués ici, à la suite de ce qu’en dit Aristote dans la *Rhétorique* (1378a19-21):

ἔστι δὲ τὰ πάθη δι’ ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις οἷς ἔπεται λύπη καὶ ἡδονή, οἷον ὀργή ἔλεος φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα, καὶ τὰ τούτοις ἐναντία.

*Les émotions sont toutes ces choses à cause desquelles les gens changent et évoluent dans leurs jugements, et qu’accompagnent douleur et plaisir, par exemple la colère, la pitié, la terreur, et d’autres choses du même ordre, ainsi que leurs contraires.*

Douleur d’Électre dans l’expression de son deuil, colère dans le rappel du meurtre, pitié dans l’appel à son père, etc. Ces colorations émotives vont justement se trouver renforcées par les mouvements de la voix que déterminent les figures internes de l’énoncé.

## **Un *skhêma* du corps et de la voix**

Pour faire le lien avec la signification étendue du *skhêma*, au sens de modalité, de figure stylistique et de geste, une ultime étape reste à franchir. Celle de faire « apparaître » le *skhêma* de l’énoncé. C’est du travail de l’acteur qu’il s’agit là; Dupont-Roc et Lallot en parlaient en termes de « retraduction gestuelle et vocale qui définit la fonction interprétative de

l'acteur»<sup>423</sup>. Il s'agit à présent d'envisager concrètement cette retraduction et, à notre sens, c'est d'une double transposition qu'il s'agit. La première est plus évidente et établit une filiation entre les modalisateurs et de possibles gestes corporels. La seconde consisterait plutôt en un «geste de la voix» dans la mesure où elle renvoie au travail d'énonciation du comédien, grâce auquel il révèle les figures stylistiques qui sous-tendent chaque énoncé.

### **Gestes du corps**

Pour chaque modalisateur de l'unité, nous postulons une attitude correspondante. Tel se dessine le jeu antique, qui ne peut être que codifié, on l'a dit. Comme dans la danse, il implique une succession de poses – les *skhēmata* – qui sont déterminées par les énoncés et permettent d'exprimer ces derniers dans une posture physique et stable. L'article «Poses» dans *The Encyclopedia of Greek Tragedy* décrit bien ce type de théâtralité, constituée de «*series of movements with a pose or with a frozen gesture*»<sup>424</sup>. À la suite d'une comparaison avec le jeu du *kabuki*, théâtre traditionnel japonais, l'auteur en vient à la définir comme «*a codified theatrical language performed not simply through speech, but through movement and gesture*»<sup>425</sup>. L'ampleur de l'espace de jeu et de l'auditoire, ainsi que le port de masques excluant toute mimique, implique une gestualité de ce type, de même que la nécessité pour l'acteur de parler toujours face au public s'il veut être perçu<sup>426</sup>. Le même usage du corps est d'ailleurs à l'œuvre dans la déclamation rhétorique, comme le montre un commentaire antique rapporté par Chiron : «Aspasios (?) raconte que les auditeurs se lèvent enthousiasmés quand l'orateur qui déclame un *pneuma*, après avoir changé déjà de σχῆμα [*skhēma*], c'est-à-dire de mode de l'énoncé (mode assertif, jussif, interrogatif, etc.), au lieu de s'arrêter, change une troisième fois.»<sup>427</sup>

<sup>423</sup> DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote...*, p. 284.

<sup>424</sup> LLEWELLYN-JONES Lloyd, «Poses», in ROISMAN Hanna M., *The Encyclopedia of Greek tragedy*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2014.

<sup>425</sup> LLEWELLYN-JONES 2014, s. v. *Poses*.

<sup>426</sup> Sur ces questions, voir CAPPONI Matteo, «Doing things with words... and gestures on stage», in MARTIN Gunther, IURESCIA Federica, HOF Severin, SORRENTINO Giada, *Pragmatic approaches to drama. Studies in communication on the ancient stage*, Brill: Leiden, 2020 (à paraître).

<sup>427</sup> CHIRON 2010, «Les *côla* en rhétorique...», p. 31-50.

Ces *skhêmata* corporels prennent sans doute la forme de gestes symboliques, codifiés, des *emblems*, que l'on retrouve aussi bien dans la littérature que dans l'iconographie et la danse. Si l'on se réfère aux modalisateurs mis en évidence dans le texte d'Électre, on peut déduire les attitudes suivantes : invocation, lamentation, négation, adresse, promesse, ordre. Toutes trouvent un équivalent parmi les *Gesten und Gebärden in der griechischen Kust* répertoriés par Neumann, respectivement : *Beten* (prière), *Trauer* (deuil), *defensive Gesten* (gestes défensifs), *Grussgesten* (gestes de salutation), *Gesten der Aufforderung* (gestes de requête). Seule la promesse ne trouve pas de correspondant, mais c'est qu'elle implique plutôt la réalisation d'un geste « analogique », comme on l'a vu, et ne se définit pas par un *skhêma* unique.

On ajoutera à cette liste une catégorie, celle des gestes déictiques (« *deiktische Gesten* » chez Neumann) se référant à des objets dans l'espace de jeu (procédant donc de la *deixis ad oculos*, distincte de la *deixis am phantasma* qui se réfère à un objet mental). Ils ont pour fonction – nécessaire – d'accompagner et de concrétiser les termes déictiques de l'énoncé, ainsi que de situer le locuteur par rapport à l'espace qui l'entoure. Les pronoms personnels et possessifs de première et deuxième personne, ainsi que les pronoms déictiques *hode*, *houtos*, *ekeinos* (*hic*, *iste*, *ille*), impliquent de tels gestes. Par ailleurs, il faut compter sur la possibilité de gestes mimétiques, déterminés par la présence de comparaisons et de métaphores. Le cas est plus probable lorsque la comparaison porte sur un verbe se référant à un geste concret, comme sur le verbe « trancher » de l'unité 7 de la lamentation. La structure de l'unité confirme souvent la place et la pertinence d'un geste imitatif à cet endroit.

Dans les prochains tableaux de présentation du texte (*fig. 14-19*), nous ajouterons donc une colonne indiquant les « attitudes » et les gestes impliqués par les unités. Nous signalerons dans le texte tous les éléments qui contribuent à façonner cette « attitude ». Si un nouveau geste n'est pas mentionné, c'est que le *skhêma* précédent est maintenu.

## **Gestes de la voix**

Ce qui constitue le *skhêma* du langage, c'est aussi ce qui fait signe dans l'énoncé ; ce par quoi il nous « fait un geste », si l'on veut suivre la métaphore, et acquiert forme et figure. Pour cela, l'analyse grammaticale

doit se doubler d'une prise en compte de la dimension poétique du texte. Il nous faut intégrer dans notre réflexion les éléments que nous avons rassemblés sous l'appellation de figures. Mais il s'agit de les envisager « *ex positivo* »<sup>428</sup>, comme nous y invite Marc Bonhomme, c'est-à-dire « dans la perspective des structures agençant les séquences phrastiques »<sup>429</sup>. En contexte d'oralité, les figures de diction, de style et de construction ont aussi pour fonction d'assurer la transmission du sens. C'est la perspective que nous avons vu Stanford adopter dans *Greek tragedy and the emotions*. Bonhomme, pour sa part, décrit les figures de style comme « des schèmes discursifs balisant les productions verbales »<sup>430</sup>. Mais c'est l'étude d'un philologue, Simon R. Slings, qui nous indique peut-être le mieux la voie à suivre. Dans sa contribution « Figures of speech and their lookalikes »<sup>431</sup>, Slings cherche à redéfinir le rôle des figures de construction (ici dites « *figures of speech* ») telles que le chiasme, l'anaphore ou l'antithèse, dans le discours oralisé<sup>432</sup>. Slings part du présupposé suivant : « *A figure of speech is a fixed strategy used for arranging information, borrowed from everyday language.* »<sup>433</sup> Il continue en précisant qu'en ce qui concerne l'anaphore (la répétition d'un mot ou de plusieurs mots au début d'un énoncé), le langage y recourt spontanément pour clarifier la segmentation du discours. En revanche, l'anaphore tend à disparaître dans les situations où le locuteur doit affirmer son droit à la parole. En guise d'exemple, il montre que les anaphores sont fréquentes chez Électre dans ses échanges avec sa sœur Chrysothémis, mais absentes dans sa confrontation avec Clytemnestre. Et de conclure : « *In other words, chances are that in spoken language anaphora is confined to conversational settings where a speaker is given the freedom to express him or herself more or less at will: the speaker is given the floor, and does not have to use floor-holding devices.* »<sup>434</sup> Cette étude confirmerait l'idée que les figures de construction (et sans doute peut-on élargir cette conclusion à tous les types de figure) sont plus qu'un ornement, une fioriture : elles caractérisent et structurent les énoncés, et

<sup>428</sup> BONHOMME Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris : Honoré Champion, 2005, p. 23.

<sup>429</sup> BONHOMME 2005, *Pragmatique...*, p. 27.

<sup>430</sup> BONHOMME 2005, *Pragmatique...*, p. 23.

<sup>431</sup> SLINGS Simon R., « Figures of speech and their lookalikes », in BAKKER Egbert (éd.), *Grammar as interpretation : Greek literature in its linguistic contexts*, Leiden & New York & Cologne : Brill, 1997, p. 169-214.

<sup>432</sup> Rappelons que, schématiquement, parmi les figures de style, les figures de diction concernent les sons, les figures de sens (ou tropes) les mots et les figures de construction l'énoncé.

<sup>433</sup> SLINGS 1997, « Figures of speech... », p. 175.

<sup>434</sup> SLINGS 1997, « Figures of speech... », p. 178.

elles varient en fonction des enjeux émotionnels que le poète attribue aux locuteurs. Nous retrouvons en somme ce que nous avons postulé plus haut, à savoir que les unités de discours sont construites d'après des émotions et des intentions, et que leur « forme » contribue à la représentation (*mimêsis*) de ces émotions de manière langagière et gestuelle.

Nous ne nous perdrons cependant pas dans les subtilités de la tropologie. Il suffit pour notre propos de nous concentrer sur les constructions récurrentes qui ont un rôle à jouer dans l'appréhension « aurale » des énoncés. De fait, si nous nous en tenons à celles qu'évoque Slings, le chiasme, l'anaphore et l'antithèse, elles ont la particularité de faire écho aux propos d'Aristote sur les énoncés ouverts ou fermés, procédant d'une *lexis eiromenê* (liée) ou *katestrammenê* (bouclée). En effet, certaines constructions impliquent par leur forme même, par la symétrie qui les détermine, une clôture : elles sont « complètes » (*teteleiômenê*), disait Aristote (*Rhet.* 1409b13-15). C'est le cas des constructions citées, qui procèdent d'un rapport de symétrie (le chiasme)<sup>435</sup>, d'opposition (l'antithèse)<sup>436</sup> ou de duplication (l'anaphore)<sup>437</sup>. Nous intégrerons également sous cette enseigne la comparaison : elle aussi procède d'une logique de duplication et annonce la fin d'un énoncé, dès lors que le programme qu'elle comprend est achevé. On se souviendra aussi, même si nous ne le notons pas, que chaque période s'achève avec un « intonème conclusif », qui marque l'unité et rythme la succession des périodes. On retiendra donc ce principe de clôture comme critère distinctif. Dans les prochains tableaux, nous identifierons ces données dans une colonne relative à la « Structure ». La mise en page des unités tentera en outre de refléter cette structure.

L'autre principe que nous observerons est celui de la *distinction*. En ce qui concerne les figures de sens (tropes), Aristote attirait notre attention sur toutes les occurrences d'usages « étrangers », où un mot est pris pour un autre et le fait ainsi « briller » dans l'énoncé. Il mentionnait « l'emprunt, la métaphore, l'allongement, enfin tout ce qui va contre l'usage propre » (*Poet.* 1458a22-23). Nous nous en tiendrons à ce critère pour voir dans un premier temps quels types d'éléments semblent « saillir » de l'énoncé.

<sup>435</sup> « Reprise avec inversion d'éléments couplés : symétrie en miroir (structure AB / BA). » FROMILHAGUE 2003 [1995], *Les figures de style...*, p. 40.

<sup>436</sup> « Relation d'opposition entre deux éléments d'un énoncé, en respectant les règles de la logique classique » – souvent une structure AB / AB. FROMILHAGUE 2003 [1995], *Les figures de style...*, p. 49.

<sup>437</sup> « Répétition, en tête d'un groupe syntaxique (et éventuellement métrique), d'un mot ou d'un groupe de mots. » FROMILHAGUE 2003 [1995], *Les figures de style...*, p. 27.

L'effet dépendra de leur place au sein de l'unité, de la période, voire de leur lien avec les autres unités. Placé en tête de l'unité, un élément saillant projette sur elle son « éclat », celui du signal qu'il constitue ; placé au centre, il détermine une forme de *climax* ; placé à la fin de l'unité, il en renforce l'effet conclusif en offrant – pour rester dans le domaine du spectacle – un feu d'artifice ou encore un coup de théâtre. Dans le tableau, nous surlignerons ces données en gras et les répertorierons dans une colonne relative aux « Signaux ».

À partir de ce que nous avons observé jusqu'ici et de ce qui apparaît dans la lamentation d'Électre, nous pouvons répertorier et classer bon nombre de ces éléments propres à former des structures ou à servir de signal (*fig. 13*).

**Fig. 13. Clôture structurelle et éléments distinctifs**

<b>Structure</b>	<i>chiasme, antithèse, anaphore</i>	figures de construction
	<i>comparaison</i>	figure de sens impliquant une structuration
	<i>assonance, homéotéleute</i>	figures de diction créant un rythme
	<i>fin de période</i>	intonème conclusif
<b>Signal</b>	<i>métaphore, néologisme, mot rare</i>	<i>xenika</i>
	<i>figure de dérivation<sup>438</sup>, polyptote<sup>439</sup></i>	distinction par la reprise d'un terme

A priori, on pourrait également attribuer la fonction de « signal » aux figures de diction telles qu'assonances ou homéotéleutes (répétition de finales semblables). Mais dans la mesure où elles se caractérisent par un trait de répétition, elles débordent le cadre du mot. À ce titre, nous suivrons Fromilhague, qui décrit leur effet au niveau de l'énoncé entier: « La chaîne des mots est appréhendée comme une suite d'objets sonores et musicaux qui impriment généralement

<sup>438</sup> « Variation morpho-lexicale sur un radical commun », FROMILHAGUE 2003 [1995], *Les figures de style...*, p. 31.

<sup>439</sup> « Variantes morphologiques d'un terme unique », FROMILHAGUE 2003 [1995], *Les figures de style...*, p. 30.

un rythme à l'énoncé.»<sup>440</sup> C'est donc plutôt en tant qu'éléments structurant et souvent clôturant l'unité que nous devons les analyser.

## Donner à voir les *skhêmata*

Le défi est donc de trouver le moyen de « donner à voir » ces *skhêmata* langagiers et gestuels. L'expression ou énonciation finale de l'énoncé, après prise en compte de sa modalité, de ses intonations, du rythme des mètres, des hauteurs de l'accent, auxquels s'ajoutent encore la musique et l'apport personnel du comédien, est d'une complexité trop grande pour être restituée. Et certaines informations nous manquent. Néanmoins, nous pouvons observer des convergences entre le jeu des attitudes et les formes de l'énoncé, qui nous encouragent à penser en termes d'effets spectaculaires, c'est-à-dire à réfléchir dès à présent « en 3D ». Car c'est de l'extérieur, du point de vue du spectateur-auditeur, qu'il faut appréhender ces *skhêmata*. Dans le brouhaha du théâtre, tous les éléments contribuant à faciliter l'écoute sont les bienvenus ; il se peut fort que les signaux et les structures que nous mettons en évidence aient été les seuls que le public percevait, à côté de la musique et de l'*opsis*... L'idéal serait de l'expérimenter avec des comédiens, ou alors de le tester par le biais d'un programme de modélisation virtuelle. Nous entendons bien nous y attacher à l'avenir. Mais dans les limites de cet ouvrage, nous nous en tiendrons à postuler le jeu et les intonations du comédien.

En ce qui concerne la voix, c'est son cheminement sur la ligne des vers et sur le fil de la parole énoncée qui nous intéresse. Une comparaison de Plutarque entre la danse et la poésie éclaire ce principe. Dans un passage des *Propos de table* (9, 15), l'un des intervenants décrit la danse en fonction de trois éléments distinctifs : *phora*, en tant que déplacement d'une pose à l'autre ; *skhêma*, en tant que pose, comme dans le cas d'une peinture ; *deixis* en tant que geste servant à indiquer. C'est une description qui correspond à celle que nous donnons du jeu de l'acteur tragique et qui trouve aussi un écho dans les distinctions que Girard, Ouellet et Rigault proposent dans *L'univers du théâtre* entre le geste (animé), l'attitude (immobile) et le mouvement (déplacement dans

<sup>440</sup> FROMILHAGUE 2003 [1995], *Les figures de style*..., p. 23.

l'espace)<sup>441</sup>. Mais ce qui est particulier à la perspective antique, c'est qu'elle postule une correspondance entre les mouvements du corps et ceux du texte. Plutarque le confirme en proposant, pour mieux faire comprendre sa description, une analogie entre la danse et le discours poétique. Selon lui, chaque élément corporel trouve un équivalent dans le registre textuel (et réciproquement): la *phora* constitue le fil du discours; les *skhêmata* sont des poses du discours laissant voir quelque chose de remarquable, une métaphore ou un néologisme (en l'occurrence nos «signaux»); la *deixis*, enfin, se rapporte au rôle coutumier des mots qui est de désigner par convention. Ainsi, le texte est semblable à une danse que l'énonciateur a pour tâche de mettre en branle, par le biais de ses intonations et de ses gestes.

Une manière de visualiser cette danse est de saisir le mouvement imprimé par tous les types de «figures». Pour nous résumer, ce mouvement découle :

- de l'attitude adoptée par le corps du comédien en fonction des modalités de l'énoncé;
- de la structure de l'énoncé qui peut être ou non déterminée par une figure de construction, impliquant une clôture de l'énoncé sur lui-même;
- de la saillance d'un ou de plusieurs objets sur la ligne de l'énoncé, s'il contient une figure de sens ou de diction.

Les schémas qui se dessineront ainsi nous donneront une idée des variations formelles possibles entre les unités. Ils matérialisent le chemin que parcourent le corps et la voix du comédien et que, dans le même mouvement, ils font parcourir à l'auditeur-spectateur.

## **Les *skhêmata* dans le texte (Soph. *Él.* 86-120)**

Pour imager cette dynamique, nous adoptons une mise en page qui rend manifeste, autant qu'elle peut, les éléments significatifs. Ainsi, nous soulignons les termes déterminant une attitude; nous divisons l'unité

<sup>441</sup> GIRARD Gilles, OUELLET Réal, RIGAULT Claude, *L'univers du théâtre*, Paris: Presses universitaires de France, 1995<sup>3</sup>, p. 41-53.

pour rendre visible sa construction souvent binaire (chiasme, antithèse, anaphore), en nous affranchissant cette fois des marques métriques ; enfin, nous surlignons en gras les éléments qui fonctionnent comme des signaux.

**Fig. 14. Skhêmata du corps et de la voix dans la 1<sup>re</sup> période (Soph. Él. 86-91)**

	Attitude		Structure	Signal
1	Invocation	ὦ φάος ἀγνὸν / καὶ γῆς ἰσόμοιρ' ἀήρ,	Ô Lumière sacrée et à la terre égal l' Air,	chiasme
2	Deuil	ὥς μοι / πολλὰς μὲν θρήνων ᾠδάς, / πολλὰς δ' ἀντήρεις ἦσθου / στέρνων <u>πλαγῆς</u> αἵμασσομένων, /	oh comme de ma part de nombreux chants de <u>lamentations</u> , de nombreux <u>coups</u> tu as entendus contre ma poitrine sanglante,	anaphore
3		ὅπoταν δνοφερὰ νῦξ ὑπολειφθῆ· /	à l'heure où la sombre nuit se retire.	

La période qui ouvre la lamentation d'Électre (*fig. 14*) est caractérisée par des traits forts: deux gestes et deux figures l'informent. L'invocation sert de prise à témoin (du public) pour la peine que porte Électre; elle l'illustre en adoptant une position de deuil et en se frappant la poitrine. Signe de cette intensité initiale: les deux premières unités comprennent des figures de construction, chiasme (adj. / nom / nom / adj.) et anaphore (*pollas... pollas...*), qui les «bouclent». C'est le signe qu'Électre a le champ libre pour sa plainte, «[she] is given the floor» selon l'expression de Slings<sup>442</sup>. La dernière unité marque la fin de la période par contraste, à travers sa forme neutre.

La deuxième période (*fig. 15*) perpétue la plainte initiale. La figure de dérivation (*nux / pannukhidôn*) lie formellement l'unité 4 à la précédente, tout en faisant ressortir le terme de la reprise. Un geste déictique intervient peut-être pour désigner le palais, là où se passent les nuits de veille d'Électre. Sinon, les autres unités sont liées entre elles par des liens rectionnels (relatives des unités 5 et 6) et par la présence du coordonnant *men... de* entre les unités 6 et 7. Aucune unité n'est introduite par un

<sup>442</sup> SLINGS 1997, «Figures of speech...», p. 221.

Fig. 15. Skhēmata du corps et de la voix dans la 2<sup>e</sup> période (Soph. ÉI. 92-99)

	Attitude		Structure	Signal
4	<i>Deixis</i>	τὰ δὲ παννυχίδων ἤδη στυγεραὶ / ξυνίσασ' εὐναὶ μογερῶν οἴκων, /	Ce qu'il en est de mes <b>nuits</b> blanches, ma couche amère le sait au sein de <u>la triste demeure</u> ,	<b>dérivation</b>
5	<i>Deuil</i>	ὅσα τὸν δύστηνον ἐμὸν θρηνῶ / πατέρ',	combien je me <u>lamente</u> pour mon malheureux père,	
6	<i>Dénégarion</i>	ὄν κατὰ μὲν βάρβαρον αἶαν / φοίνιος Ἄρης οὐκ ἐξένισεν, /	dont là-bas en terre barbare Arès le tueur <u>n'a pas voulu</u> comme <b>hôte</b> ,	<b>métaphore</b>
7	<i>Mime</i>	μήτηρ δ' ἡμῆ χά <b>κοινολεχίς</b> / Αἴγισθος, ὅπως δρὺν ὑλοτόμοι, / σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει· /	mais ici ma mère et son <b>concubin</b> Égisthe, comme bûcherons un chêne, <u>fendent</u> son crâne de leur hache tueuse.	comparaison <b>mot rare</b>

modalisateur initial, ni ne comprend de structuration interne. C'est signe que le *skhēma* du deuil est maintenu dans les unités 4 et 5, à moins de l'ajout d'un geste déictique. Ou alors il est répété, réactualisé par la reprise du terme autoréférentiel *thrēnō* (unité 5).

En revanche, le deuil laisse la place à un geste de dénégarion dans l'unité 6. Celle-ci s'achève brusquement avec l'apparition d'un modalisateur négatif, l'adoption d'un nouveau *skhēma* (de dénégarion) et l'introduction d'une métaphore puissante. Cette dernière a une valeur euphémisante d'autant plus tragique: elle introduit l'idée que mourir sous les coups d'Arès le massacreur eût été un sort plus «hospitalier» que le destin qu'a subi Agamemnon dans son foyer. Elle permet de faire passer Électre de la douleur à la colère. Mais l'intonation reste suspendue, dans la mesure où l'introduction d'une conjonction *men* fait attendre un *de* qui la complète.

Achevant cette période à tiroir, c'est la mention de Clytemnestre qui va permettre à Électre et au comédien de changer une nouvelle fois d'émotion et de position. L'unité ne comporte pas de modalisateur, mais elle est introduite par le mot *mêtēr* qui fait écho au *patēr* de l'unité 5.

À la suite, Égisthe est doté d'une épithète qui marque le mépris d'Électre et qui fait fonction de signal. Le mot *koinolekhês* constitue en effet un mot rare, qui insulte Égisthe en ce qu'il «*stresses his subordination to Clytemnestra*»<sup>443</sup>. Suit la comparaison qui induit une clôture et coïncide avec l'achèvement de la période. Cependant, elle est construite de manière à retarder le motif de la comparaison: comparant (le chêne) et comparé (la tête) sont séparés par le verbe «trancher», ce qui laisse présumer l'introduction d'un geste mimétique entre les deux.

Fig. 16. Skhêmata du corps et de la voix dans la 3<sup>e</sup> période (Soph. Él. 100-102)

	Attitude		Structure	Signal
8	Dénégaration Deixis	κουδεις τούτων οίκτος ἀπ' ἄλλης / ἢ 'μοῦ φέρεται,	Et pour cela, aucun cri de pitié de <u>personne</u> sinon de <u>moi</u> ne retentit,	
9	Deixis	σοῦ, πάτερ, οὕτως / ἀδίκως οἰκτρῶς τε θανόντος. /	<u>pour toi, père</u> , tellement injustement et <b>pitoyablement</b> mort.	homéotéleute <b>dérivation</b>

En réaction à l'événement remémoré, la période suivante (*fig. 16*) s'ouvre sur un geste de dénégaration et enchaîne avec un geste déictique d'autoréférence déterminé par le pronom de première personne. Immédiatement, il est relayé par une adresse à Agamemnon qui, tout lointain et absent qu'il est, devient allocutaire. L'appel est pathétique, succédant à une colère vaine. C'est ce que reflète la répétition du terme «pitoyable» à travers une nouvelle figure de dérivation (*oiktos... oiktrôs*), qui boucle la période par ailleurs. L'homéotéleute (*houtôs adikôs oiktrôs*) quant à elle donne l'impression de marteler l'indignation d'Électre. Nous sommes à ce point au milieu de la lamentation.

<sup>443</sup> FINGLASS 2007, *Sophocles...*, p. 128.

Fig. 17. Skhēmata du corps et de la voix dans la 4<sup>e</sup> période (Soph. Él. 103-109)

	Attitude		Structure	Signal
10	Dénégation	ἀλλ' οὐ μὲν δὴ / λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων, /	<u>Mais non</u> , vraiment, je ne cesserai mes lamentations ni mes amers gémissements,	homéotéleute
11	Deixis	ἔστ' ἄν παμφεγγεῖς ἄστρον / ῥίπας, <u>λεύσσω</u> δὲ <u>τόδ' ἡμαρ</u> , /	tant que des astres scintillants je vois les traits, et que <u>je</u> <u>vois ce jour</u>	
12	Dénégation Deixis	μη οὐ <u>τεκνολέτειρ</u> ὡς τις ἀηδῶν / ἐπὶ κωκυτῷ <u>τῶνδε</u> <u>πατρῶων</u> / <u>πρὸ θυρῶν</u> ἡγῶ πάσι προφωνεῖν· /	<u>Non!</u> pareille au rossignol <b>ayant perdu son petit</b> , l'écho de mes plaintes <u>devant</u> <u>les portes de mon père</u> je le ferai entendre à tous !	comparaison assonance <b>mot rare</b>

La seconde partie de la plainte (fig. 17) s'ouvre sur une très forte dénégation, marquée par le geste qui convient et la présence d'une conjonction à valeur d'opposition (*alla*) précédant la négation. Ce geste confère son énergie à la formule qui suit, qui a valeur de promesse à travers son expression performative (*ou lēxô*, «je ne cesserai pas»), renforcée par une homéotéleute en *-ôn*. Sa valeur se trouve confirmée par la présence d'un geste «analogique» dans l'unité 11, celui de regarder vers les astres et le jour, désigné par un déictique. Le sens est : «Tant que je vois ce jour, je me lamenterai.» Le lien est renforcé par la proximité sonore de deux termes : *lēxô* / *leussô*. Une unité s'ajoute à cette formule, une subordonnée à valeur finale, qui renforce la dénégation initiale. Elle se développe à travers une comparaison avec le rossignol et le déploiement d'une assonance en *ô*, qui semble faire résonner l'écho de la plainte d'Électre. Et dans la mesure où l'acteur doit s'exprimer de face, le geste déictique vient illustrer la plainte lancée contre les portes de la demeure paternelle.

À ce point, les *ô* d'Électre prennent la forme d'une nouvelle invocation (fig. 18), tournée vers le sol cette fois. Peut-être Électre s'agenouille-t-elle, ce qui est un moyen de matérialiser pour le public la demeure d'Hadès et de Perséphone. La force de l'invocation est transposée dans le triple appel

Fig. 18. Skhêmata du corps et de la voix dans la 5<sup>e</sup> période (Soph. Él. 110-118)

	Attitude		Structure	Signal
13	Invocation	ὦ δῶμ' Αἴδου καὶ Περσεφόνης, / ὦ χθόνι' Ἑρμῆ καὶ πότνι' Ἄρα, / σεμναί τε θεῶν παῖδες Ἐρινύες, /	Ô demeure d'Hadès et de Perséphone, ô Hermès souterrain et toi puissante Imprécation, et vous, vénérables filles des dieux, <u>Érinées</u> ,	
14		αἶ τοὺς ἀδίκως θνήσκοντας ὄραθ', / αἶ τοὺς εὐνάς ὑποκλεπτομένους, /	qui voyez ceux qui meurent injustement, qui voyez ceux à qui l'on vole leur couche,	anaphore
15	Ordre	ἔλθετ', ἀρήξατε, τείσασθε πατρός / φόνον ἡμετέρου, /	<u>venez</u> , <u>secourez</u> , <u>vengez</u> le meurtre de mon père,	
16	Deixis	καὶ μοι τὸν ἐμὸν πέμψατ' ἀδελφόν· /	et faites venir à <u>moi mon</u> frère.	

et par un geste peut-être répété trois fois. Cette virulence incantatoire se confirme dans l'anaphore de l'unité 14, et plus encore dans la prière qui suit sous forme d'asyndète. Ici aussi, le triple impératif est sans doute accompagné par un geste rythmique, peut-être des coups frappés par terre si Électre est descendue au sol au moment d'invoquer les divinités chtoniennes, après avoir commencé par invoquer la Lumière et le Ciel. On a vu ce geste exécuté par Oreste et Électre chez Eschyle dans la prière « prosaïque » ; on l'a observé également chez Euripide dans la « prière en trio ». Pour conclure et boucler la période, une unité se raccroche à la triple prière grâce à la particule *kai* (« et »), qui ajoute une prière pour le retour d'Oreste. Pour la différencier, un geste autoréférentiel vient recentrer le propos sur Électre.

La dernière période (fig. 19) est marquée par un ultime geste de dénégation, qui n'a plus valeur de révolte mais de désespoir. Cette brève unité constitue une période *monokôlon*. Elle s'achève avec le « signal » d'une métaphore, qui appelle peut-être le mime d'une balance prête à s'effondrer. Telle est Électre, ne cessant d'osciller entre les émotions extrêmes, et telle elle apparaîtra tout au long de la pièce...

Fig. 19. Skhēmata du corps et de la voix dans la 6<sup>e</sup> période (Soph. Él. 119-120)

	Attitude		Structure	Signal
17	Dénégation	μόνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σωκῶ / λύπης ἀντίρροπον ἄχθος. /	Car, seule, je <u>ne peux plus</u> <b>contrebalancer</b> le poids de la peine.	<b>métaphore</b>

## L'acteur comme révélateur de formes

Une vue d'ensemble nous révèle une donnée importante : c'est que toutes les unités sont marquées d'une manière ou d'une autre, que ce soit par une attitude, une structure ou un signal. Seule l'unité 3 apparaît comme neutre, mais cette neutralité lui confère un statut particulier, après les éclats qui précèdent. En conséquence, toutes les unités possèdent des traits spécifiques. Toutes empruntent un certain *skhēma*, au sens étymologique de «tenue» ou d'«attitude», ce qui confirme l'idée qu'il n'est pas pertinent d'appréhender le style en termes d'écart. À cette aune, l'efficacité de chaque énoncé ne se limite pas à sa nature d'acte de langage mais se reflète dans la particularité de sa combinaison.

Ce que nous pouvons conclure de la reconstitution du «jeu» de ce passage, au-delà des éléments hypothétiques qui l'accompagnent nécessairement, c'est que la grille d'analyse que nous avons élaborée dans le chapitre précédent est efficace. Elle permet de décrire un *skhēma* original pour chaque unité. Nous en redonnons les constituants, augmentés de ce que nous venons d'observer :

- On trouve d'abord les éléments identificateurs de la modalité, qui apparaissent le plus souvent au début de l'unité et permettent de déterminer l'intention, la valeur illocutoire qu'elle revêtira. Parfois, un terme autoréférentiel, voire un verbe performatif appuie cette valeur.
- On trouve aussi les figures de construction, de sens et de diction qui impliquent des modulations de la voix et peuvent renforcer la modalité de l'unité (le cas des anaphores dans les invocations est flagrant). Ces figures donnent leur rythme à l'unité, puis à la période et, au-delà, au discours.
- On compte enfin la présence de gestes et d'attitudes codifiés. Ces derniers sont susceptibles d'intervenir à différents titres : pour manifester le mode de l'énoncé, pour expliciter les termes déictiques se référant à l'espace ou aux personnes, ou encore pour symboliser le contenu des paroles de manière mimétique.

Partant de là, nous pouvons rendre compte des outils employés par les dramaturges pour façonner leur texte, unité par unité. La répartition et l'alternance des éléments saillants entre les unités formant les périodes font apparaître à la fois l'architecture complexe du discours théâtral et poétique et «[its] *fixed strategy used for arranging information*», pour reprendre les termes de Slings<sup>444</sup>. L'acteur a ensuite pour tâche d'en faire «apparaître» le contenu – pour conserver les termes de la métaphore visuelle. L'expression d'Anne Ubersfeld prend ici un relief particulier, elle qui donne pour tâche au comédien de «faire parler les actes de langage»<sup>445</sup> : «L'attitude du comédien la plus féconde et la plus chargée de sens est celle qui consiste à chercher, à travers tout énoncé qu'il profère, l'acte de langage tourné vers autrui qui s'y cache.»<sup>446</sup>

Nos résultats nous invitent cependant à considérer comme plus complexe encore la tâche du comédien, car elle ne se limite pas aux actes de langage (qui par ailleurs ne sont pas toujours tournés vers autrui). Il lui appartient également de révéler les éléments stylistiques et poétiques que contient chaque énoncé, en les coordonnant avec les gestes correspondants. En somme, c'est le travail que nous venons d'esquisser.

Pour poursuivre notre enquête, ce qu'il importe c'est de voir à présent si nos critères d'analyse sont pertinents lorsqu'ils s'appliquent à d'autres passages théâtraux, d'un type autre que le monologue. Pour ceux-ci, nous signalerons de même les éléments présents dans les énoncés : attitudes, structures et signaux. Ils fournissent les indices suffisants et nécessaires à une recreation vocale et gestuelle.

### 4.3. *Agôn* entre Électre et Chrysothémis (Soph. *Él.* 328-368)

En regard de nos critères, quelles sont les variations formelles possibles ? Nous allons pouvoir l'observer dans le cas d'interactions verbales, en mettant en lumière les forces en présence dans les échanges, ainsi que les tensions et les rythmes qui animent les discours. Notre perspective tend en effet à montrer que la caractérisation des personnages ne se fait pas en fonction d'une imitation réaliste, d'un idiolecte marqué. C'est la mise en forme de l'énoncé, à travers l'emploi des marqueurs modaux, des gestes et des figures de style, qui

<sup>444</sup> SLINGS 1997, «Figures of speech...», p. 175.

<sup>445</sup> UBERSFELD 1996, *Lire le théâtre III...*, p. 146.

<sup>446</sup> UBERSFELD 1996, *Lire le théâtre III...*, p. 147.

«fait» (*poiei*) les personnages, tout en les montrant «en action» (*prattontas*). Il s'agit donc également d'une contre-épreuve: si les unités servent à construire l'action et à révéler les caractères, elles doivent nécessairement être mises à contribution dans les rencontres agonistiques. Nous aborderons donc une situation conflictuelle dans l'*Électre* de Sophocle, où Électre cette fois apparaît en position de force: le débat entre Électre et sa sœur Chrysothémis.

### Chrysothémis face à Électre (Soph. *Él.* 328-340)

Dans le court *agôn* que nous allons étudier, les deux sœurs s'accusent l'une l'autre de faire fausse route. Chrysothémis prend la parole la première pour reprocher à Électre ses plaintes incessantes et stériles. Celle-ci lui répond en l'accusant d'infidélité et de lâcheté. Suivant notre méthode précédente, nous présentons d'abord le texte découpé en unités et en périodes (*fig. 20*). Les termes introductifs, ainsi que les particules de coordination qui séparent les périodes tout en les articulant les unes aux autres, sont à nouveau soulignés. On notera que le passage est cette fois en vers iambiques, vers qui ne sont pas soumis à la synaphie, c'est-à-dire à un enchaînement sans pause. Il faut donc imaginer une pause légère à la fin de chaque vers (marquée par une barre oblique).

*Fig. 20. Chrysothémis réprimande Électre (Soph. *Él.* 328-340)*

1	<u>τίν'</u> αὖ σὺ τήνδε πρὸς θυρῶνος ἐξόδοις / ἐλθοῦσα φωνεῖς, ὃ κασιγνήτη, φάτιν, /	Qu'est-ce encore, ma sœur, que ces histoires que tu es venue débiter jusqu'au seuil du vestibule ?
2	<u>κοῦδ'</u> ἐν χρόνῳ μακρῷ διδαχθῆναι θέλεις / θυμῷ ματαίῳ μὴ χαρίζεσθαι κενά; /	Le temps s'étire, mais tu ne consens pas à écouter sa leçon, à cesser de caresser les chimères d'une vaine rancune ?
3	<u>καίτοι</u> τοσοῦτόν γ' οἶδα κάμαυτήν ὅτι / ἀλγῶ 'πί τοῖς παροῦσιν·	Certes, je le sais bien que moi aussi je souffre de la situation présente,
4	<u>ὅστ'</u> ἄν, εἰ σθένος / λάβοιμι, δηλώσαμ' ἂν ὅτ' αὐτοῖς φρονῶ· /	à tel point que, si j'en trouvais la force, je ferais assez voir ce que je pense d'eux.
5	νῦν δ' ἐν κακοῖς μοι πλεῖν ὑφειμένη δοκεῖ, /	Mais aujourd'hui je suis d'avis de baisser les voiles dans la tourmente,
6	<u>καὶ</u> μὴ δοκεῖν μὲν δρᾶν τι, πημαίνειν δὲ μὴ· /	et de ne point faire figure d'opposante quand je suis hors d'état de nuire.

7	τοιαῦτα δ' ἄλλα καὶ σὲ βούλομαι ποεῖν. /	Et c'est ce que je voudrais te voir faire de ton côté.
8	<u>καίτοι</u> τὸ <u>μὲν</u> δίκαιον οὐχ ἦ 'γὼ λέγω, / ἄλλ' ἦ σὺ κρίνεις·	Certes, la stricte justice n'est pas avec moi qui plaide, plutôt avec toi qui tranches,
9	εἰ δ' ἔλευθέραν με δεῖ / ζῆν, τῶν κρατούντων ἐστὶ πάντ' ἀκουστέα.	mais si je dois vivre libre, il me faut obéir en tout à ceux qui sont les maîtres.

De ce premier découpage il ressort que les périodes sont toutes introduites par une particule de coordination. Hormis la première adresse qui débute par une interrogation à brûle-pourpoint, elles dénotent un discours maîtrisé et argumenté; les périodes sont d'ailleurs de taille relativement semblables et modestes. Les unités 1 et 2 s'accordent à la mesure du vers, sans enjambement, de même que les unités 5 et 6 où Chrysothémis exprime son avis. Si nous appliquons à présent nos critères d'analyse, nous pouvons montrer que Chrysothémis ne déploie pas de gestualité intempestive, ni d'éclat rhétorique particulier, sinon pour soutenir ses propositions principales. Comme précédemment, nous soulignons les termes qui indiquent une attitude ou un geste, et nous surlignons en gras ceux qui renvoient à un signal (*fig. 21*).

**Fig. 21. Skhēmata du corps et de la voix (Soph. Él. 328-340)**

	Attitude		Structure	Signal
1	<i>Interrogation Deixis</i>	<u>τίν'</u> αὖ σὸν τήνδε πρὸς θυρῶνος ἐξόδοις / ἔλθοῦσα φωνεῖς, <u>ὦ κασιγνήτη</u> , φάτιν, /	<u>Qu'est-ce</u> encore que ces histoires que tu es venue débiter, <u>ma sœur</u> , jusqu'au seuil du vestibule?	
2	<i>Interrogation</i>	<u>κοῦδ'</u> ἐν χρόνῳ μακρῶ διδαχθῆναι θέλεις / θυμῶ ματαίῳ μὴ χαρίζεσθαι κενά; /	Le temps s'étire, mais <u>tu ne consens pas</u> à écouter sa leçon, à cesser de caresser les chimères d'une vaine rancune?	
3	<i>Deixis</i>	καίτοι τοσοῦτόν γ' οἶδα <u>κάμαντήν</u> ὅτι / ἀλγῶ 'πι τοῖς παροῦσιν·	Certes, je le sais bien que <u>moi aussi</u> je souffre de la situation présente,	

	Attitude		Structure	Signal
4	<i>Deixis</i>	ὥστ' ἄν, εἰ σθένος / λάβοιμι, δηλώσαιμ' ἄν οἷ' <u>αὐτοῖς</u> φρονῶ· /	à tel point que, si j'en trouvais la force, je ferais assez voir ce que je pense d'eux.	
5	<i>Mime</i>	νῦν δ' ἐν κακοῖς μοι <u>πλεῖν</u> <u>ὑφειμένη</u> δοκεῖ, /	Mais aujourd'hui je suis d'avis de <b>baisser les voiles</b> dans la tourmente,	<b>métaphore</b>
6	<i>Dénégation</i>	καὶ <u>μὴ</u> δοκεῖν μὲν δρᾶν τι, πημαίνειν δὲ μὴ· /	et de ne <u>point</u> faire figure d'opposante quand je suis hors d'état de nuire.	antithèse
7	<i>Deixis</i>	τοιαῦτα δ' ἄλλα <u>καὶ σὲ</u> βούλομαι ποεῖν. /	Et c'est ce que je voudrais te voir faire <u>de ton côté</u> .	
8	<i>Deixis</i> <i>Deixis</i>	καίτοι τὸ μὲν δίκαιον οὐχ ἦ ' <u>γὼ</u> λέγω, / ἀλλ' ἦ <u>σὺ</u> κρίνεις·	Certes, la stricte justice n'est pas <u>avec moi</u> qui plaide, plutôt <u>avec toi</u> qui tranches,	antithèse
9	<i>Deixis</i> <i>Deixis</i>	εἰ δ' ἐλευθέραν <u>με</u> δεῖ / ζῆν, <u>τῶν κρατούντων</u> ἐστὶ πάντ' ἀκουστέα.	Mais si je dois vivre libre, il me faut obéir en tout à ceux qui sont les maîtres.	antithèse

L'entrée en matière de Chrysothémis débute relativement brutalement par une double interrogation. Cependant, le reste du discours dément cette brutalité. L'adresse qui appuie la question marque une intimité (*ô kasignête*, «ma sœur»). À part la deuxième unité, où la négation sert à relancer la question, aucune unité ne débute par une marque de négation. Cela signifie également qu'aucun geste de dénégation n'est adressé à l'encontre d'Électre. La période 8, qui est de type négatif, n'est pas introduite par la particule négative; par ailleurs, elle rend justice à Électre. Comme la période des unités 3-4, elle commence avec le connecteur *kaitoi*, «et pourtant, certes», qui confère une modalité concessive à l'énoncé, pour aller dans le sens d'Électre. À la suite des deux premières questions, le discours s'affranchit de toute interrogation. Il fait se succéder les périodes sous forme d'affirmations, et toutes s'achèvent avec le vers, sauf la dernière. Mais dans ce cas, la présence des coordonnants *men... de* lie fortement les deux unités 8 et 9, qui pourraient aussi valoir pour une seule période.

Une période, la 5-6, révèle des traits stylistiques forts. Elle souligne par le biais d'une métaphore («baisser les voiles») l'avis et la proposition de

Chrysothémis, qui pourrait être relayée par un geste mimétique (du type *piano piano* ou *σιγά σιγά...*). La construction en chiasme qui l'accompagne met en évidence la question du «faire» (*drân*) d'Électre: cela sert-il à quelque chose de se lamenter comme elle le fait? On remarquera encore que les tropes sont peu représentés dans ce discours; aucun terme ne se distingue pour briller ou attaquer Électre. En revanche, les deux dernières périodes 8 et 9 sont construites sur des structures d'antithèse (littéralement: «le juste n'est pas avec moi qui parle, mais avec toi qui tranches») et de chiasme («si libre je dois vivre... aux maîtres il faut obéir»). Elles servent à parachever ce discours raisonné et retenu, tout en soulignant la fonction de médiatrice de Chrysothémis, soucieuse de trouver un équilibre entre les forces en présence.

### Électre face à Chrysothémis (Soph. *Él.* 341-368)

Dans la réponse qu'Électre adresse à sa sœur, nous allons voir à présent que les caractéristiques des unités et périodes impliquent un tout autre type de comportement (*fig.* 22). Les éléments marqués suivent les mêmes règles que précédemment.

*Fig. 22. Électre réprimande Chrysothémis (Soph. *Él.* 341-368)*

1	δεινόν γέ σ' οὔσαν πατρὸς οὔ σὺ παῖς ἔφυς / κείνου λελήσθαι, τῆς δὲ τικτούσης μέλειν. /	C'est effrayant de te voir, toi, fille d'un père comme le tien, l'oublier, lui, et garder tous tes soins pour celle qui t'a fait naître!
2	ἅπαντα γάρ σοι τὰμὰ νουετήματα / κείνης διδακτὰ κούδὲν ἐκ σαυτῆς λέγεις. /	Dans tout ce que tu dis pour me chapitrer, c'est elle qui t'a fait la leçon: pas un mot jailli de toi-même!
3	ἔπειθ' ἔλοῦ γε θάτερ',	Voyons, c'est l'un ou l'autre, choisis:
4	ἢ φρονεῖν κακῶς, / ἢ τῶν φίλων φρονοῦσα μὴ μνήμηγ ἔχειν. /	ou bien tu renonces à la froide raison, ou bien, pour être «raisonnable», tu renies une mémoire que tu dois aimer.
5	ἦτις λέγεις μὲν ἀρτίως ὡς, εἰ λάβοις / σθένος, τὸ τούτων μῖσος ἐκδείξειας ἄν. /	Ne viens-tu pas de dire que si tu en trouvais la force, tu ferais voir comme tu les hais, eux autres,
6	ἐμοῦ δὲ πατρὶ πάντα τιμωρουμένης /	et quand je fais tout pour venger notre père,
7	οὔτε ξυνέρδεις	tu refuses ton aide

8	τὴν <u>τε</u> δρῶσαν ἐκτρέπεις· /	et tu déconseilles l'action ?
9	<u>οὐ</u> ταῦτα πρὸς κακοῖσι δειλίαν ἔχει· /	N'est-ce pas à nos misères ajouter une lâcheté ?
10	<u>ἐπει</u> δίδαξον,	Car enfin apprends-moi
11	ἢ μάθ' ἐξ ἐμοῦ,	– ou plutôt laisse-moi te l'apprendre –
12	<u>τί</u> μοι / κέρδος γένοιτ' ἂν τῶνδε ληξιάσει γόων· /	Que gagnerais-je à cesser mes lamentations ?
13	<u>οὐ</u> ζῶ ;	Ne suis-je pas en vie ?
14	κακῶς <u>μέν</u> , οἶδ', ἐπαρκούντως <u>δ'</u> ἐμοί· /	vie misérable certes, mais assez bonne pour moi.
15	λυπῶ <u>δὲ</u> τούτους,	Et eux, je les harcèle,
16	<u>ὥστε</u> τῷ τεθνηκότι / τιμὰς προσάπτειν,	c'est le moyen que j'ai de rendre hommage au mort,
17	<u>εἴ</u> τις ἔστ' ἐκεῖ χάρις· /	Si tant est que là-bas il en éprouve quelque plaisir...
18	σὺ <u>δ'</u> ἡμῖν ἢ μισοῦσα μισεῖς <u>μέν</u> λόγῳ, /	Quant à toi, ma foi, tu les hais, mais tu ne les hais qu'en paroles ;
19	ἔργῳ <u>δὲ</u> τοῖς φονεῦσι τοῦ πατρὸς ζύνει· /	En fait, tu es avec les assassins de ton père.
20	ἐγὼ <u>μέν</u> οὐκ ἂν ποτ',	Moi, jamais,
21	<u>οὐδ'</u> εἴ μοι τὰ σὰ / μέλλοι τις οἴσειν δῶρ', ἐφ' οἴσι νῦν χλιδαῖς, /	même si l'on devait m'octroyer toutes les faveurs dont s'enchantait ta mollesse,
22	τούτοις ὑπείκασθαι·	jamais je ne plierai devant eux.
23	σοὶ <u>δὲ</u> πλουσία / τράπεζα κείσθω καὶ περιρρεῖτω βίος· /	À toi les tables aux luxueux étalages, la grande vie coulant à pleins bords !
24	ἐμοὶ <u>γὰρ</u> ἔστω τοῦ μὲ μὴ λυπεῖν μόνον / βόσκημα·	Pour moi, je ne veux d'autre pâture que de ne point bourreler ma conscience :
25	τῆς σῆς <u>δ'</u> οὐκ ἐρῶ τιμῆς τυχεῖν, /	les honneurs qu'on te fait, je ne les convoite pas.
26	<u>οὐδ'</u> ἂν σὺ, σώφρων γ' οὔσα.	Et tu t'en garderais toi-même, si tu étais sage...
27	νῦν <u>δ'</u> ἐξὸν πατρὸς / πάντων ἀρίστου παῖδα κεκλήσθαι,	Mais non ! toi dont le nom pourrait être lié à celui du plus éminent des hommes, du père dont tu es la fille,
28	καλοῦ / τῆς μητρός·	va, qu'on le lie à celui de ta mère !
29	οὕτω <u>γὰρ</u> φανῆ πλείστοις κακῆ, / θανόντα πατέρα καὶ φίλους προδοῦσα σούς.	Ainsi tout le monde verra quelle est ta lâcheté, d'avoir trahi ton père mort et ceux que tu devais aimer.

Au premier coup d'œil, le discours d'Électre apparaît comme plus virulent. Il constitue une attaque directe de la personne de Chrysothémis. La variété dans la taille des unités et des périodes en rend compte, comme la présence de fréquents enjambements. L'analyse plus précise fait également apparaître des attitudes physiques et des tournures stylistiques différentes (*fig. 23*).

*Fig. 23. Skhêmata du corps et de la voix (Soph. ÉI. 341-368)*

	Attitude		Structure	Signal
1	<i>Deixis</i>	δεινόν γέ σ' οὔσαν πατρὸς οὗ <u>σὺ</u> παῖς ἔφυς / κείνου λελησθαι, τῆς δὲ τικτοῦσης μέλειν. /	C'est effrayant de te voir, <u>toi</u> , fille d'un père comme le tien, l'oublier, lui, et garder tous tes soins pour celle qui t'a fait naître !	antithèse
2	<i>Dénégation</i>	ἅπαντα γάρ σοι τὰ μὰ νουθετήματα / κείνης διδασκὰ <u>κοῦδὲν</u> ἐκ σαυτῆς λέγεις. /	Dans tout ce que tu dis pour me chapitrer, c'est elle qui t'a fait la leçon : <u>pas un</u> <u>mot</u> jailli de toi-même !	homéoteleute
3	<i>Ordre</i>	ἔπειθ' <u>ἐλοῦ</u> γε θάτερ',	Voyons, c'est l'un ou l'autre, <u>choisis</u> :	
4	<i>Dénégation</i>	ἢ <u>φρονεῖν</u> κακῶς, / ἢ τῶν φίλων <u>φρονοῦσα</u> μὴ μνήμην ἔχειν. /	ou bien tu renonces à la froide <b>raison</b> , ou bien, pour être « <b>raisonnable</b> », tu renies une mémoire que tu dois aimer.	antithèse  <b>polyptote</b>
5		ἤ τις λέγεις μὲν ἀρτίως ὥς, εἰ <u>λάβοις</u> / <u>σθένος</u> , τὸ τούτων μῖσος ἐκδείξιας ἄν. /	Ne viens-tu pas de dire que « <b>si tu en trouvais</b> <b>la force</b> », tu ferais voir comme tu les hais, eux autres,	« citation »
6	<i>Deixis</i>	<u>ἐμοῦ</u> δὲ πατρὶ πάντα τιμωρουμένης /	et quand <u>moi je</u> fais tout pour venger notre père,	
7	<i>Dénégation</i>	<u>οὔτε</u> ζυνέρδεις	tu <u>refuses</u> ton aide	
8		τήν τε <u>δρῶσαν</u> ἐκτρέπεις. /	et tu déconseilles <b>l'action</b> ?	« citation »
9	<i>Interrogation</i>	<u>οὐ</u> ταῦτα πρὸς κακοῖσι <u>δειλίαν</u> ἔχει; /	<u>N'est-ce pas</u> à nos misères ajouter une <b>lâcheté</b> ?	<b>insulte</b>

	Attitude		Structure	Signal
10	Ordre	ἐπει δίδαξον,	Car enfin <u>apprends-moi</u> .	
11	Deixis	ἢ μάθ' ἐξ ἐμοῦ,	– ou plutôt laisse- <u>moi</u> te l'apprendre –	
12	Interrogation	τί μοι / κέρδος γένοιτ' ἄν τῶνδε ληξάσῃ γόων. /	<u>que</u> gagnerais-je à cesser mes lamentations ?	
13	Interrogation	οὐ ζῶ ;	Ne <u>suis-je pas</u> en vie ?	
14		κακῶς μὲν, οἶδ', ἐπαρκούντως δ' ἐμοί· /	vie misérable certes, mais assez bonne pour moi.	antithèse
15	Deixis	λυπῶ δὲ <u>τούτους</u> ,	Et <u>eux</u> , je les harcèle,	
16		ὥστε τῷ τεθνηκότι / τιμὰς προσάπτειν,	c'est le moyen que j'ai de rendre hommage au mort,	
17		εἴ τις ἔστ' ἐκεῖ χάρις. /	si tant est que là-bas il en éprouve quelque plaisir...	
18	Deixis	<u>σὺ</u> δ' ἡμῖν ἢ <u>μισοῦσα</u> <u>μισεῖς</u> μὲν λόγῳ, /	<u>Quant à toi</u> , ma foi, tu les <b>hais</b> , mais tu ne les <b>hais</b> qu'en paroles ;	<b>polyptote</b>
19	Deixis	ἔργῳ δὲ <u>τοῖς</u> φονεῦσι τοῦ πατρὸς ζύνει. /	en fait, tu es <u>avec les assassins</u> de ton père.	antithèse
20	Deixis Dénégation	ἐγὼ μὲν οὐδ' ἄν ποτ',	<u>Moi</u> , jamais,	
21	Dénégation	οὐδ' εἴ μοι τὰ σὰ / μέλλοι τις οἴσειν δῶρ', ἐφ' οἷσι νῦν χλιδαῖς, /	<u>pas même</u> si l'on devait m'octroyer toutes les faveurs dont s'enchantent ta mollesse,	
22	Deixis	<u>τούτοις</u> ὑπείκασθαι·	jamais je ne plierai devant <u>eux</u> .	
23	Deixis	<u>σοὶ</u> δὲ πλουσία / τράπεζα κείσθω καὶ περιρρεῖται βίος· /	<u>À toi</u> les tables aux luxueux étalages, la grande vie coulant à pleins bords !	chiasme
24	Deixis	ἐμοί γὰρ ἔστω τοῦμὲ μὴ λυπεῖν μόνον / βόσκημα·	<u>Pour moi</u> , je ne veux d'autre pâture que de ne point bourreler ma conscience :	
25	Dénégation	τῆς σῆς δ' οὐκ ἐρῶ τιμῆς τυχεῖν, /	les honneurs qu'on te fait, je <u>ne les convoite pas</u> .	

	Attitude		Structure	Signal
26	<i>Deixis</i>	οὐδ' ἂν σύ, σώφρων γ' οὔσα.	Et tu t'en garderais toi-même, si tu étais sage...	
27		νῦν δ' ἐξὸν πατρός / πάντων ἀρίστου παῖδα κεκληῖσθαι,	Mais non ! toi dont le nom pourrait être lié à celui du plus éminent des hommes, du père dont tu es la fille,	
28	<i>Ordre</i>	καλοῦ / τῆς μητρός·	va, qu'on le lie à celui de ta mère !	polyptote
29		οὔτω γὰρ φανῆ πλείστοις κακῆ, / θανόντα πατέρα καὶ φίλους προδοῦσα σοῦς.	Ainsi tout le monde verra quelle est ta lâcheté, d'avoir trahi ton père mort et ceux que tu devais aimer.	insulte

À l'inverse du discours précédent, celui d'Électre accumule ordres, négations et gestes déictiques accusateurs. Certaines unités sont très courtes et accélèrent le rythme de la période en la fractionnant (6-8, 10-12, 15-17). Les particules négatives apparaissent en tête de l'énoncé ; dans les périodes 20-22 et 25-26, elles sont même dédoublées. Lorsqu'Électre donne des ordres, les verbes à l'impératif apparaissent en tête de l'unité (3, 10, 11, 28). Par ailleurs, les quatre dernières périodes s'articulent autour d'enjambements. C'est un discours au caractère différent de celui de Chrysothémis, plus agressif dans la mesure où il prend à partie, en interrogeant, déniait, ordonnant et même insultant (*phanêi pleistois kakê*, litt. « tu feras voir à tous que tu es mauvaise », unité 29).

L'analyse stylistique confirme cette impression. Certains traits généraux sont éloquents. Ainsi, la première unité ne compte pas d'adresse, qui répondrait à celle de Chrysothémis et adoucirait l'interaction. L'homéotéleute en *-ta* de l'unité 2 soutient cette agressivité. Les figures de style sont plus nombreuses que dans le discours de Chrysothémis. Elles servent à renforcer l'argumentation et l'attitude d'Électre qui montre ainsi qu'elle se sent « le champ libre » (c'était la démonstration de Slings). Les figures de construction, par exemple, servent systématiquement à clore des périodes en leur conférant un ton péremptoire. L'anacoluthie de la période 27-28, achevée par un ordre, témoigne de cette même violence.

Les tropes sont également utilisés pour augmenter cet effet en soulignant un motif d'accusation ou de blâme. Électre n'emploie pas moins de trois polyptotes (en 4, 18 et 28), toujours dans la même perspective : placer Chrysothémis devant ses contradictions, en l'obligeant à choisir alors que cette dernière recherche une voie médiane. Ainsi, elle l'accuse de raisonner soit de travers, soit traîtreusement (jeu sur *phrônein*); de haïr, mais uniquement en paroles (jeu sur *misein*); enfin, elle l'invite à se revendiquer de sa mère plutôt que de son père (jeu sur *kaleisthai*). Nous identifions aussi un nouveau type d'élément saillant dans le fait de citer les paroles d'un interlocuteur, comme Électre le fait des mots de Chrysothémis dans les unités 5 et 8. Il faut évidemment y entendre une nuance d'ironie : « Toi qui disais que si tu en trouvais la force, tu ferais voir... » – l'unité 4 de Chrysothémis est reprise presque mot pour mot. En outre, en employant à son tour le verbe *drân* (unité 6 de Chrysothémis), Électre reprend à son compte le motif de l'action (le *drâma*). Elle se définit comme « celle qui agit » (*tên drôsan*), quand Chrysothémis lui reprochait « d'avoir l'impression de faire » (*dokein men drân*) mais sans effet.

## Actes et attaques de langage

Ce que révèle cette analyse, c'est qu'il ne s'agit pas de persuader, dans cette confrontation. Les arguments d'Électre, à les regarder de près, sont autant d'insultes portées à l'encontre de sa sœur. Dans la même logique, Kells note à propos des vers 343-344 (unité 2), dans lesquels Électre accuse Chrysothémis de ne rien faire que répéter l'enseignement de sa mère : « *This (like many of the things said by Electra) is neither true nor fair.* »<sup>447</sup> Le cadre rhétorique que met traditionnellement en place l'*agôn* cède ici à la motivation dramaturgique. On peut y voir une confirmation des propos de Bers, qui nuance l'idée que la tragédie reproduirait les pratiques rhétoriques : « *There are, then, reasons to think that apparent connections between rhetoric on and off stage may be looser and less consistent than they seem at first.* »<sup>448</sup> En tout cas, l'opposition formelle de ces deux discours met parfaitement en lumière la hiérarchie en jeu dans cette scène. Électre est maîtresse de l'espace sonore comme de l'espace

<sup>447</sup> KELLS 1973, *Sophocles. Electra*, p. 105.

<sup>448</sup> BERS Victor, « Tragedy and rhetoric », in WORTHINGTON Ian (éd.), *Persuasion. Greek rhetoric in action*, Londres & New York : Routledge, 1994, p. 176-195, p. 182.

scénique, quelles que soient les remontrances de sa sœur. Et les *skhêmata* des discours d'Électre aussi bien que de Chrysothémis exhibent, comme en deux solos de danse successifs, les émotions et caractères contenus dans les personnages.

C'est une donnée qui nous invite, à la suite d'Aristote et contre la tradition attachée à Sophocle<sup>449</sup>, à réfuter l'idée que l'*êthos* des personnages serait inscrit dans le lexique. La représentation du caractère, l'*êthopoiein*, ne tient pas qu'à la constitution d'un idiolecte, à une personnalisation de l'expression (*lexis*): elle dépend au moins autant de la forme des unités et de leur association. À travers les *skhêmata* contenus dans les énoncés, les personnages émergent, agissent, se révèlent. Pragmatiquement, ce sont les *skhêmata* qui font le drame. En conséquence, nous sommes porté à penser, avec Bers, que les caractères ne sont définis que «*on the whole*», et qu'ils sont tributaires de certaines «*superfluity and inconsistency*»<sup>450</sup> qui peuvent contredire la pure logique dramaturgique ou psychologique. Ils s'accordent avant tout à l'exigence du spectacle, de la prestation musicale et artistique, qui a sa logique propre. Nous ne dirons pas pour autant, comme Dupont a pu le dire d'Électre<sup>451</sup>, que les mots sont «insignifiants». Au contraire, en eux est inscrit le rythme de chaque scène. Pour achever de démontrer la pertinence de cette approche, nous engagerons une comparaison avec Euripide et Eschyle.

#### 4.4. Comparaison avec Eschyle et Euripide

Dans la comparaison qui suit, nous allons nous concentrer sur l'entrée en scène d'Électre. Nous mettrons en regard celle de Sophocle, que nous venons d'étudier, et celles d'Eschyle et d'Euripide. Plus précisément, nous allons nous arrêter sur l'acte de parole effectué par Électre à son entrée. C'est une manière de mettre en lumière la fonction dramaturgique que lui attribue chacun des dramaturges, au niveau de l'histoire mais aussi au niveau du spectacle. Dans chacun des cas, que «fait» la parole d'Électre ?

<sup>449</sup> Reprise par exemple par EASTERLING Patricia E., «Character in Sophocles», in SEGAL E. (éd.), *Oxford readings in Greek tragedy*, Oxford : University Press, 1983, p. 144 : «*Sophocle's conception of his central character influences his choice of words and images in a quite fundamental way.*»

<sup>450</sup> BERS Victor, «Tragedy and rhetoric», in WORTHINGTON Ian (éd.), *Persuasion. Greek rhetoric in action*, Londres & New York : Routledge, 1994, p. 176-195, p. 192, n. 16.

<sup>451</sup> Dans *L'insignifiance tragique...*, l'auteure termine son ouvrage par ces mots provocateurs : «Électre par elle-même est insignifiante» (DUPONT 2001, p. 198).

## Entrée en scène d'Électre

Nous avons en tête l'entrée d'Électre chez Sophocle, C'est une Électre endeuillée qui paraît, toute en lamentation. Un premier cri chasse Oreste et sa troupe, puis Électre entre en invoquant la Lumière et l'Air; elle commémore son deuil, interpelle son père, fait vœu de ne jamais cesser sa lamentation; enfin, elle en appelle aux divinités chtoniennes et leur commande d'intervenir, avant d'avouer qu'elle ne soutient plus le poids de sa peine. Électre par sa parole perpétue son deuil.

### L'Électre en prière d'Eschyle (Choe. 123-151)

Chez Eschyle, la manière de présenter Électre est également significative: Électre est entrée en même temps que le chœur qui accomplit la *parodos*. À la suite, nous avons vu Électre s'interroger sur la force de sa parole et sur les mots dont elle devait user. Guidée par le chœur, Électre va entamer le rite qui donne son titre à la pièce, et que nous avons déjà analysé dans sa dimension «performative». Y revenir à présent permet de mettre en lumière l'utilisation qu'Eschyle fait du personnage d'Électre (fig. 24). Sa présence sur scène n'a pas pour finalité spectaculaire d'afficher sa souffrance, mais de réaliser un rite qui permettra au destin de s'accomplir, et à l'intrigue de s'y accorder.

#### Fig. 24. Prière d'Électre dans les Choéphores (Esch. Choe. 123-151)

1	κῆρυξ μέγιστε τῶν ἄνω τε καὶ κάτω, /	Héraut très grand des hommes d'en haut et d'en bas,
2	<ἄρηξον,> Ἑρμῆ χθόνιε,	< viens en aide >, Hermès chtonien,
3	κηρύξας ἐμοὶ / τοὺς γῆς ἔνερθε δαίμονας κλύειν ἐμᾶς / εὐχάς, πατρῶων δωμάτων ἐπισκόπους, /	invoque pour moi les dieux du fond de la terre, qu'ils entendent mes prières, veilleurs de la maison de mon père.
4	καὶ Γαῖαν αὐτήν, ἥ τὰ πάντα τίκτεται / θρέψασά τ' αὐθις τῶνδε κῦμα λαμβάνει· /	Appelle Terre elle-même, elle met au monde tout ce qui est, le fait grandir, puis reprend le grain de toute chose.

5	κἀγὼ χέουσα τάσδε χέρνιβας νεκροῖς / λέγω καλοῦσα πατέρ’·	Et moi aussi, en versant le contenu de ces baquets pour les mortels, je dis et j’invoque mon père :
6	ἐποίκιτρόν τ’ ἐμέ, /	«Prends pitié de moi
7	φίλον τ’ Ὀρέστην φῶς ἄναψον ἐν δόμοις. /	Et fais de notre Oreste une lumière dans la maison.
8	ἐλθεῖν δ’ Ὀρέστην δεῦρο σὺν τύχῃ τινὶ / κατεύχομαί σοι,	Qu’Oreste vienne ici, avec l’aide d’un peu de chance, je te fais cette prière,
9	καὶ σὺ κλῦθί μου, πάτερ· /	et toi, écoute-moi, mon père.
10	αὐτῇ τέ μοι δὸς σωφρονεστέραν πολὺ / μητρὸς γενέσθαι χειρὰ τ’ εὐσεβεστέραν. /	Pour ce qui touche ma personne, donne-moi d’être une femme beaucoup moins folle que ne l’est ma mère, et moins sacrilège dans mes actes. »
11	ἡμῖν μὲν εὐχὰς τάσδε,	Voilà les prières que je fais pour nous.
12	τοῖς δ’ ἐναντίοις / λέγω φανῆναί σου, πάτερ, τιμᾶρορ, /	Pour nos ennemis, je dis que paraisse le gardien de ton honneur, père,
13	καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικαθανεῖν δίκη. /	Et que, selon la justice, meurent en échange ceux qui ont tué.
14	ταῦτ’ ἐν μέσῳ τίθημι τῆς κακῆς ἀράς, /	Voilà ce que je mets au centre de mon exécration,
15	κείνοις λέγουσα τήνδε τὴν κακὴν ἀράν· /	cette exécration, je la profère contre eux.
16	ἡμῖν δὲ πομπὸς ἴσθι τῶν ἐσθλῶν ἄνω, /	Pour nous, en haut, envoie-nous le bien,
17	σὺν θεοῖσι καὶ γῆ καὶ δίκη νικηφόρῳ. /	avec l’aide des dieux, de la Terre et de Justice.
18	τοιαῖσδ’ ἐπ’ εὐχαῖς τάσδ’ ἐπισπένδω χοάς. /	C’est sur des prières de cette sorte que je répands les libations que voici.

Dix-huit unités semblent se distinguer, réparties en neuf périodes. La première, qui sert d’invocation, est fort longue, mais les liens de rection obligent à la considérer d’un seul tenant. Une complication vient de la prière intégrée dans le discours d’Électre comme à un deuxième niveau d’énonciation. Nous avons vu que ce procédé permettait de déconstruire les modalités du rite, notamment en confiant à Hermès le rôle de servir de héraut, pour qu’il fasse entendre les prières aux dieux souterrains. Nous allons voir comment l’intégrer dans notre schéma (*fig. 25*).

Fig. 25. Skhēmata du corps et de la voix (Esch. Choe. 123-151)

	Attitude			Structure	Signal
1	Invocation	κῆρυξ μέγιστε τῶν ἄνω τε καὶ κάτω, /	Héraut très grand des hommes d'en haut et d'en bas,	homéotéleute	
2	Ordre	<ἄρηξον,> Ἑρμῆ χθόνιε.	< viens en aide >, Hermès chthonien,		
3		κηρύξας ἐμοὶ / τοὺς γῆς ἔνερθε δαίμονας κλύειν ἐμᾶς / εὐχάς, πατρῶων δωμάτων ἐπισκόπους, /	invoque pour moi les dieux du fond de la terre, qu'ils entendent mes prières, veilleurs de la maison de mon père.		dérivation
4		καὶ Γαῖαν αὐτήν, ἥ τὰ πάντα τίκτεται / θρέψασά τ' αὔθις τῶνδε κῦμα λαμβάνει. /	Appelle Terre elle-même, elle met au monde tout ce qui est, le fait grandir, puis reprend le grain de toute chose.	antithèse	dérivation
5	Libations ou deixis	κάγῳ χέουσα τάσδε χέρνιβας νεκροῖς / λέγω καλοῦσα πατέρ'·	Et moi aussi, en versant le contenu de ces baquets pour les mortels, je dis en invoquant mon père:	paronomase <sup>452</sup>	
6	Ordre	ἐποίκιτρόν τ' ἐμέ, /	« Prends pitié de moi		
7	Ordre ou mime	φίλον τ' Ὀρέστην φῶς ἄναψον ἐν δόμοις. /	Et fais de notre Oreste une lumière dans la maison.		métaphore
8	Prière	έλθειν δ' Ὀρέστην δεῦρο σὺν τύχῃ τινὶ / κατεύχομαι σοι,	Qu'Oreste vienne ici, avec l'aide d'un peu de chance, je te fais cette prière,		répétition
9	Ordre	καὶ σὺ κλυθί μου, πάτερ· /	et toi, écoute-moi, mon père.		
10	Ordre	αὐτῇ τέ μοι δὸς σωφρονεστέραν πολὺ / μητρὸς γενέσθαι χεῖρά τ' εὐσεβεστέραν. /	Pour ce qui touche ma personne, donne-moi d'être une femme beaucoup moins folle que ne l'est ma mère, et moins sacrilège dans mes actes. »	homéotéleute	

<sup>452</sup> « Association de termes ayant des profils phonétiques proches », FROMILHAGUE 2003 [1995], *Les figures de style...*, p. 30.

	Attitude		Structure	Signal
11		ἡμῖν μὲν εὐχὰς τάσδε,	Voilà les prières que je fais pour nous.	
12	<i>Vœu Adresse</i>	τοῖς δ' ἐναντίοις / λέγω φανῆναί σου, πάτερ, τιμάρορον, /	Pour nos ennemis, <u>je dis</u> que paraisse le gardien de ton honneur, <u>père</u> ,	
13		καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικατθανεῖν δίκη. /	Et que, selon la justice, meurent en échange ceux qui ont tué.	allitération
14	<i>Mime</i>	ταῦτ' ἐν μέσῳ <u>τίθημι</u> τῆς κακῆς ἀράς, /	Voilà ce que je mets au centre de mon exécration,	
15	<i>Deixis</i>	<u>κείνοις</u> λέγουσα τήνδε τὴν κακὴν ἀράν· /	Cette exécration, je la profère contre eux.	épiphore <sup>453</sup>
16	<i>Ordre</i>	ἡμῖν δὲ πομπὸς ἴσθι τῶν ἐσθλῶν ἄνω, /	Pour nous, en haut, <u>envoie-nous</u> le bien,	
17		σὺν θεοῖσι καὶ γῆ καὶ δίκη νικηφόρῳ. /	avec l'aide des dieux, de la Terre et de Justice.	
18	<i>Libations ou deixis</i>	τοιαῖσδ' ἐπ' εὐχαῖς τάσδ' <u>ἐπισπένδω</u> χράς. /	C'est sur des prières de cette sorte que <u>je répands</u> les libations que voici.	

Maintenant que nous comparons cette prière avec la lamentation d'Électre chez Sophocle, nous voyons mieux encore combien la version eschyléenne accorde d'importance au rite et aux gestes. On s'en rend compte notamment en considérant la récurrence des termes autoréférentiels, tant gestuels que langagiers. Le spectacle est bien celui d'un rite mis en scène. Les gestes, ici ceux des libations, y jouent un rôle important, du point de vue pragmatique et esthétique : dans le premier cas parce qu'ils sont nécessaires à l'efficacité du rite, dans le second parce qu'ils sont intégrés de manière harmonieuse – rythmée et signifiante – à la scène. Nous l'avons dit plus haut : d'un point de vue spectaculaire, nous tendons à penser que le versement des libations est effectué par les choreutes en parallèle du discours, aux endroits où nous l'indiquons. Le jeu de l'acteur ne s'en trouve pas gêné et l'action est ainsi mise en évidence.

<sup>453</sup> « Symétrique de l'anaphore, la répétition se faisant en fin de groupe », FROMILHAGUE 2003 [1995], *Les figures de style...*, p. 30.

Ce qui est significatif également, c'est que les constructions stylistiques viennent renforcer la part rituelle de cette scène. Ici encore, les *skhêmata* servent la dynamique en cours, en guidant l'acteur dans ses attitudes. Comme dans la lamentation d'Électre chez Sophocle, le discours d'Électre se trouve extrêmement «chargé» du point de vue poétique. Ce n'était pas le cas dans les échanges entre Électre et Chrysothémis. Certes, Électre a ici le champ libre pour exprimer ses intentions et ses émotions, mais surtout les effets stylistiques renforcent l'efficacité de sa prière: c'est-à-dire qu'ils lui donnent une forme de prière cultuelle et, par ailleurs, ils accrochent l'oreille du public dans les moments clefs. La première unité est exemplaire de ce fait, puisqu'elle enchaîne des «signaux»: d'abord l'homéotéleute de l'invocation initiale, puis la reprise du terme *kêrux* par *kêruxas* (unité 3), par une figure de dérivation, qui actualise le rôle d'Hermès dans le rituel. C'est ensuite le terme *gê* qui est repris sous la forme *Gaia*, et qui convoque la divinité, évoquée précédemment comme résidence des dieux souterrains. Cette invocation et cette première période sont closes par une structure antithétique (structure ABAB).

De la même manière, la fin de chaque période est marquée par une structure ou un signal spécifique qui en renforcent le sens – et la compréhension. Ces données, notamment la présence de nouvelles figures de style, apparaissent suffisamment clairement dans le tableau pour que nous n'ayons pas besoin de les commenter. Ce qu'il convient de souligner, c'est que ces structures et ces signaux ont un rôle et une efficacité: ils guident l'auditeur dans le rite. Ils l'incluent, à n'en pas douter, en rendant lisible le processus en cours. Ils lui donnent aussi le plaisir d'un *logos hêdusmenos*, «rendu agréable», pour reprendre l'expression d'Aristote (*Poet.* 1449b24-26), dans une proportion supérieure à tout ce que nous avons observé jusqu'ici.

### ***L'Électre porteuse d'eau d'Euripide (Él. 54-63)***

Le traitement qu'offre Euripide de l'entrée d'Électre est encore différent (*fig. 26*). D'emblée, chez Euripide, nous comprenons que l'intention, la dramaturgie sont autres. Nulle plainte ne précède Électre, et son entrée n'est pas annoncée par son mari présent sur scène, qui est en charge du prologue. Elle apparaît soudain, portant elle-même une jarre sur la tête, clin d'œil sans doute aux *Choéphores* d'Eschyle. Son apparition a pour fonction de créer une image, un «tableau», celui d'Électre humiliée par son statut de femme de laboureur. Il faut imaginer l'apparence d'Électre à son entrée: ses paroles servent justement à en expliciter les enjeux. Le passage est court et se poursuit en un échange avec son mari, mais il prépare le

retour d'Électre de la rivière et sa monodie (chant solo), puis le *kommos* avec le chœur qui sert de *parodos*. Oreste, survenu dans l'intervalle, aura l'occasion d'identifier sa sœur et de la contempler, avant de l'approcher.

**Fig. 26. Entrée en scène d'Électre (Eur. ÉI. 54-63)**

1	ὦ νύξ μέλαινα, χρυσεῶν ἄστρον τροφέ, /	Ô Nuit noire, nourrice des étoiles d'or,
2	ἐν ἧμὶ τόδ' ἄγγοσ τῶιδ' ἐφεδρεῦον κάραι / φέρουσα πηγὰσ ποταμίας μετέρχομαι /	dans laquelle, portant cette urne posée sur ma tête, je vais puiser l'eau à la rivière
3	γούουσ τ' ἀφίημ' αἰθέρ' ἐσ μέγαν πατρί, /	et je lance des plaintes pour mon père dans le vaste éther
4	οὐ δὴ τι χρειὰσ ἐσ τοσόνδ' ἀφιγμένη /	– non pas que je sois parvenue à un tel point de misère,
5	ἀλλ' ὡσ ὕβριν δεῖξωμεν Αἰγίσθου θεοῖσ. /	mais pour que nous montrions aux dieux les outrages d'Égisthe.
6	ἢ γὰρ πανώλης Τυνδαρίς, μήτηρ ἐμή, / ἐξέβαλέ μ' οἴκων, χάριτα τιθεμένη πόσει. /	La maudite Tyndaride, ma mère, m'a bannie du foyer pour plaire à son époux.
7	τεκοῦσα δ' ἄλλουσ παῖδασ Αἰγίσθου πάρα / πάρεργ' Ὀρέστην κάμῃ ποιεῖται δόμων.	En enfantant auprès d'Égisthe d'autres enfants, elle nous rend Oreste et moi inutiles pour la maison.

Électre entre donc avec une urne posée sur la tête. Elle assume une tâche servile et, plus encore, son apparence est effroyable. Florence Dupont, dans son étude comparative des trois figures de l'Électre tragique<sup>454</sup>, fait le commentaire suivant à partir des divers éléments descriptifs de la pièce d'Euripide :

« Celle qui sort de la maison est en fait une *numphè* paradoxale dont seuls le costume et les gestes sont conformes à la tradition, elle est une *numphè* sans séduction (*charis*). Elle ressemble à une esclave (110), elle a la tête rasée (108, 241, 335), elle est vêtue de haillons (185), elle est maigre et desséchée (239), en un mot elle est laide et privée de tout érotisme. »<sup>455</sup>

<sup>454</sup> DUPONT 2001, *L'insignifiance tragique...*

<sup>455</sup> DUPONT 2001, *L'insignifiance tragique...*, p. 136. Socialement, Électre n'est d'ailleurs même plus une *numphè* puisqu'elle est mariée au laboureur. Mais le mariage, apprend-on dans le dénouement, n'a pas été consommé.

D'ailleurs, Oreste, en la voyant revenir de la rivière, s'écrie : « J'aperçois justement une servante en corvée : elle porte de l'eau, sur sa tête rasée. » (v. 108). Et Électre lance au chœur qui l'invite à la fête : « Regardez mes cheveux crasseux, les haillons dont je suis vêtue ! » (v. 184-185). Le procédé est de ceux qu'Aristophane reproche à Euripide : habiller les rois et les reines de guenilles<sup>456</sup>. Il est intéressant aussi d'observer la fonction qu'Euripide prête aux premières paroles d'Électre, après que nous avons vu leur emploi chez Eschyle et chez Sophocle, où elles tendent à la réalisation d'un rite de parole (prière chez l'un, lamentation chez l'autre). L'analyse des formes du discours d'Électre révèle une autre tendance (fig. 27).

Fig. 27. Skhēmata du corps et de la voix (Eur. Él. 54-63)

	Attitude		Structure	Signal
1	Adresse	ὦ νύξ μέλαινα, χρυσέων ἄστρον τροφέ, /	Ô <b>Nuit noire</b> , nourrice des étoiles d'or,	
2	Marche	ἐν ἧι τόδ' ἄγγος τῶιδ' ἐφεδρεῦον κάραι / φέρουσα πηγὰς ποταμίας <u>μετέρχομαι</u> /	dans laquelle, portant cette urne posée sur ma tête, je <u>vais</u> puiser l'eau à la rivière	
3	Mime	γόους τ' ἀφίημι' αἰθέρ' ἐς μέγαν πατρί, /	et je <u>lance des plaintes</u> pour mon père dans le vaste éther	
4	Dénégation	οὐ δὴ τι χρείας ἐς τοσόδ' ἀφιγμένη /	– <u>non pas</u> que je sois parvenue à un tel point de misère,	
5		ἀλλ' ὡς ὕβριν δείξωμεν Αἰγίσθου θεοῖς. /	mais pour que nous montrions aux dieux les outrages d'Égisthe.	
6	Mime	ἢ γὰρ <b>πανώλης</b> Τυνδαρίς, μήτηρ ἐμή, / <u>ἐξέβαλέ</u> μ' οἴκων, χάριτα τιθεμένη πόσει. /	La <b>maudite</b> Tyndaride, ma mère, m'a <u>bannie</u> du foyer pour plaire à son époux.	<b>insulte</b>
7		τεκοῦσα δ' ἄλλους παῖδας Αἰγίσθου πάρα / <u>πάρεργ'</u> Ὀρέστην κάμει ποιεῖται δόμων.	En enfantant auprès d'Égisthe d'autres enfants, elle nous rend Oreste et moi inutiles pour la maison.	chiasme

<sup>456</sup> Par la bouche d'Eschyle notamment dans *Les Grenouilles*, 1063-1064.

Ce qui apparaît ici, c'est que tout effet, tout agrément poétique est ôté à cette première prise de parole d'Électre. Les mots correspondent à son apparence pour ainsi dire. On n'y observe aucune figure de style marquante. Les gestes, en outre, sont rendus impossibles par le port de la cruche. Au contraire d'Eschyle et de Sophocle, Euripide n'attribue aucune fonction rituelle à son discours. L'efficacité des paroles d'Électre est comme neutralisée.

Ainsi, son invocation à la Nuit ne débouche pas sur une adresse à la deuxième personne: elle se poursuit par le biais d'un pronom relatif (*en hêi*, «dans laquelle») et reste comme suspendue. La portée performative du verbe dans l'expression «je lance des plaintes» (*goous t'aphiêmi*) est aussi remise en cause puisque rien ne correspond à une lamentation dans ces premiers vers, qui sont d'ailleurs des iambes (parlés et non chantés ou scandés). L'action la plus concrète d'Électre est celle de porter une jarre. Si Euripide donne la parole à Électre, c'est pour exhiber l'héroïne, elle-même et sa condition misérable. Électre ne dit rien d'autre lorsqu'elle affirme se plier à sa tâche ingrate pour «montrer (*deixômen*) aux dieux les outrages (*hubris*) d'Égisthe». L'entrée et la prise de parole d'Électre servent à créer cette image qui est une forme de *skhêma*: celle d'une femme de basse condition assignée à porter de l'eau, telle qu'on la trouve figurée sur de nombreux vases. L'image était assez extraordinaire pour être citée dans une comédie de Platon le comique, comme le suppose Sarah Miles: «C'est cette image qui a pu se fixer dans l'esprit du public, et, semble-t-il, dans l'esprit du personnage qui s'exprime dans le fragment 142 K.-A. des *Skeuai* de Platon»<sup>457</sup> ! D'ailleurs, c'est à partir de cette image qu'Euripide va créer la monodie qui suit le retour d'Électre de la rivière: la jarre et la souffrance d'Électre deviennent les moteurs d'un chant chorégraphié. Nous aurons l'occasion de l'étudier dans le prochain et dernier chapitre.

Ce que nous pouvons observer ici, c'est que, dans une dynamique différente de celle d'Eschyle et de Sophocle, Euripide subordonne les mots au spectacle, à l'image qu'il crée. Oreste sera spectateur de la même vision puisque, embusqué avec Pylade, il contemple Électre lorsqu'elle accomplit sa monodie. La conclusion à laquelle nous pouvons nous en tenir pour la seule entrée en scène d'Électre, c'est donc que les trois tragédiens exploitent d'une manière différente les *skhêmata*, figures et attitudes, qui composent le discours de l'héroïne. C'est chaque fois d'une autre relation entre geste et parole qu'il s'agit: Eschyle exploite les figures poétiques et met en scène les gestes pour

<sup>457</sup> MILES Sarah, «Accessoires et para-tragédie dans les *Skeuai* de Platon et l'*Électre* d'Euripide», in LE GUEN Brigitte, MILANEZI Silvia, *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, Paris: Presses universitaires de Vincennes, 2013, p. 191.

accomplir la prière propitiatoire, première étape nécessaire à l'avènement de la vengeance. Sophocle, quant à lui, utilise les *skhêmata* pour une lamentation aux accents lyriques, mais en même temps il en neutralise l'efficacité rituelle. Enfin, Euripide réduit la part des gestes et des effets poétiques pour créer une entrée en scène spectaculaire, voire choquante. La logique sera poussée plus loin encore dans la monodie, qui constitue une lamentation, mais esthétisée et dégagée de toute fonction rituelle. C'est pourquoi nous l'aborderons dans le dernier chapitre, où nous traiterons la question de la relation entre geste et parole et de l'éventuelle indépendance des gestes sur scène.

## 4.5. Synthèse

Nous nous sommes efforcé dans ce chapitre de comprendre le lien entre la forme et le contenu des énoncés et les manifestations gestuelles. Un chapitre préalable nous avait permis de saisir les enjeux de cette problématique dans la perspective antique. Nous avons notamment souligné la nécessité d'intégrer la notion de « geste » dans un cadre plus large, car elle ouvre sur des réalités tant langagières que physiques. Le terme *skhêma*, souvent traduit par « geste », est emblématique de cette polyvalence.

Dans cette perspective, ce qu'il est important de retenir, c'est que tous les énoncés théâtraux se retrouvent caractérisés, informés d'une manière ou d'une autre, même quand cette forme est des plus simples. À ce titre, l'opposition entre formes marquées et non marquées n'apparaît plus comme pertinente : il est plus adéquat de considérer le discours théâtral comme une succession d'actions verbales et gestuelles prises en charge par les comédiens. À travers elles, ces derniers « imitent » (*mimountai*) des personnages qu'ils rendent par ce biais « agissants » (*prattontas*). Toute unité présente un relief particulier. La langue théâtrale est donc plus qu'une langue « assaisonnée » : elle est une langue spécialisée, soumise à des structurations stylistiques qui déterminent et rendent possible son interprétation par l'acteur, puis son appréhension par le spectateur-auditeur. C'est à ce titre que nous voyons la parole « agir » dans le texte théâtral, à partir de ces éléments formels. Nous avons commencé dans les deux premiers chapitres (1 et 2) à évoquer les séquences complexes que constituent les rites de parole. Avec des critères d'analyse plus détaillés, nous avons étendu cette dynamique à l'ensemble du texte théâtral. Plus que le caractère d'un personnage ou sa psychologie, les formes de la langue théâtrale sont le moteur de l'action scénique. Cette « action », c'est

l'intrigue, mais ce sont surtout les mouvements sur scène, succession des gestes et d'attitudes semblables aux figures de danse.

Peut-être n'est-il pas injustifié, à ce titre, de voir dans l'enchaînement des gestes l'écho d'une autre conception de la forme que celle du *skhêma*, celle du *ruthmos* (ῥυθμός). À côté du « maintien » qu'implique le *skhêma*, Sandoz, dans son étude sur la forme déjà citée, attribue au *ruthmos* la qualité d'une forme « dynamique » et « mobile »<sup>458</sup>. Les théories aristotéliennes nous invitaient à identifier certains gestes et énoncés en les rattachant à des *skhêmata* fixes et reconnaissables. À l'inverse, la notion de *ruthmos* nous permet d'insuffler de la vie et du mouvement dans ce modèle, en imaginant une continuité d'une attitude à l'autre. C'est le propre de ce terme (dérivé de ῥέω, *rheô*, « couler »), qui définit « toute forme d'extension continue », notamment « l'émission d'une phrase musicale »<sup>459</sup>. Sandoz cite à ce titre une chanson populaire où il est question de célébrer la Muse, « en versant un *ruthmos* simple par un chant modulé » (*aploun ruthmon cheontes aiolôi melei*)<sup>460</sup>. Cet emploi nous rappelle à la matérialité fluide du langage. En même temps, il nous pousse à intégrer nos unités et attitudes dans une conception dynamique des formes, au sein, selon la définition de Sandoz d'une « configuration d'éléments en mouvement »<sup>461</sup>. Telle sera l'ambition du chapitre 5, le dernier : mettre en lumière la continuité du mouvement langagier et corporel sur la scène antique. C'est-à-dire que nous nous pencherons sur des moments de transition plus complexes, notamment l'échange rapide des paroles dans les stichomythies. Dans le même temps, nous accorderons une attention particulière aux gestes instrumentaux ou « praxiques » qui, précisément, ne sont pas censés être subordonnés aux mots. Le dernier pan de notre recherche nous servira ainsi de contre-épreuve : s'il ne peut y avoir de paroles sans gestes, comme l'affirme Socrate, peut-il y avoir, sur scène, des gestes sans paroles ? Et si oui, comment les dramaturges les intègrent-ils dans leur texte et dans leur spectacle ?

<sup>458</sup> SANDOZ 1972, *Les noms grecs...*, p. 68-77.

<sup>459</sup> SANDOZ 1972, *Les noms grecs...*, p. 73.

<sup>460</sup> PMG 5b, 2.

<sup>461</sup> SANDOZ 1972, *Les noms grecs...*, p. 68.

## Chapitre 5

---

### ***Kinêsis*. Le geste joint à la parole**

Ce chapitre doit nous permettre d’approfondir notre compréhension de la place du corps et du geste dans le spectacle. Il offrira aussi l’occasion d’aborder de près l’art d’Euripide, avant d’entamer, comme nous en avons pris l’habitude, une comparaison avec les deux autres dramaturges. Mais auparavant, il nous faut revenir sur la conception du geste en Grèce ancienne et évoquer les connaissances que nous avons sur la dimension gestuelle du théâtre antique.

#### **5.1. Euripide, adepte du réalisme et des gestes ?**

En vérité, il n’est pas aisé de se faire une idée claire de la part de «gestualité» qu’implique tout ce qu’Aristote, au chapitre 26 de la *Poétique*, range sous le titre de κίνησις / *kinêsis*, c’est-à-dire «le mouvement» (*Poet.* 1461b30, 1462a8). Terme moins spécifique que *skhêma*, la *kinêsis* pour Aristote s’applique aussi bien aux contorsions d’un flûtiste qu’au jeu d’un comédien, d’un rhapsode ou d’un chanteur. Tous ces cas sont évoqués en exemple d’une gesticulation trop importante (*pollên kinêsin*) (*Poet.* 1461b32-1462a10). Constatant cette imprécision, Arthur Pickard-Cambridge affirme en introduction à son chapitre sur la gestualité :

*«It is difficult to reach any firm conclusion on the degree of statuesqueness, or alternatively of vigour, which we are to visualize in*

*the Greek actor's playing of his role. [...] In the fifth century the texts of the plays seem to imply [...] a high degree of mobility, even of rapid movement, kneeling, prostration, and a free play of gesture.* »<sup>462</sup>

L'auteur reconnaît cependant plus loin que :

*«[...] the descriptions of striking and vigorous movement that we meet in the plays are not unequivocal evidence for the occurrence of these same movements in a naturalistic performance by the actor.»*<sup>463</sup>

Le débat entre interprétations « illusionniste » et « naturaliste » de la mise en scène tragique reste ouvert. Il nous faudra donc nous situer par rapport aux théories déjà existantes<sup>464</sup>.

## Un théâtre du corps

Dans son introduction à *Greek tragedy in action*, Taplin commence par une remarque importante : « *The fact remains that all the action necessary for a viable and comprehensible production of a Greek tragedy is, as a matter of fact, included in the words.* »<sup>465</sup> Si l'on ne trouve pas de didascalies dans les textes transmis, c'est donc en premier lieu parce que ceux-ci contiennent toutes les indications nécessaires au comédien comme au public<sup>466</sup>. Fondées sur les mêmes présupposés, deux études classiques sur la gestualité théâtrale ont vu le jour : celle de Gino Capone sur « l'art

<sup>462</sup> PICKARD-CAMBRIDGE Arthur, *The dramatic festivals of Athens*, Oxford: Clarendon Press, 1988<sup>2</sup> [1953], p. 171.

<sup>463</sup> PICKARD-CAMBRIDGE 1988<sup>2</sup> [1953], *The dramatic festivals...*, p. 171 et 176.

<sup>464</sup> Nous avons déjà cité certaines études sur les gestes, en rapport ou non avec le théâtre. Les études classiques sur le sujet sont celles de SITTL 1970 [1890], *Die Gebärden...*; CAPONE 1935, *L'arte scenica...*; SHISLER Famee L., «The technique of the portrayal of joy in Greek tragedy», *TAPhA*, 73, 1942, p. 277-292 et «The portrayal of emotion in Greek tragedy», *AJPh*, 66 (3), 1945, p. 377-397; SPITZBARTH Anna, *Untersuchung zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Zurich: Rhein Verlag, 1946; NEUMANN 1965, *Gesten und Gebärden...*; LASSERRE François, «Mimésis et mimique», in *Dioniso. Atti del II Congresso di studi sul dramma antico. Il dramma antico come spettacolo*, 25-27 maggio 1967, *Dioniso*, 41, 1970, p. 245-263. Pour une bibliographie exhaustive, voir plus récemment TELÒ Mario, «Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca: cadere a terra, alzarsi, coprirsi, scoprirsi il volto», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 48, 2002a, p. 10, n. 4. Nous citons d'autres études dans le cours du développement.

<sup>465</sup> TAPLIN 1978, *Greek tragedy in action*, p. 17.

<sup>466</sup> En ce qui concerne les rares didascalies, voir TAPLIN Oliver, 1977, «Did Greek dramatists write stage instructions?», *PCPS*, 203, p. 121-132. Taplin montre qu'elles sont vraisemblablement toutes interpolées.

scénique des acteurs tragiques grecs»<sup>467</sup> et «l'enquête sur la technique de jeu de la tragédie grecque» d'Anna Spitzbarth<sup>468</sup>. Les deux auteures tentent de recenser et de catégoriser tous les gestes produits dans la tragédie. Capone identifie ce qu'elle estime être des didascalies de la part des poètes. Dans chaque pièce du corpus, elle distingue celles qui lui semblent destinées aux spectateurs et celles qui s'adressent aux acteurs. C'est un recensement fort utile, mais nous ne nous accordons évidemment pas à l'idée que les gestes mentionnés constituent des indications techniques, ni que l'on puisse tous les aborder sur le même plan, indifféremment du contexte discursif où ils apparaissent. Quant à Spitzbarth, elle classe les gestes selon différentes catégories qui, dans ce cas encore, ne reposent pas sur le rapport entre énoncé et geste. C'est plutôt sur la nature des gestes qu'elle statue, en distinguant «*Einzelgebärde*» (gestes uniques), «*Gebärdenkomplex*» (séquence gestuelle) et «*örtliche Bewegung im Spielraum*» (déplacement dans l'espace de jeu). À la suite, Spitzbarth distingue treize catégories<sup>469</sup>. Ces recensements sont tributaires d'une logique inverse de la nôtre : ils classent les «gestes» en fonction de leur valeur absolue, sans s'arrêter sur leur fonction dans l'économie de la pièce. Notre intérêt pour la pragmatique des actes verbaux et non verbaux nous invite au contraire à observer le fonctionnement des occurrences particulières, à saisir dans chaque cas la relation établie entre geste et parole. Lorsqu'il est fait mention de gestes, nous avons vu que ces références étaient toujours justifiées, notamment en regard des actes de langage réalisés au cours de l'action.

Taplin suit la même logique que nous lorsqu'il affirme : «*When the playwright draws attention to a stage action, we should take up the invitation and consider what the significance of that action is meant to be.*»<sup>470</sup> L'approche de Taplin, centrée sur le spectacle et la «performance», a eu l'avantage en son temps de redonner une place au geste dans la théâtralité tragique, que menaçait (et que menace encore souvent dans les mises en scène contemporaines) une idée de «*statuesqueness*» évoquée par Pickard-Cambridge. Intégrant dans sa réflexion le fait que certaines réalités décrites, comme les mimiques,

<sup>467</sup> CAPONE 1935, *L'arte scenica...*

<sup>468</sup> SPITZBARTH 1946, *Untersuchung zur Spieltechnik...*

<sup>469</sup> Les treize catégories sont les suivantes : *gestes de deixis ; couvrir et découvrir ; invocation ; écoute et espionnage ; salutation et adieux ; deuil ; actes de violence ; apparition et départ ; activité des figurants ; jeu avec des accessoires ; dédoublement ; caractéristiques des rôles ; représentation des états mentaux* (ma traduction).

<sup>470</sup> TAPLIN 1978, *Greek tragedy...*, p. 19.

ne pouvaient être représentées (à cause du port d'un masque), mais que d'autres, comme les entrées et les sorties, les gestes mimétiques dans les chorégraphies, le vol réalisé à l'aide de la *mêkhanê* (la grue servant à l'apparition du *deus ex machina*), l'étaient forcément, il dresse le tableau suivant :

*«It seems to me fairly safe to assume that simple “everyday” actions were represented in a straightforward way. I include among these entrances and exits; also, holding and handling over portable objects, veiling the head, sitting and lying down, running, drawing swords, pouring libations, and so on. For the purposes of argument one might make a class of rather more involved actions which might include kneeling, supplication, embracing, fainting, striking, crawling, binding, knocking at the door, kissing.»<sup>471</sup>*

Le fait que des gestes soient mentionnés ne dit cependant rien de la manière de les réaliser sur scène. En ce sens, notre approche ne s'aligne pas exactement sur celle de Taplin. Nous reconnaissons certes la présence importante des gestes au cours de l'action théâtrale. Mais nous l'avons vu, ces gestes correspondent la plupart du temps à des *skhêmata*, à des «attitudes» définies par les énoncés. Ces derniers peuvent s'accorder aux principes de «*statuesqueness*» et de «*vigour*» tout à la fois. Mais surtout, ils dépendent de données techniques qu'il est nécessaire de prendre en compte dès que l'on veut réfléchir à la question du corps dans le théâtre antique.

## Aspects techniques de la gestualité

Nous l'avons déjà évoqué brièvement: certains principes techniques fondamentaux, propres à la production du théâtre antique, expliquent la nécessité des gestes en scène. Rappelons qu'il s'agit d'un théâtre joué à distance, devant un vaste public, par des comédiens masqués et costumés. Dès lors, pour des questions d'acoustique évidentes, lorsque l'acteur parle ou chante, il doit se tenir de face et avoir le visage (le masque) tourné au maximum vers le public. Il y a débat quant à savoir s'il s'exprime depuis un *proskênion* (une avancée légèrement surélevée placée devant la *skênê*, le bâtiment de scène) ou depuis l'*orkhêstra* (l'esplanade centrale circulaire).

<sup>471</sup> TAPLIN 1978, *Greek tragedy...*, p. 37.

Mais dans les deux cas, s'il s'adresse ainsi aux spectateurs, ceux qui sont au centre des gradins le perçoivent visuellement et auditivement de face, ceux qui sont à l'extrémité des gradins bénéficient encore d'un angle de 60° environ. En revanche, si l'acteur parlait de profil, la moitié du théâtre ne pourrait entendre distinctement ses répliques<sup>472</sup>. Wiles explique :

«*An actor can stand in profile when listening, but he cannot afford to speak in full ninety degrees profile, since his voice would lose its clarity when it fails to encounter a reflective surface. All speech, whether to another character or to the audience, needs to be directed via the orchestral floor at the foot of the stage.*»<sup>473</sup>

On trouve une illustration de ce principe dans la représentation d'une scène de tragédie, peut-être *Œdipe roi*, sur un cratère sicilien<sup>474</sup>. Deux personnages (Œdipe et Jocaste ?) regardent de profil un troisième personnage, un messenger, dont le visage est tourné face à l'observateur. Green, dans sa réflexion sur le «*performance style*», décrit le messenger de la manière suivante : «*He makes the conventional gesture of address with his left hand, two fingers and the thumb raised. [...] The gesture makes it clear that the person he is addressing is the king, Oedipus, but he is turned to face the spectator: he is performing for the audience.*»<sup>475</sup> Il est donc avéré, sur ce document, que l'on peut – que l'on doit – effectuer les gestes de profil tout en parlant de face<sup>476</sup>.

En outre, en amont de chaque réplique, un geste est indispensable pour indiquer quel personnage est en train de parler. Ce geste correspond aux *skhêmata* et aux modalités que nous avons mis en lumière précédemment. Il sert aussi à révéler l'intention ou l'émotion du personnage. Cela signifie que les gestes qui nous intéressent sont d'un certain type, que l'on peut situer sur le *Kendon's continuum*, évoqué plus haut :

*Gesticulations* → *Language-like gestures* → *Pantomimes* → *Emblems*  
→ *Sign language*

<sup>472</sup> «*Because of the size of the audience, the first requirement of the Greek actor was audibility.*» (WILES 2000, *Greek theater performance...*, p. 151).

<sup>473</sup> WILES 1991, *The masks of Menander...*, p. 52.

<sup>474</sup> *IGD* III.2.8. Reproduit dans GREEN Richard, «*Towards a reconstruction of performance style*», in EASTERLING et HALL (éd.) 2000, *Greek and Roman actors...*, p. 108 et WILES 2000, *Greek theater performance...*, p. 157.

<sup>475</sup> GREEN 2002, «*Towards a reconstruction...*», p. 108.

<sup>476</sup> Autre argument que l'on trouve chez Wiles : «*It is a fact that spectators listen more effectively when they focus on the face of the speaker.*» Et quelques lignes plus loin : «*In a large open-air theatre the effect of classical masks was to bring the face closer to the spectator and thus create intimacy.*» (WILES 2000, *Greek theater performance...*, p. 149).

Le premier type, celui des «gesticulations», est le moins pertinent. De tels gestes sont sans doute rares dans un théâtre à si vaste échelle, car ils risquent de parasiter l'intention de l'énoncé. Rares également sont les «*language-like gestures*» qui redoublent les paroles et n'auraient que peu d'effet sur une scène aussi grande. Si des gestes interviennent au milieu des répliques, c'est dans les cas d'aposiopèses relevés par Boegehold. Ils prennent alors la forme de «*pantomimes*» ou d'«*emblems*» et remplacent le contenu verbal. Ce sont les gestes de ce dernier type qui nous intéressent, car ils peuvent remplacer mais aussi renforcer ou préciser l'acte de langage exécuté. Gestes d'antipathie, d'étonnement, de moquerie: Sittl les définit comme «gestes symboliques»<sup>477</sup>. Quel que soit le terme qu'on leur applique, il s'agit de gestes codifiés, inspirés du quotidien et reproduits avec une dimension spectaculaire sur la scène théâtrale. C'est-à-dire qu'ils impliquent l'entier du corps de l'acteur, prolongé qu'il est par son masque figé et son costume de scène. En ce sens, on peut appliquer aux gestes mis en scène les mêmes propos que Neumann applique aux gestes dans les arts plastiques:

«La fonction expressive [de ces gestes] et de leurs diverses manifestations qui, dans la vie réelle, reste souvent cachée et ne se réalise pas pleinement, se trouve exposée dans les arts plastiques de manière bien plus évidente et convaincante. Dans ce cas, en plus des positions [*Positionen*], ce sont les gestes et les attitudes [*Gesten und Gebärden*] qui jouent un rôle essentiel en raison de leur puissance expressive de base.»<sup>478</sup>

Sur la base de ces principes, on comprendra que nous ne puissions nous accorder à une perspective comme celle de Mario Telò. À travers deux études successives, ce dernier tente d'établir une «grammaire des gestes dans la tragédie grecque»<sup>479</sup>. Il s'attache à repérer dans le texte d'abord les deux termes des actions «tomber à terre / se relever» et «se couvrir / se découvrir le visage», puis, dans la seconde étude, le début et la fin de la supplication. Telò indique donc les moments dans le texte où commence et s'achève la séquence, quand bien même un des termes de l'action n'est pas explicité. Il parvient ainsi à expliquer leur «mise en scène». Néanmoins, une étude de ce type, si elle a la qualité d'associer mots et gestes, nous semble oublier les données

<sup>477</sup> SITTL 1970 [1890], *Die Gebärden...*, p. 81-116.

<sup>478</sup> NEUMANN 1965, *Gesten und Gebärden...*, p. 1 (ma traduction).

<sup>479</sup> TELÒ 2002a, «Per una grammatica dei gesti...» et TELÒ Mario, «Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca: la supplica», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 49, 2002b.

techniques du théâtre antique et, de ce point de vue, n'offrir qu'une compréhension très réduite de la dimension gestuelle. En témoigne la description par Telò des éléments autoréférentiels comme « indications de mise en scène involontaires, non pas insérées délibérément par l'auteur dans l'intention d'informer ceux qui contemplent les acteurs, mais présentes dans le texte comme un accompagnement verbal naturel de l'action scénique en cours »<sup>480</sup>...

Bien au contraire, nous pensons qu'il ne faut considérer comme « naturel » ni l'accompagnement verbal des gestes, ni la réalisation de ces derniers ! Comme la langue tragique se distingue de la langue quotidienne, les gestes représentés ne sont pas des imitations des gestes quotidiens. Comme le disait Vasseur-Legangneux, que nous avons citée plus haut, il s'agit dans les deux cas d'une « transposition distanciée »<sup>481</sup>. La description qu'elle donne de la fonction des gestes s'inscrit pleinement dans notre perspective :

« L'acteur antique [...] faisait totalement disparaître son corps trivial en fabriquant, par une codification qui le maintenait à distance de son personnage, une figure mythologique appartenant exclusivement à l'univers de la fiction théâtrale. Il assumait et exhibait même l'artificialité de ce personnage grâce à des gestes, des postures et des intonations de voix qui renvoyaient certes à des dimensions socio-culturelles, mais qui les dramatisaient, le plus souvent pour leur donner un effet pathétique. »<sup>482</sup>

L'idée d'une dramatisation de la gestualité correspond bien à ce que nous avons vu jusque-là. À la suite, Vasseur-Legangneux donne des exemples de gestes dramatisés et symboliques pouvant être réalisés sur scène :

« Par exemple, l'usage dramatique de la proxémie dans le jeu des acteurs (gestes de soutien et d'embrassement) était une *mimèsis* des relations de *philia*, mot qui exprime à la fois des relations de respect et d'affection réciproque à l'intérieur de la famille (*oikos*) au sens large ou entre des hommes d'un statut social identique. Le soutien permettait par exemple de faire voir, de la façon la plus évidente, la faiblesse physique d'un personnage. »<sup>483</sup>

<sup>480</sup> TELÒ 2002a, « Per una grammatica... », p. 11 (ma traduction).

<sup>481</sup> VASSEUR-LEGANGNEUX 2004, *Les tragédies grecques...*, p. 187.

<sup>482</sup> VASSEUR-LEGANGNEUX 2004, *Les tragédies grecques...*, p. 175.

<sup>483</sup> VASSEUR-LEGANGNEUX 2004, *Les tragédies grecques...*, p. 175.

Nous nous accordons également à cette explication de la *mimêsis* antique. Cependant, nous insisterons sur le fait que la fabrication du personnage est déterminée par le texte, en situation: les gestes de soutien et d'affection nécessaires à l'action, tels qu'ils sont évoqués ici, y seront toujours mentionnés.

En clair, il ressort de ces différentes approches les caractéristiques suivantes :

- une grande variété de gestes interviennent dans l'espace scénique, qu'ils soient interprétés par les protagonistes ou par les choreutes, dans le jeu ou dans la danse ;
- certains gestes sont privilégiés car ils reflètent des enjeux symboliques cruciaux ;
- les gestes mis en scène ne sont pas réalistes mais relèvent d'une transposition, d'une esthétisation ;
- les termes autoréférentiels servent à construire et à mettre en évidence cette transposition.

C'est en fonction de ce dernier critère que nous entendons distinguer les différentes relations que peuvent entretenir gestes et énoncés. Si l'on évoque l'efficacité spectaculaire, il ne revient pas au même qu'un discours décrive un geste (au statut complémentaire par conséquent), laisse comprendre qu'un geste est réalisé (un geste praxique par exemple) ou l'accomplisse par la seule énonciation (à travers un acte de langage). Le premier cas de figure est le plus évident : il permet à Spitzbarth et à Capone de dresser leur inventaire. Le deuxième est plus subtil, mais il fonde par exemple l'étude de Boegehold<sup>484</sup>, déjà citée, qui répertorie les nombreux cas, tant dans des textes en prose qu'en vers, où un geste est requis pour compléter l'énoncé. Pour autant, il n'y est pas décrit. Quant au troisième cas de figure, c'est celui qui est lié aux rites de parole et aux actes de langage.

Ce sont en fait des distinctions que Taplin sous-entend lorsqu'il postule que « *when characters say they are doing something they are in fact translating their words into stage action* »<sup>485</sup>. Car il avance pour soutenir ce principe un argument qui s'accorde à ce que nous avons observé :

« *During this century it has gradually become recognized that the words of the play may not simply report what the audience sees,*

<sup>484</sup> BOEGEHOLD 2002, *When a gesture...*

<sup>485</sup> TAPLIN 1978, *Greek tragedy...*, p. 28.

*but rather may interpret what it sees, may fill out, and may even be in lieu of any attempt to stage in practice what is said to be happening.* »<sup>486</sup>

«*Report*», «*interpret*», «*fill out*», «*be in lieu...*» : nous retrouvons là des distinctions qui nous intéressent. Mais la question est de comprendre quand, comment et pourquoi ces variations interviennent dans le texte. Elles déterminent en effet une implication plus ou moins importante de la gestualité dans la mise en scène. Et il n'est pas dit que ces différents modèles interviennent dans les mêmes proportions chez des dramaturges différents.

Les variations possibles, que nous avons déjà observées dans notre comparaison entre Eschyle, Sophocle et Euripide, invitent en tout cas à remettre en cause un autre jugement de Vasseur-Legangneux. L'auteure soutient que, dans la tragédie antique, «le code préexiste au texte, et [que] les acteurs appliquent le même code pour jouer Électre, qu'elle soit d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide»<sup>487</sup>. Les résultats provisoires de notre recherche montrent au contraire que ce sont les unités langagières qui construisent les personnages et conduisent les actions du drame. Les différences dramaturgiques et linguistiques que nous avons observées jusqu'ici chez les trois dramaturges, mises en lumière par leur traitement respectif du mythe d'Électre, ne s'accordent pas à l'affirmation selon laquelle :

«les codes gestuels du théâtre antique [...] sont toujours les mêmes et donc ne posent aucune difficulté de compréhension pour le public dont le plaisir est plutôt de comparer les prestations des acteurs entre eux, et d'apprécier les éventuelles modifications, que l'un ou l'autre pourrait apporter à un même rôle.»<sup>488</sup>

Si nous faisons nôtre l'idée qu'il faille distinguer la gestualité du théâtre antique de celle de l'esthétique contemporaine, dans le sens où «le jeu antique n'est pas une interprétation du texte»<sup>489</sup>, au sens psychologique du terme, il nous apparaît en revanche, à la suite des analyses précédentes,

<sup>486</sup> TAPLIN 1978, *Greek tragedy...*, p. 32.

<sup>487</sup> VASSEUR-LEGANGNEUX 2004, *Les tragédies grecques...*, p. 186.

<sup>488</sup> VASSEUR-LEGANGNEUX 2004, *Les tragédies grecques...*, p. 185.

<sup>489</sup> VASSEUR-LEGANGNEUX 2004, *Les tragédies grecques...*, p. 185. On retrouve le même souci d'une distinction entre esthétiques antique et moderne chez DUPONT 2001, *L'insignifiance tragique...*, dans le premier chapitre, notamment p. 21-25.

que le jeu est bien plutôt déterminé par les variations formelles du texte. Florence Dupont, dont s'inspire Vasseur-Legangneux, affirme dans *L'insignifiance tragique* :

«Le texte écrit préalablement par le poète était une partition à l'usage des acteurs et des choristes, qu'ils devaient déchiffrer puis oraliser sans avoir à passer par un autre sens que le sens commun, celui du mot à mot. Le jeu, la gestuelle, la voix étaient pour l'essentiel des données indépendantes des mots du poète. L'interprétation par les acteurs et les choristes n'était pas sémantique mais esthétique.»<sup>490</sup>

À cette vue, à ce principe du mot à mot et de l'indépendance des gestes, nous pouvons à présent opposer la donnée structurelle et structurante des unités langagières et leur relation étroite avec la gestualité. Cela signifie également que nous pouvons lire ou, mieux, voir dans les mots du poète la dramaturgie et le jeu de l'acteur.

## Le cas Euripide

Pour observer les différences potentielles entre les trois dramaturges, nous nous pencherons d'abord sur le cas d'Euripide. La tradition relève en effet la part prépondérante que ce dernier accorde aux gestes, par rapport aux autres dramaturges, ainsi que le «réalisme» de son théâtre. Démétrios, dans son traité *Du style* déjà cité, recourt au *Ion* d'Euripide pour donner un exemple de *lexis hupokritikê*, c'est-à-dire d'«expression théâtrale» ou «du comédien», c'est-à-dire intégrant une dimension gestuelle (Demetr. *Eloc.* 194) :

ἔστι δὲ καὶ ἄλλα θεωρήματα ὑποκριτικά, οἷον καὶ ὁ παρὰ τῷ Εὐριπίδει Ἴων ὁ τόξα ἀρπάζων καὶ τῷ κύκνῳ ἀπειλῶν τῷ ὄρνιθι, ἀποπατοῦντι κατὰ τῶν ἀγαλμάτων. καὶ γὰρ κινήσεις πολλὰς παρέχει τῷ ὑποκριτῇ ὁ ἐπὶ τὰ τόξα δρόμος καὶ ἡ πρὸς τὸν ἀέρα ἀνάβλεψις τοῦ προσώπου διαλεγομένου τῷ κύκνῳ, καὶ ἡ λοιπὴ πᾶσα διαμόρφωσις πρὸς τὸν ὑποκριτὴν πεποιημένη.

*Mais il y a bien d'autres principes à respecter pour le jeu théâtral (hupokritika). Par exemple, chez Euripide, quand Ion saisit un arc et menace le cygne qui souille les statues de ses déjections, l'auteur fournit de nombreuses*

<sup>490</sup> DUPONT 2001, *L'insignifiance tragique*..., p. 20.

*occasions de mouvement (kinêseis pollas) à l'acteur: la course vers l'arc, le regard levé au ciel du personnage qui s'adresse au cygne, bref, tous les jeux de scène conçus pour l'acteur*<sup>491</sup>.

Et Chiron, dans son édition du texte, d'ajouter en note deux remarques qui concordent avec ce que nous avons observé jusqu'ici :

«La véritable pantomime décrite par Démétrios nous fait entrevoir un théâtre grec beaucoup moins compassé qu'on ne le présente souvent. Démétrios atteste aussi l'existence d'une écriture théâtrale spécifique, sciemment orientée vers la mise en scène et l'interprétation.»<sup>492</sup>

Nous commencerons donc par évoquer certains auteurs qui ont étudié l'emploi qu'Euripide fait des gestes, même si leurs contributions cherchent essentiellement à définir son théâtre par rapport à celui d'Eschyle et de Sophocle. Nous nous arrêterons sur trois études de Lasserre, de Kaimio et de Shisler. La première, celle de François Lasserre sur «Mimésis et mimique»<sup>493</sup>, inscrit la gestualité théâtrale dans une chronologie, tout en donnant des outils pour interpréter la fonction des gestes dans l'œuvre de chacun des tragiques. Lasserre part de la double signification des gestes qui, d'une part, imitent les gestes communs, accomplis en certaines circonstances (prière, lutte, etc.), et, d'autre part, servent à exprimer les émotions, à les rendre visibles. Sur cette base, il postule un emploi formalisé et spectaculaire des gestes. Lasserre constate en effet que les gestes communs sont également répartis dans les drames conservés, ce qui est déjà instructif en soi. Mais il découvre également que «tout change sitôt qu'on établit la statistique des gestes d'émotion selon les différents poètes tragiques et selon les personnages qui les exécutent»<sup>494</sup>. Lasserre propose de répondre aux questions suivantes : qui pleure ? qui se frappe ou gémit ? qui supplie, et vers qui ? qui se couvre le visage ? Il note que ces interrogations suscitent des échos différents suivant les auteurs étudiés : «L'écrasante majorité des exemples à retenir provient des tragédies d'Euripide, tandis qu'Eschyle et Sophocle n'en fournissent presque point, et seulement pour des personnages non exemplaires ou dans des conditions exceptionnelles.»<sup>495</sup> Certes, le critère quantitatif pourrait être en cause.

<sup>491</sup> CHIRON Pierre, *Démétrios. Du Style*, Paris : Les Belles-Lettres, 1993 (traduction de l'auteur).

<sup>492</sup> CHIRON 1993, *Démétrios...*, p. 122, n. 260.

<sup>493</sup> LASSERRE 1970, «Mimésis et mimique».

<sup>494</sup> LASSERRE 1970, «Mimésis et mimique», p. 256.

<sup>495</sup> LASSERRE 1970, «Mimésis et mimique», p. 256.

Mais les distinctions qualitatives qui apparaissent semblent également significatives. Lasserre constate par exemple que les personnages de toutes les catégories pleurent chez Euripide, quand seules les femmes le font chez Sophocle, ou alors des hommes réduits aux dernières extrémités (notamment Œdipe dans *Œdipe roi*, v. 1486, 1515, Héraclès dans *Les Trachiniennes*, v. 1070). Chez Eschyle, seuls les personnages d'un chœur de femmes ou de vieillards sont décrits en larmes. De même, si chez Euripide les héros des deux sexes sont montrés en train de supplier, seules des jeunes femmes le font chez Sophocle, ou alors il s'agit d'Œdipe (à Colone) ou de Philoctète, dont le « faire » dramatique repose principalement sur cette action. Chez Eschyle, le chœur du *Prométhée enchaîné* le fait, mais il s'adresse alors aux dieux. Des constatations de ce type conduisent Lasserre à postuler une évolution de la part gestuelle au cours du v<sup>e</sup> siècle, influencée par la théorie de la *mimêsis* :

« Eschyle et Sophocle ont prescrit à leurs acteurs, par le truchement du costume et de la composition des rôles, des attitudes qui excluaient l'expression mimique de sentiments jugée contraire à l'image des héros, sans exclure pour autant ces sentiments eux-mêmes. »<sup>496</sup>

Tel aurait été le premier modèle théâtral, selon Lasserre. Le théâtre d'Euripide correspondrait à un modèle ultérieur, que Lasserre définit comme « pathétique »<sup>497</sup>.

L'étude de Maarit Kaimio, *Physical contact in Greek tragedy*<sup>498</sup>, aboutit à des conclusions semblables, tout en se concentrant sur la question des contacts physiques dans la tragédie. L'auteure avoue se ranger aux arguments de « *those scholars who think it probable that all important stage actions are inscribed in the text* »<sup>499</sup>, ainsi que le fait Taplin qu'elle cite à cet effet. Elle peut donc développer son analyse à partir du principe que les indications de contacts (soutien, poignée de main, accolade, supplication, violence), relayées par des termes descriptifs ou par des formes déictiques, ne sont pas destinées aux acteurs, mais ont un rôle à jouer dans la dramaturgie : « *[they] form a bridge between speech and gesture, the gestural signs being inscribed in the text.* »<sup>500</sup>

<sup>496</sup> LASSERRE 1970, « Mimésis et mimique », p. 259.

<sup>497</sup> LASSERRE 1970, « Mimésis et mimique », p. 341.

<sup>498</sup> KAIMIO Maarit, *Physical contact in Greek tragedy. A study of stage conventions*, Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia, 1988.

<sup>499</sup> KAIMIO 1988, *Physical contact...*, p. 9.

<sup>500</sup> KAIMIO 1988, *Physical contact...*, p. 7.

Kaimio attribue une fonction à ces gestes (et à leur description), en postulant qu'ils avaient « *a great potential theatrical effect* »<sup>501</sup> en raison de la grande taille de l'espace scénique qui plaçait les acteurs à distance l'un de l'autre. Mais les contacts auraient été de plus en plus fréquents au cours du v<sup>e</sup> siècle. D'abord en raison de l'augmentation du nombre d'acteurs (qui fait que ces contacts sont presque absents chez Eschyle), puis en raison de l'institution du concours des acteurs, qui aurait dans l'ensemble encouragé le développement de la gestualité sur scène. Si l'étude de Kaimio aboutit également à la description d'un schéma évolutif, elle présente cependant l'avantage d'inscrire la gestualité dans une perspective fonctionnelle qui fait écho à la nôtre. Elle s'intéresse en premier lieu au cadre énonciatif du spectacle (et non de l'intrigue), en postulant que les tragédiens intègrent des gestes dans leur texte pour engendrer des effets spectaculaires, pour augmenter la part émotive des mots du drame.

La dernière étude, celle de Shisler, nous permet de revenir au texte proprement dit. Elle est antérieure à celles de Lasserre et de Kaimio, mais elle nous oblige, on le verra, à nuancer leurs conclusions. Il s'agit en fait de deux essais de Shisler sur la représentation (« *portrayal* ») de la joie et de l'émotion dans la tragédie grecque<sup>502</sup>. Shisler tente de décrire les différentes manières d'exprimer les émotions sur la scène théâtrale. Dans sa seconde étude, plus générale, « *The portrayal of emotion in Greek tragedy* », Shisler distingue ce qui relève de l'effectif et ce qui relève de l'irréalisable. Dans la première catégorie, elle recense tout ce qui a trait à un « *actual stage business, which was practicably possible on the stage and by means of which the dramatist meant the actors to portray various emotions* », c'est-à-dire les gestes de violence, de douleur, de supplication, à côté des manières de parler (voix plaintives, douces, cris, etc.) et des apparences (habits, cheveux, etc.). Elle oppose ces pratiques au « *simulated, suggested stage business* », qui regrouperait les actions telles que : pleurer, trembler, sentir se dresser ses cheveux, ainsi que l'ensemble des expressions faciales que le port du masque rend irréalisables. Les deux modes de représentation sont donc concurrents, relayés semblablement par le langage.

Ce fait ne constitue pas un paradoxe si l'on se fonde sur notre compréhension des « gestes » comme reflétant des attitudes codifiées,

<sup>501</sup> KAIMIO 1988, *Physical contact...*, p. 9.

<sup>502</sup> SHISLER 1942, « The technique... » et SHISLER 1945, « The portrayal... ».

impliquant un ensemble de signes conventionnels. Mais Shisler s'appuie sur cette distinction pour étudier de plus près les occurrences de la première catégorie. Comme Capone, elle leur confère un statut de didascalie interne : « *These reported indications expand in great measure our knowledge of the way in which the dramatists wished lines to be delivered in actual emotional scenes acted before the audience.* »<sup>503</sup> Shisler achève son exposé sur des statistiques comparatives fort éclairantes, qu'il faudrait certes observer en détail, mais que nous reportons ici sous forme de tableau (fig. 28).

**Fig. 28. Comparaison des gestes exécutés dans l'œuvre des trois tragiques**

	Eschyle	Sophocle	Euripide
<i>violence contre soi</i>	OUI	non	OUI
<i>violence contre les autres</i>	non	OUI	OUI
<i>supplication</i>	fréquent	rare	fréquent
<i>tête, yeux baissés</i>	non	non	OUI
<i>tomber au sol</i>	non	seulement dans <i>Phil.</i>	OUI
<i>courir se cacher</i>	non	non	OUI
<i>étreinte</i>	1 occurrence	rare	fréquent*
<i>se voiler</i>	OUI	OUI	OUI
<i>sorties et départs marquant l'émotion</i>		le plus d'occurrences*	
<i>silence</i>		le plus d'occurrences*	
<i>pleurer, trembler</i>	rare	rare	le plus d'occurrences*
<i>actes irréalisables en scène</i>	1 occurrence	OUI	OUI
<b>En général</b>		<b>moins qu'Eschyle</b>	<b>2 x plus qu'Eschyle</b>

<sup>503</sup> SHISLER 1945, « The portrayal... », p. 395.

Le résultat principal de cette étude tient à la comparaison entre les pratiques des trois poètes. En ce qui concerne la disparité des textes transmis et les quantifications relatives (signalées par un astérisque dans le tableau), l'auteur se justifie : « [the] *statements of comparison are based on the proportion of lines of emotional material which must be portrayed by each dramatist.* »<sup>504</sup> Shisler peut alors montrer que la plupart des occurrences décrivant ou exprimant une émotion sont à trouver chez Euripide, ce qui correspond au jugement de Lasserre. Il s'agit, sinon d'une réalisation gestuelle plus poussée chez ce dernier, du moins d'une présence beaucoup plus marquée des termes relatifs à l'émotion. Selon Shisler, on trouve dans ces conclusions une justification au fait qu'Euripide est considéré par Aristote comme « le plus tragique des poètes » (τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν, *Poet.* 1453a29-30)<sup>505</sup>.

Mais surtout, ces mêmes conclusions contredisent l'idée d'une évolution chronologique, plaçant Eschyle, Sophocle et Euripide dans un continuum. Si Euripide est celui des trois auteurs qui intègre le plus les gestes et le mouvement dans son texte et sa mise en scène, il faut remarquer qu'Eschyle est plus proche de lui que Sophocle, sur ce point, et que Sophocle se distingue par la retenue de ses personnages et de ses effets ! Une analyse de Charles Segal<sup>506</sup>, sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin, parvient à la même conclusion. Il met en évidence la fonction du silence et de l'immobilité de certains personnages : Sophocle aurait tendance à augmenter leur temps de présence sur scène pour créer une tension et tester l'effet ainsi obtenu. On observe alors une « austérité presque sculpturale, chez Sophocle, de la composition des effets scéniques »<sup>507</sup>. En revanche, cette « sculpturalité » est loin d'être caractéristique du style d'Eschyle, comme le fait remarquer Taplin :

*« I cannot understand what Norwood can be talking about when he says that Cho. is “statuesque” and remarks how Aeschylus “carefully retards his speech” (Greek Tragedy (London 1920) 108f.). Those, e.g. Arnott 115, who wish to argue, perhaps rather superficially, that*

<sup>504</sup> SHISLER 1945, « The portrayal... », p. 396.

<sup>505</sup> A contrario, Dupont-Roc et Lallot lient cette affirmation à une condition, celle de « restreindre la portée de l'effet tragique à l'éveil, par la catastrophe finale, des émotions proprement tragiques – frayeur et pitié », DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote...*, p. 249.

<sup>506</sup> Voir le chapitre « Symbolisme visuel et effets visuels chez Sophocle » dans SEGAL Charles, *La musique du Sphinx : poésie et structure dans la tragédie grecque*, Paris : La Découverte, 1987, p. 79-106.

<sup>507</sup> SEGAL 1987, *La musique du Sphinx...*, p. 104.

*Euripides is fast-moving compared to Aeschylus should not neglect the second half of Cho. and first half of Eum. !*»<sup>508</sup>

L'attention que l'on peut porter à l'exploitation des gestes chez les trois poètes et à leur distribution entre les personnages trouve par ailleurs un écho dans la répartition des parties chantées. Ainsi, Edith Hall<sup>509</sup> observe que les différences ne sont pas à mettre sur le compte d'une évolution de l'art tragique, mais bien plutôt sur les options dramaturgiques des poètes. C'est en fonction de critères sociaux variables, tels que noblesse, genre, origine, que les trois poètes choisissent de faire chanter ou non leurs personnages. La variété constatée dans ce cas prime sur l'idée d'une évolution et nous invite à relativiser le schéma évolutif qui mène d'Eschyle à Euripide. Sur un autre plan d'analyse, celui du lexique, une étude de Luigi Enrico Rossi<sup>510</sup> confirme aussi ce sentiment : elle montre que l'usage de termes colloquiaux répond à des règles différentes selon les auteurs. Ils serviraient à caractériser le statut des personnages chez Eschyle, tendraient à se répartir également chez Euripide, mais interviendraient dans un but d'expressivité chez Sophocle et ce, même dans le langage des rois, afin de marquer leur excitation !

## 5.2. Les gestes dans les mots

Ainsi, plus que le développement d'une technique, c'est le choix d'une esthétique particulière, inscrite dans sa réécriture dramaturgique du mythe, qui paraît propre à chaque tragédien. Nous proposons d'observer ce principe dans les textes, en nous penchant sur le traitement d'un geste qui tient un rôle spécifique dans l'histoire d'Électre, celui des libations.

### Trois manières de « jouer » des libations

Tout metteur en scène le sait, il n'est pas simple de manier des liquides sur scène. On ne triche pas avec « ce qui préfère obéir à la pesanteur,

<sup>508</sup> TAPLIN 1978, *Greek tragedy...*, p. 352, n. 2.

<sup>509</sup> HALL Edith, « Actor's song in tragedy », in GOLDHILL et OSBORNE (éd.) 1999, *Performance culture...*, p. 96-122.

<sup>510</sup> ROSSI Luigi, « Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica », in DE FINIS Lia, *Scena e spettacolo nell'antichità*, Florence : L.S. Olschki, 1989, p. 63-78.

plutôt que maintenir sa forme, ce qui refuse toute forme pour obéir à sa pesanteur»<sup>511</sup>. Quand bien même le sol de l'*orkhêstra* est de terre battue et non de bois, il est intéressant de réfléchir à la question des libations effectuées au cours de l'histoire d'Électre.

### **Des libations effectives chez Eschyle**

Chez Eschyle, nous avons pu déterminer deux moments, dans la prière d'Électre, où ces libations auraient toute légitimité à être effectuées (voir *fig. 25*). On ne saura jamais si les vases des choéphores contenaient de l'eau. Mais le fait même d'évoquer le geste des libations sur scène signale déjà un élément de réalisme et ce, chez le plus ancien des trois auteurs. En revanche, aucune libation n'est réalisée sur scène chez Sophocle ou chez Euripide. C'est un premier indice du fait que l'évolution de la théâtralité n'est pas allée inmanquablement vers plus de réalisme et de gestualité. Nous en verrons d'autres encore.

La réalisation d'un rite de libations sur scène porte également une charge symbolique dans la mesure où, nous l'avons vu au chapitre 1, la fonction de l'écoulement d'un liquide est de matérialiser le cheminement des paroles, prononcées de manière irréversible. Si des libations sont effectuées en scène, elles jouent donc ce rôle, mais en s'inscrivant dans la réalité et dans le temps même des spectateurs, à la manière d'un acte performatif ! Le geste apporte une dimension très concrète à la prière d'Électre et signifie que les paroles atteindront leur but elles aussi, qu'elles obtiendront satisfaction. Aussi avons-nous toujours trouvé chez Eschyle une conséquence manifeste de la « félicité » des rites effectués. Comme si la représentation dramatique était véritablement une démonstration de l'efficacité des rites de parole, tout fictionnels qu'ils puissent être. Or cette logique, nous n'allons justement pas la retrouver chez Sophocle ou chez Euripide.

### **Des libations hors scène chez Sophocle**

Chez Sophocle, des libations sont bien censées être effectuées. Mais elles le sont en dehors de l'espace scénique. C'est Chrysothémis

<sup>511</sup> PONGE Francis, *Le parti pris des choses*, « De l'eau », Paris : Gallimard, 1991 [1942], p. 62.

qui entre en scène portant un vase et des offrandes funéraires (v. 405-406) :

Ηλ. ποῖ δ' ἔμπορεύει; τῷ φέρεις τάδ' ἔμπυρα; 405

Χρ. μήτηρ με πέμπει πατρὶ τυμβεῦσαι χοάς.

Él. *Où vas-tu ? À qui portes-tu ces offrandes ?*

Chr. *Notre mère m'envoie sur la tombe de notre père pour des libations.*

À la suite, Électre va, à l'instar du chœur des *Choéphores*, instruire Chrysothémis pour détourner le rite exigé par Clytemnestre et le récupérer à son compte. Elle l'encourage à ne rien faire de ce que demande la reine, à rejeter ces offrandes et ces libations. À leur place, Électre propose d'autres cadeaux à l'attention d'Agamemnon, et il est remarquable que le geste pour les remettre à Chrysothémis (surligné en gras) soit dans ce cas réalisé sur scène (v. 448-452).

Ηλ. ἀλλὰ ταῦτα μὲν μέθεις· σὺ δὲ  
**τεμοῦσα** κρατὸς βοστρύχων ἄκρας φόβας  
 κάμου ταλαίνης, σμικρὰ μὲν τάδ', ἀλλ' ὅμως 450  
 ἄχω, δὸς αὐτῷ, **τήνδ' ἄλιπαρῆ τρίχα**  
 καὶ **ζῶμα τοῦμόν** οὐ χλιδαῖς ἡσκημένον.

Él. *Allons, laisse tout cela,*  
*Coupe sur ta tête le bout de tes cheveux bouclés,*  
*Et sur la mienne aussi. Et offre-lui – pauvres présents de misère,*  
*Mais c'est tout ce que j'ai –, offre-lui **ces cheveux de souillon,***  
*Et **ma ceinture** qui n'est certes pas ouvragée en objet de luxe.*

La fin du vers 452, sans enjambement, autorise à cet endroit une pause, afin que soient effectués ces gestes praxiques. Sophocle, qui a inventé le personnage de Chrysothémis, comme celui d'Ismène dans *Antigone*, semble privilégier la relation entre les deux sœurs plutôt que la réalisation du rite lui-même. Il y a un contraste à noter entre la stichomythie qui précédait, au cours de laquelle les deux sœurs ont à nouveau confronté leurs idées, et le rapprochement physique qu'implique la préparation de ce rituel. Séparées dans leur relation à leur mère, les deux sœurs mêlent leurs cheveux dans leur offrande à leur père. Quant à l'invocation de ce dernier, on n'en trouve nulle trace sinon dans la prière qu'Électre invite sa sœur à prononcer sur le tombeau (v. 453-454). Une variante bien abrégée du *kommos* eschyléen !

Ηλ. αἰτοῦ δὲ προσπίτνουσα γῆθεν εὐμενῆ  
 ἡμῖν ἀρωγὸν αὐτὸν εἰς ἐχθροὺς μολεῖν. 453

Él. *Prosterne-toi et supplie! Qu'il nous fasse la faveur de venir  
 Lui-même du fond de la terre nous donner son appui contre l'ennemi.*

### **Des libations transposées chez Euripide**

Dans la version d'Euripide, il n'est pas fait mention de libations propitiatoires à l'attention d'Agamemnon. Oreste entre en scène en annonçant qu'il s'est rendu de nuit sur la tombe de son père pour lui dédier ses larmes et ses cheveux coupés et immoler une brebis; plus tard, après la reconnaissance d'Oreste et d'Électre, interviendra la prière commune que nous avons étudiée (v. 670-684), dirigée vers les divinités chtoniennes, mais qui n'inclut pas de libations. Néanmoins, l'image eschyléenne des porteuses d'eau est bien présente puisque, on s'en souvient, c'est sous cette apparence qu'Euripide fait entrer en scène Électre (v. 54-56):

Ηλ. ὦ νύξ μέλαινα, χρυσεῶν ἄστρον τροφέ,  
 ἐν ἧι τόδ' ἄγγος τῶιδ' ἐφεδρεῦον κάραι 55  
 φέρουσα πηγὰς ποταμίας μετέρχομαι [...]

Él. *Ô Nuit noire, nourrice des étoiles d'or,  
 Dans laquelle, portant cette urne posée sur ma tête,  
 Je vais puiser l'eau à la rivière...*

C'est également ainsi qu'Euripide la représente, lorsqu'elle revient de la rivière, portant sa cruche sur la tête et lançant sa plainte (v. 140-142):

Ηλ. θεὸς τόδε τεῦχος ἐμῆς ἀπὸ κρατὸς ἐ-  
 λοῦσ', ἵνα πατρὶ γόους νυχίους 140  
 ἐπορθροβοάσω.

Él. *Tiens, ôte à présent cette urne de mon front,  
 Afin que je dirige vers mon père  
 Mes plaintes nocturnes.*

Mais cette urne, ironiquement peut-être si l'on songe aux *Choéphores*, ne sert qu'à l'approvisionnement de l'eau. Et Électre accomplit cette tâche servile parce que, dit-elle, « je tiens à montrer aux dieux quel outrage m'inflige Égisthe » (v. 58). L'objet qui sert chez Eschyle à accomplir le rite propitiatoire, par lequel Électre se concilie Agamemnon et les dieux infernaux en vue de sa vengeance, est rendu à sa condition d'ustensile domestique.

Ainsi, chez Euripide comme chez Sophocle, la réalisation du rite propitiatoire, si cruciale dans la pièce des *Choéphores*, est reléguée en dehors de l'espace et de l'action. Comme si le développement narratif ne dépendait pas d'elle, comme si l'exhibition de ce rite n'avait pas de valeur spectaculaire. Mais ce détachement de l'efficacité rituelle a une contrepartie. Il correspond chez Sophocle à un retardement du passage à l'action, laissant la place à des scènes interpersonnelles; chez Euripide à une amplification et à une esthétisation de la gestualité.

### **Monodie d'Électre en porteuse d'eau (Eur. *Él.* 112-166)**

À partir de l'image de la porteuse d'eau, Euripide va construire un chant et une chorégraphie. La danse intervient au cours de la monodie qu'Électre entonne à son retour de la rivière. Dans son contenu, elle correspond à la lamentation que nous avons étudiée chez Sophocle, qui débutait par des anapestes et se poursuivait en un échange lyrique avec le chœur (*kommós*). Nous ne l'étudierons pas dans son entier, dans la mesure où le système des *skhêmata* chorégraphiques relève d'une logique spécifique. Mais nous nous arrêterons sur certaines expressions. Car ce que l'on peut observer, c'est que nombre des gestes effectués sont indiqués par des termes autoréférentiels se rapportant aux gestes et aux actes illocutoires. Ce sont ces derniers qui rythment le chant et la danse, en intervenant systématiquement au début des strophes, antistrophes et *mesodos* (vers intermédiaires). Le découpage n'est pas univoque mais nous nous en tiendrons à l'édition de Kovacs qui propose le découpage suivant: *Str. α / Mes. α / Ant. α / Mes. β / Str. β / Mes. γ / Ant. β*<sup>512</sup>.

<sup>512</sup> KOVACS David, *Euripides. Vol. 3. Suppliant women; Electra; Heracles*, Cambridge (Mass.) & Londres: Harvard University Press, 1998.

Ainsi en va-t-il de la strophe et de l'antistrophe  $\alpha$  qui répètent les mêmes trois premiers vers : c'est l'action de revenir à pied de la rivière qui constitue la dynamique de la danse. Les deux verbes de mouvement (en gras) font écho aux pas de la danse et le verbe *kataklaîô* (« je gémis ») indique le type de discours en jeu. Le cri de lamentation, répété à plusieurs reprises dans la monodie, correspond lui aussi nécessairement à un *skhêma* spécifique. Car, comme le rappelle Ducrot à propos des interjections telles que « Hélas ! » ou « Chic ! » : « En [les] disant, on colore sa propre parole de tristesse ou de joie : si la parole fait connaître ces sentiments, c'est dans la mesure où elle est elle-même triste ou joyeuse ». Mais à l'inverse d'un énoncé déclaratif du type « je suis triste », « puisque [l'énonciation] est présentée comme l'effet immédiat du sentiment qu'elle exprime »<sup>513</sup>, ces expressions obligent à une expressivité, une gestuelle adéquate...

Ηλ. **σύντειν'** (ὥρα) ποδὸς ὀρμάν· 112~127 Str.  $\alpha$ ~Ant.  $\alpha$   
 ὦ, / **ἔμβα ἔμβα** κατακλαίουσα. /  
 ἰὼ μοί μοι.

Él. *Hâte l'élan de ton pied, il est temps,*  
*Ô, **marche, marche** en te lamentant.*  
*Iô moi moi!*

Les trois *mesodos* (vers intermédiaires) font également référence à l'action en cours. Toutes contiennent des verbes de parole renvoyant à des actes langagiers ou impliquant des gestes praxiques. La première fait référence à la plainte d'Électre, mais lui applique deux verbes de mouvement (en gras). On imagine aisément les gestes qu'ils impliquent :

Ηλ. ἴθι τὸν αὐτὸν **ἔγειρε** γόον, 125 Mes.  $\alpha$   
**ἄναγε** πολὺδακρυν ἀδονάν.

Él. *Allons, **fais s'élever** la même plainte,*  
***Fais monter** le plaisir des larmes abondantes.*

La deuxième implique un jeu avec la cruche. L'impératif *thes* (« tiens, pose ») – qu'Électre l'adresse à elle-même ou à un domestique – détermine

<sup>513</sup> DUCROT Oswald., *Le dire et le dit*, Paris : Minuit, 1997 [1984], p. 200.

le fait qu'elle dépose l'urne. Le déictique atteste l'acte. Puis Électre « prend la posture d'une pleureuse »<sup>514</sup> pour engager sa plainte funèbre.

Hl. Θὲς τόδε τεῦχος ἐμᾶς ἀπὸ κρατὸς ἐ- 140 Mes. β  
 λοῦσ', ἵνα πατρὶ γόους νυχίους  
 ἐπορθοβοάσω.

Él. *Tiens, ôte à présent cette urne de mon front,  
 Afin que je dirige vers mon père  
 Mes plaintes nocturnes.*

Par la suite, dans la strophe β, deux verbes décrivent les gestes traditionnels du deuil, se lacérer la poitrine et se frapper la tête (en gras), gestes qu'Électre accomplit sans doute en les nommant.

Hl. κατὰ μὲν φίλαν 146 Str. β  
 ὄνυχι **τεμνομένα** δέραν  
 χέρα τε κρᾶτ' ἔπι κούριμον  
**τιθεμένα** θανάτῳ σῶι.

Él. *Et je déchire de mes ongles  
 Le doux nid de ma gorge,  
 En martelant du poing ma tête rase  
 À cause de ta mort.*

La troisième *mesodos* commence également par l'évocation d'un geste de deuil. À la suite, Électre comparera son appel à celui d'un cygne.

Hl. αἶ αἶ, **δρύπτε** κάρα 150 Mes. γ

Él. *Aï, aï, lacère ton visage*

Seule l'antistrophe β ne comporte pas de terme autoréférentiel. Elle constitue un rappel narratif du meurtre d'Agamemnon. Elle s'ouvre sur l'évocation du coup de hache et est rendue percutante à la fois par l'homéotéleute en / as / et par l'anaphore du terme *pikras* («affreux»). Sûrement donnait-elle lieu à un geste mimétique !

<sup>514</sup> DUPONT 2001, *L'insignifiance tragique...*, p. 137. Une formule qui fait écho à la conception du *skhêma*.

Ηλ. ἰὼ μοι, ἰὼ μοι

Ant. β

πικρᾶς μὲν πελέκεως τομᾶς                      160  
 σᾶς, πάτερ, πικρᾶς δ' ἐκ  
 Τροίας ὀδίου βουλᾶς.

*Él. Iô, iô, pauvre de moi!*  
*Affreuse plaie que la hache t'a faite,*  
*mon père! Affreux complot*  
*quand tu revins de Troie!*

On l'a dit, cette monodie correspond par son contenu à la première lamentation d'Électre chez Sophocle. On y retrouve les éléments du meurtre d'Agamemnon évoqués en parallèle de gestes de douleur. Relativement à la dimension pragmatique et spectaculaire qui nous intéresse, on voit qu'Euripide en fait un morceau de virtuosité, dans lequel l'acteur met à profit autant ses qualités de chanteur que de danseur : si le passage débute avec deux anapestes (112-113), il se poursuit sur un rythme choriambic-glyconien (lyrique et agité), sur lequel Électre devait danser. Denniston note plusieurs irrégularités dans la resposion (l'antistrophe correspondante), que compensait peut-être le « refrain » du début de la strophe et de l'antistrophe *a* ainsi que la régularité des gestes exécutés. En ce qui concerne la chorégraphie, on remarquera surtout que les gestes d'Électre sont d'ordre praxiques plutôt que mimétiques : ils « collent » à l'action en cours et donnent corps aux actions évoquées dans les mots.

En parallèle de ces gestes apparaissent nombre de termes langagiers. Ils ponctuent également le chant d'Électre, en désignant dans chaque partie autant d'actions susceptibles d'être soutenues par une attitude, un *skhêma* : « fais s'élever la plainte », « j'adresse sous terre mes gémissements », « je me lamente »... Le verbe *kataklaïomai* ouvre et ferme cette séquence chorégraphique qui a valeur d'acte de lamentation (v. 113 et v. 156), avant l'antistrophe *β*, qui en constitue la part narrative. Jusque-là, ce sont autant d'énoncés performatifs qui sont exprimés, à la première personne du présent, ou alors des ordres qu'Électre s'adresse à elle-même ! Les termes autoréférentiels des actes physiques et langagiers se rejoignent donc dans ce passage. Ils composent la trame chorégraphique de la monodie pour ainsi dire, qui offre comme une transposition de la plainte funèbre. Elle rejoint en ce sens le *kommós* d'Eschyle, mais dans une esthétique qui l'abstrait de toute vocation rituelle effective : la musique prime !

## Gestes dansés et gestes joués

Ainsi, dans la danse aussi se rejoignent paroles et gestes, à travers les *skhêmata* créés par le texte. Dans celle qu'Euripide fait danser à Électre se succèdent les *skhêmata* d'une porteuse d'eau, d'une pleureuse, d'une exécutante des rites funèbres. S'y ajoutent les modalités d'une invocation, d'une interrogation et d'une prière. Une certaine continuité se dessine à ce titre entre le registre du jeu et celui de la danse, sur laquelle il nous faut réfléchir brièvement.

Dans les *stasima* lyriques du chœur, chantés et dansés, le procédé habituel est quelque peu différent de celui que nous venons d'observer. Le chant du chœur, « parole collective et musicale scandée au rythme des mouvements du corps »<sup>515</sup>, implique souvent une projection dans le temps et dans l'espace du mythe, qui correspond à son rôle rituel. Pour cette raison, dans les chorégraphies chorales, la nature des gestes serait plus volontiers d'ordre mimétique (*pantomimes* chez Kendon). Le modèle est celui du chœur de la tradition mélique, dont découle le chœur tragique. Bierl parle pour sa part « du langage corporel et du mimétisme des mouvements tourbillonnants et sauvages, [qui] fusionnent plusieurs modes de perception et de représentations rituelles en un message complexe »<sup>516</sup>. Dans la monodie d'Euripide, à l'inverse, nous avons vu ces gestes se calquer sur l'action de l'histoire. La différence du procédé mimétique est qu'il permet une variété infinie de gestes.

Ce qui confirme ce principe, c'est qu'à l'origine le poète enseignait les figures orchestiques (dites aussi *skhêmata*) en même temps que son texte, ce que signalait son appellation de *khorodidaskalos*, « instructeur du chœur »<sup>517</sup>. À partir de témoignages tirés notamment d'Athénée<sup>518</sup>, Catoni, dans son ouvrage sur les *skhêmata*, est conduite à affirmer que « “trouver des *skhêmata*” », selon l'expression antique, c'est-à-dire inventer des nouvelles figures de danse, « fait certainement partie du métier des poètes tragiques de la génération de Phrynikos et d'Eschyle »<sup>519</sup>. On peut citer en parallèle l'épigramme de Phrynichos, dans lequel ce dernier compare aux vagues de la mer le nombre de figures qu'il a inventées (Plut. *Quaes. conv.* 732f). Un autre passage d'Athénée parle de l'acteur d'Eschyle, Téléste, « à ce point

<sup>515</sup> CALAME 2017, *La tragédie chorale...*, p. 228.

<sup>516</sup> BIERL 2001, *Der Chor in der alten Komödie...*, p. 375-376 (ma traduction).

<sup>517</sup> PICKARD-CAMBRIDGE 1988<sup>2</sup> [1953], *The dramatic festivals...*, p. 91.

<sup>518</sup> Ath. 1, 21d9-e9; 22a5 sq.; 21f3 sq.

<sup>519</sup> CATONI 2005, *Schemata...*, p. 135 (ma traduction).

maître de son art qu'en dansant *Les Sept contre Thèbes* il rendait l'action visible par sa danse» (Ath. 1, 22a1-3). Ces considérations éclairent la correspondance entre les gestes du jeu, plutôt du type *emblems*, et ceux de la danse, plutôt du type *pantomimes*. Pour rendre cette problématique concrète, on peut se référer à l'article de Rossi, cité plus haut, qui traite également de gestualité et met en lumière un exemple évocateur du lien entre chant et chorégraphie. Dans les lignes qu'il accorde à la «kinésique» (gestualité) et à la «proxémique» (rapport à l'espace), il montre que dans deux passages strophiques, aux emplacements métriques correspondants de la strophe et de l'antistrophe, le texte évoque un signifié identique. Cette coïncidence aurait tout lieu de se traduire par un geste répété, ou plus exactement un *skhêma* chorégraphique. Ainsi, pour la première des correspondances, tirée de *Lysistrata*, Rossi conclut: «Nous pouvons imaginer un geste iconique ou symbolique lié au champ de la persuasion, de la raison, etc.»<sup>520</sup> Dans l'autre cas, issu de l'*Œdipe à Colone* (655-683), il affirme à propos de deux termes en responsion qui relèvent l'un et l'autre d'un bas niveau de langage: «le chœur a chanté et dansé *oïda* («je sais!») et *naixi* («oui!») dans une responsion parfaite, également chorégraphique»<sup>521</sup>. La figure chorégraphique pourrait imager une expression de provocation ou d'agressivité; elle servirait dans tous les cas à marquer le rythme, le contour de la strophe<sup>522</sup>.

Or les deux figures chorégraphiques imaginées ici ne correspondent pas à des attitudes langagières que nous avons répertoriées. La question se pose donc de la nature des figures de danse et de leur nombre, fini ou infini. Delavaud-Roux avance que pour la danse «il existe un répertoire de nombreux *skhêmata*, qui correspondent à la diversité des sentiments et des idées évoquées»<sup>523</sup>. Rossi pense que ces gestes chorégraphiques stylisés pourraient relever d'un «nombre fini de morphèmes expressifs»<sup>524</sup>. Mais les témoignages évoquant le fait de «trouver» des figures ou le nombre infini de celles qu'inventa Phrynicos contredisent ce principe. Il faut postuler pour la danse une liberté plus grande, une possibilité d'innovation fondée sur le principe de l'imitation plutôt que de l'iconicité. À l'infinité des figures de la danse (de type *pantomimes*) s'oppose le répertoire plus

<sup>520</sup> Rossi 1989, «Livelli di lingua...», p. 70, à propos de *Lysistrata*, v. 797, 799-821, 823 (ma traduction).

<sup>521</sup> Rossi 1989, «Livelli di lingua...», p. 76 (ma traduction).

<sup>522</sup> Pour un autre exemple d'interprétation des gestes chorégraphiques du chœur en fonction de la construction strophiques, voir WILES 2000, *Greek theater performance...*, p. 139-141.

<sup>523</sup> DELAUAUD-ROUX 1994, *Les danses pacifiques...*, p. 154. Elle cite à l'appui de cette affirmation Ath. 14, 629f-630a.

<sup>524</sup> Rossi 1989, «Livelli di lingua...», p. 76 (ma traduction).

restreint de *skhêmata* langagiers (de type *emblems*), tels que nous les avons répertoriés. Spitzbarth, dans les remarques conclusives de son ouvrage sur la *Spieltechnik der griechischen Tragödie*, en vient à la même idée : « Non seulement ce sont toujours les mêmes procédés qui se répètent, mais en plus ils empruntent toujours les mêmes formes. »<sup>525</sup> Et de conclure à propos du jeu des acteurs : « Cependant ce refus de l'expression individuelle ne signifie qu'une chose, c'est que la gestualité est stylisée. »<sup>526</sup> Il ne faut donc pas établir une solution de continuité entre les gestes des acteurs et des danseurs – les acteurs étant par ailleurs, comme tout choreute, appelés à danser dans le cadre du spectacle. Il s'agit plutôt de types de gestes différents. Et si le terme *skhêma* englobe ces deux types d'attitudes corporelles, c'est en référence à sa signification originelle de « maintien », d'« attitude ». Il correspond à la pose prise par un corps dans le flot des mots ou de la musique. Néanmoins, nous ne développerons pas plus avant la problématique des gestes du chœur, car ils dépendent en outre d'autres données techniques (situation dans l'*orchêstra*, orientation des masques, nombre des exécutants...) que celles des comédiens.

En vérité, la partition lyrique et chorégraphique de l'Électre d'Euripide témoigne surtout d'une autre donnée : l'amplification du rôle de l'acteur. Elle offre à l'acteur qui jouait Électre une occasion de choix de montrer ses talents de chanteur et de danseur<sup>527</sup>. Dans un article où il étudie l'usage du corps dans la tragédie, Kostas Valakas parle de « maniérisme »<sup>528</sup> pour cette fin du v<sup>e</sup> siècle. Commentant l'accroissement des parties lyriques et dansées, des monodies, des duos, il affirme : « *In the plays surviving from the last two decades of the fifth century there is a clear tendency for the protagonist's roles to become lengthier and increasingly virtuosic.* »<sup>529</sup> Or ce principe pourrait être propre aux personnages d'Euripide, même si, dans une moindre mesure, nous l'avons vu imité par Sophocle dans la lamentation d'Électre. De fait, Euripide est le seul pour lequel nous conservions

<sup>525</sup> SPITZBARTH 1946, *Untersuchung zur Spieltechnik...*, p. 95 (ma traduction).

<sup>526</sup> SPITZBARTH 1946, *Untersuchung zur Spieltechnik...*, p. 95 (ma traduction).

<sup>527</sup> Voir KAIMIO 1988, *Physical contact...*, p. 86, en référence au schéma évolutif qu'elle décrit.

<sup>528</sup> Ce jugement est influencé par le commentaire d'Aristote sur le jeu exagéré de l'acteur Kallipidès (*Poet.* 1462a6). Comme le rapporte PICKARD-CAMBRIDGE 1988<sup>2</sup> [1953], *The dramatic festivals...*, p. 174 : « Aristotle does refer [...] to the possibility of overdoing the amount of gesture (περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις) or using gesture inappropriate to tragedy, and record that Mymniskos (the actor of Aeschylus) nicknamed his younger contemporary Kallipides "the monkey" from his excess of gesture. »

<sup>529</sup> VALAKAS Kostas, « The use of the body by actors in tragedy and satyr-play », in EASTERLING et HALL (éd.) 2002, *Greek and Roman actors...*, p. 84.

des monodies : « *In Aeschylus and Sophocles we do not find any self-contained section where a single actor sings alone* », nous rappelle Battezzato<sup>530</sup>. Ainsi, si l'*Électre* d'Euripide est bien contemporaine de celle de Sophocle, c'est donc que les deux systèmes gestuels ont coexisté, voire qu'ils ont été concurrents. Plus que d'un effet de mode, il s'agirait en ce sens d'un choix d'Euripide. Il implique certes un développement de la palette expressive de l'acteur, mais plus encore il montre le poète soucieux d'exploiter les gestes pour eux-mêmes et d'en faire un motif majeur de son esthétique et de sa dramaturgie.

## Premier contact

Euripide serait donc un auteur dont les textes, et par conséquent la « mise en scène », accordent une place majeure aux gestes. Dans cette perspective, nous ferions face à une écriture qui, en partie du moins, trouve sa justification hors d'elle ; qui requiert des gestes pour son accomplissement, c'est-à-dire pour obtenir son effet sur le public. Une lecture même superficielle de son *Électre* permet d'appréhender ce phénomène : les gestes y sont présents de manière continue. Ils n'interviennent pas dans des occasions rituelles ou spectaculaires spécifiques : ils sont régulièrement indiqués comme corollaires de l'action. On observe ainsi plusieurs moments où le geste est central : *Électre* revient de la rivière en portant une cruche et se décrit principalement en référence à ses gestes ; la première rencontre d'Oreste et d'*Électre* consiste en une course-poursuite incluant des gestes de violence ; le moment de la reconnaissance met en scène leur étreinte ; l'instant où *Électre* se propose comme servante pour aider sa mère à descendre du char transpose dans des termes physiques la relation entre la mère et la fille ; enfin, les adieux d'Oreste et d'*Électre* s'expriment à travers une nouvelle étreinte, qui répète celle de leurs retrouvailles. Dans tous ces cas, la dramaturgie réclame un jeu gestuel.

Pour observer de près cette logique, nous nous pencherons sur la scène évoquée de la rencontre d'Oreste et d'*Électre*. L'analyse de cette scène est révélatrice. Alors qu'*Électre* est revenue de la rivière et s'est lancée dans sa lamentation, rejointe bientôt par le chœur des jeunes argiennes, Oreste surgit, avec Pylade. Il l'aborde de manière cavalière, introduisant dans le jeu une violence qui parcourt tout le passage.

<sup>530</sup> BATTEZZATO Luigi, « Lyric », in GREGORY Justina (éd.), *A companion to Greek tragedy*, Malden & Oxford : Blackwell, 2005, p. 153.

## Une rencontre mouvementée chez Euripide (Él. 215-230)

Nous présentons ci-dessous le texte de la rencontre en le découpant en unités, comme nous avons pris l'habitude de le faire (fig. 29). On prendra garde au fait qu'il s'agit d'un dialogue, prenant la forme d'une stichomythie : dès l'unité 4, chaque vers correspond à une réplique et de fait à une période. Dans le tableau, la succession des lignes blanches et grisées marque l'alternance entre les répliques (et les gestes respectifs) de chacun des comédiens. Cela ne signifie pas pour autant qu'à un vers corresponde une seule modalité, au contraire. À ce titre, nous soulignons dès à présent tous les éléments modalisateurs qui marquent et induisent des attitudes. Nous avons adapté le texte à partir de la traduction de Debidour, de manière à ce qu'il reflète au mieux l'enchaînement des modalités et des attitudes.

Fig. 29. Rencontre d'Oreste et d'Électre chez Euripide (Él. 215-230)

1	Él.	οἴμοι, γυναῖκες, ἐξέβην θρηνημάτων. /	Hélas, femmes, je suis débusquée de mes chants de deuil !
2		ξένοι τινὲς παρ' οἴκον οἶδ' ἐφρεστίους / εὐνάς ἔχοντες ἐξανίστανται λόχου. /	Des étrangers chez moi, là, tapis dans l'ombre, ils se lèvent de leur embuscade...
3		φυγῆ σὺ μὲν κατ' οἶμον, ἐς δόμους δ' ἐγὼ / φῶτας κακούργους ἐξάλυξωμεν ποδί. /	Fuis ! toi par le sentier, moi vers la maison, À ces brigands échappons, en courant !
4	Or.	μὲν', ὦ τάλαινα·	Reste, malheureuse !
5		μὴ τρέσης ἐμὴν χέρα. /	N'aie pas peur de ma main !
6	Él.	ὦ Φοῖβ' Ἀπολλων· προσπίτνω σε μὴ θανεῖν. /	Apollon, je t'implore de ne pas mourir !
7	Or.	ἄλλους κτάνοιμι μᾶλλον ἐχθίους σέθεν. /	Ah ! si je pouvais, plutôt que toi, en tuer d'autres que je hais davantage !
8	Él.	ἄπελθε,	Écarte-toi !
9		μὴ ψαῦ' ὧν σε μὴ ψάειν χρεών. /	Ne touche pas ce que tu n'as pas le droit de toucher !
10	Or.	οὐκ ἔσθ' ὅτου θίγοιμ' ἂν ἐνδικώτερον. /	Il n'y a rien que je pourrais toucher à plus juste titre.
11	Él.	καὶ πῶς ξιφῆρης πρὸς δόμοις λοχᾶς ἐμοῖς ; /	Alors pourquoi prends-tu l'épée pour te mettre en embuscade autour de ma maison ?
12	Or.	μείνας' ἄκουσον,	Reste, écoute-moi ;

13		καὶ τάχ' οὐκ ἄλλως ἐρεῖς. /	bientôt tu ne parleras <u>pas</u> autrement.
14	Él.	ἔστηκα·	Me voici ;
15		πάντως δ' εἰμὶ σή·	de toute façon je suis à toi :
16		κρείσσων γάρ εἰ. /	tu es plus fort.
17	Or.	ἦκω φέρων σοι σοῦ κασιγνήτου λόγους. /	Je viens te porter des nouvelles de ton frère.
18	Él.	ὦ φίλτατ', ἄρα ζῶντος ἢ τεθνηκότος; /	Oh mon très cher ! – <u>Mais</u> est-il vivant ou mort ?
19	Or.	ζῆ·	Vivant.
20		πρῶτα γάρ σοι τάγάθ' ἀγγέλλειν θέλω. /	C'est d'abord de la joie que je veux t'annoncer.

Les termes que nous soulignons, auxquels nous sommes à présent familiarisés, nous laissent entrevoir l'agitation qui traverse cette scène et anime les énoncés. Les variations sont nombreuses. Elles impliquent notamment des actions parallèles au texte, une véritable mise en scène corporelle par conséquent. Cependant, nous la décrirons plus loin, après avoir défini les outils adéquats pour le faire.

### ***Rencontre en douceur chez Eschyle, en douleur chez Sophocle***

La proximité comme la violence entre les personnages exhibées à cet endroit sont propres à la version d'Euripide. Chez Eschyle, la rencontre a été préparée par la reconnaissance d'indices sur la tombe d'Agamemnon : les mèches de cheveux et les pas d'Oreste. Regardons brièvement le texte de la rencontre chez Eschyle, sans même qu'il soit besoin de produire un tableau analytique : l'incongru de la rencontre n'est pas thématiqué ; il n'y a pas de surprise ni de violence. Électre vient de s'interroger sur l'origine des boucles déposées et des empreintes de pas autour de la tombe. Oreste apparaît soudainement et donne un ordre à Électre, qui poursuit simplement le dialogue en posant une question (v. 212-215). Tout se passe comme si leur échange commentait explicitement la logique d'efficacité des rites de parole propre à Eschyle !

Or. εὐχου τὰ λοιπά, τοῖς θεοῖς τελεσφόρους  
εὐχὰς ἐπαγγέλλουσα, τυγχάνειν καλῶς.

Ηλ. ἐπεὶ τί νῦν ἕκατι δαιμόνων κυρῶ;

Ορ. εἰς ὄψιν ἤκεις ὄνπερ ἐξηύχου πάλαι.

215

*Or. Continue. En annonçant aux dieux que tes prières se sont réalisées,*

*Prie que d'autres, dans l'avenir, se réalisent bien.*

*Él. Quelle est la chose que les dieux viennent de me faire obtenir ?*

*Or. Tu as sous les yeux ce que tu demandais à l'instant.*

Chez Sophocle, le cas est encore différent. La rencontre est différée : elle est médiatisée par le fameux récit du pédagogue sur la fausse mort d'Oreste, en présence de Clytemnestre et d'Électre (v. 680-763), puis Oreste apparaît portant l'urne funéraire (v. 1098 *sq.*). La reconnaissance entre le frère et la sœur est suspendue au mystère de ce récipient vide, qui à la fois annonce la disparition d'Oreste et dissimule sa présence. Nous verrons plus loin comment Sophocle orchestre autour de lui les mouvements et les émotions d'Électre, sous le regard bouleversé de son frère.

On voit ainsi combien détonne la rencontre chez Euripide, qui donne lieu à des cris, à de la précipitation, à une fausse sortie du chœur. Oreste se saisit d'Électre : la scène est traversée par une agitation inattendue que la suite des unités et leurs modalités reflètent. Les gestes que l'on peut supposer participent à cette agitation. Nous le montrerons à l'aide d'un nouveau tableau analytique centré cette fois prioritairement sur les gestes. Sa spécificité tient aussi au fait que nous prendrons en compte les remarques esthétiques et pratiques que nous avons évoquées plus haut : chaque fois qu'il parle et bouge, l'acteur antique doit à la fois signaler que c'est son tour de parler, renforcer le contenu de son énoncé, en faire entendre les figures et créer un effet, une image. Sur ce point, on peut appliquer aux gestes du dialogue la même fonction que Wiles attribue aux gestes chorégraphiques : *«Rather than competing for the audience's attention, the physical action made it possible to grasp the complex words, and the words in turn made it possible to read the action.»*<sup>531</sup>

<sup>531</sup> WILES 2000, *Greek theater performance...*, p. 139.

## Intégrer les gestes

Il s'agit donc de situer dans le texte les moments précis d'une intervention gestuelle, qui se conjugue avec les attitudes modales déjà évoquées. Pour ce faire, nous recourons désormais à des motifs iconiques (*fig. 30*). Précisons que toutes ces icônes sont purement utilitaires. Elles ne correspondent pas de manière réaliste aux gestes exécutés. Il faudrait les redessiner en fonction des gestes et attitudes dépeints sur les vases. Mais ce sera le sujet d'une autre recherche...

*Fig. 30. Icônes correspondant aux gestes et attitudes effectués*

	<b>Regard de face</b>	Le personnage parle face au public.
	<b>Deixis par le regard</b>	Le personnage dirige son regard vers une personne / un objet.
	<b>Deixis par le geste</b>	Le personnage désigne une personne / un objet.
	<b>Adresse, invocation</b>	Le personnage tend la main vers un être ou une chose et s'adresse à lui.
	<b>Ordre</b>	Le personnage adresse un geste impératif.
	<b>Interrogation</b>	Le personnage fait un geste interrogatif.
	<b>Dénégation</b>	Le personnage fait un signe de dénégation.
	<b>Exclamation</b>	Le personnage écarte les mains pour signifier joie ou surprise.
	<b>Lamentation</b>	Le personnage se frappe le corps ou s'étreint les mains pour exprimer une douleur morale.
	<b>Main droite</b>	Le personnage saisit la main droite d'un autre acteur.
	<b>Tomber à terre</b>	Le personnage tombe à genoux, supplie.
	<b>Étreinte</b>	Deux personnages s'étreignent.
	<b>Geste mimétique</b>	Le personnage effectue un geste mimétique motivé par une image forte (comparaison, métaphore).

On aura noté que nous prenons aussi en compte la donnée du regard : un acteur qui ne parle pas ne reste jamais inactif ; son masque doit vivre, « *to come alive in movement* »<sup>532</sup> selon l'expression de Wiles, et pour cela indiquer une tension, une attention, qui se traduit notamment par les variations de direction de son regard. Dans cette version, nous intégrons donc la dynamique des regards dans le dialogue, qui prolonge celle du corps entier. Il faut en effet partir du principe que le personnage est toujours positionné de face quand il parle, mais qu'il peut et qu'il doit changer d'angle entre les répliques. Dans le tableau qui suit (*fig. 31*), nous conservons la succession des lignes blanches et grisées. Les éléments soulignés justifient la présence d'icônes et la réalisation de gestes. En outre, comme précédemment, les éléments en gras signalent de possibles figures de style, que nous commentons plus loin.

**Fig. 31. Les gestes de la rencontre chez Euripide (Él. 215-230)**

		 Or. & Pyl.  	<i>Électre aperçoit Oreste et Pylade. Elle esquisse un geste de douleur, puis parle face au public (c'est-à-dire aussi en direction du chœur).</i>
1	Él.	<u>οἴμοι</u> , γυναικες, ἐξέβην θρηνημάτων. /	<u>Hélas</u> , femmes, je suis débusquée de mes chants de deuil !
		  Or. & Pyl. 	<i>Électre désigne les deux intrus. Puis elle parle face au public.</i>
2		ξένοι τινὲς παρ' οἴκον <u>οἷδ'</u> ἐφεστίους / εὐνὰς ἔχοντες ἐξάνιστανται λόχου. /	Des étrangers chez moi, <u>là</u> , tapis dans l'ombre, ils se lèvent de leur embuscade...
		 <i>parodos</i>	<i>Électre désigne l'une des sorties latérales.</i>
3		φυγῆ <u>σὺ</u> μὲν κατ' οἶμον,	Fuis ! <u>toi</u> par le sentier,
		 <i>maison</i>	<i>Électre désigne le bâtiment central.</i>
		ἐς δόμους δ' <u>ἐγὼ</u> /	<u>moi</u> vers la maison,
		 	<i>Électre fait un geste impératif. Elle parle toujours face au public. Puis Électre s'enfuit vers la maison.</i>

<sup>532</sup> WILES 2007, *Mask and Performance...*, p. 62.

		φῶτας κακούργους ἐξαλύζωμεν ποδί. /	À ces brigands <u>échappons</u> en courant !
		 <small>Él.</small>	<i>Oreste se saisit d'Électre. Il parle face au public.</i>
4	Or.	μέν', ὦ τάλαινα·	<u>Reste</u> , malheureuse !
			<i>De l'autre main, Oreste fait un geste de dénégation. Il parle face au public.</i>
5		μη τρέσης ἐμὴν χέρα. /	N'aie pas <u>peur</u> de ma main !
			<i>Électre fait un geste d'invocation vers la statue d'Apollon. Puis elle parle face au public.</i>
6	Él.	ὦ Φοῖβ' Ἄπολλον·	<u>Apollon</u> !
			<i>Électre tombe à genoux.</i>
		προσπίτνω σε μή θανεῖν. /	je t' <u>implore</u> de ne pas mourir !
			<i>Oreste fait face au public pour parler. Il esquisse le geste de tuer.</i>
7	Or.	ἄλλους κτάνοιμι μᾶλλον ἐχθίους σέθεν. /	Ah ! si je pouvais, plutôt que toi, en <u>tuer</u> d'autres que je hais davantage !
			<i>Électre regarde Oreste et fait mine de le repousser. Puis elle parle face au public.</i>
8	Él.	ἄπελθε,	<u>Écarte-toi</u> !
			<i>Électre fait un nouveau geste de dénégation.</i>
9		μη <u>ψαῦ</u> ' ὧν σε μη <u>ψαύειν</u> χρεών. /	Ne <u>touche</u> pas ce que tu n'as pas le droit de <u>toucher</u> !
			<i>Oreste fait un geste de dénégation et parle face au public.</i>
10	Or.	οὐκ ἔσθ' ὄτου θίγοιμ' ἂν ἐνδικώτερον. /	<u>Rien</u> n'existe que je pourrais toucher à plus juste titre.
			<i>Électre regarde Oreste. Elle fait un signe d'interrogation. Elle pose sa question face au public.</i>
11	Él.	καὶ <u>πῶς</u> ξιφήρης πρὸς δόμοις λοχᾶς ἐμοῖς; /	Alors <u>pourquoi</u> prends-tu l'épée pour te mettre en embuscade autour de ma maison ?

			<i>Oreste regarde Électre et lui adresse un geste impératif. Puis il parle face au public.</i>
12	Or.	μείνας' ἄκουσον,	<u>R</u> este, écoute-moi ;
			<i>Oreste fait un geste de dénégation en parlant.</i>
13		καὶ τάχ' οὐκ ἄλλως ἐρεῖς. /	bientôt tu ne parleras <u>p</u> as autrement.
			<i>Électre regarde Oreste, puis parle face au public.</i>
14	Él.	ἔστηκα·	Me voici ;
15		πάντως δ' εἰμι σή·	de toute façon je suis à toi :
16		κρείσσω γὰρ εἶ. /	tu es plus fort.
			<i>Oreste regarde Électre puis la lâche. Oreste parle face au public.</i>
17	Or.	ἦκω φέρων σοι σοῦ κασιγνήτου λόγους, /	Je viens te porter des nouvelles de ton frère.
			<i>Électre regarde Oreste. Elle se relève<sup>533</sup> et tend la main vers lui. Elle parle face au public.</i>
18	Él.	ὦ φίλτατ',	<u>O</u> h mon très cher !
			<i>Électre fait un geste d'interrogation, toujours face au public.</i>
		ἄρα ζῶντος ἢ τεθνηκότος ; /	– <u>m</u> ais est-il vivant ou mort ?
			<i>Oreste parle face au public.</i>
19	Or.	ζῆ·	Vivant.
			<i>Oreste parle face au public, puis regarde Électre.</i>
20		πρῶτα γὰρ σοι τάγάθ' ἀγγέλλειν θέλω. /	C'est d'abord cette joie que je veux t'annoncer.

<sup>533</sup> TELÒ 2002a, «Per una grammatica...», p. 17, évoque le cas où un acteur descend au sol puis se remet debout. En l'absence de terme autoréférentiel dans le texte, Telò estime qu'il est possible d'identifier le moment où l'acteur se relève à travers «une reprise du contact verbal ou une déclaration visant à entamer la communication» (ma traduction). Dans notre cas, la reprise d'un dialogue égalitaire entre Électre et Oreste, sans violence, marque cette transition.

Les icônes laissent apparaître tous les mouvements physiques nécessaires à la compréhension et à la réalisation de cette séquence. Elles montrent également combien il importe de restituer le jeu des regards dans ce théâtre, qui donnent aux masques le mouvement nécessaire à leur vie et soulignent les actions et les réactions de l'échange.

L'analyse stylistique quant à elle, dont nous avons omis les termes dans ce tableau pour ne pas le surcharger, ne révèle que très peu de figures. La seule que nous identifions, un polyptote dans l'unité 9 (« touche... toucher »), sert à renforcer la dynamique du passage, qui est toute de violence et d'urgence. Dès la première réplique d'Oreste (unités 5 et 6), l'accent est mis sur la « main » – terme souvent employé métonymiquement pour signifier la violence. On peut imaginer qu'Oreste se saisit à ce moment d'Électre. L'interaction est d'emblée biaisée : à l'ordre d'Oreste, Électre réagit en se tournant vers Apollon (un petit autel figurait sans doute devant la maison). S'agenouillant, elle le supplie de ne pas la laisser mourir, et Oreste réplique qu'il tuerait volontiers... d'autres qu'elle. La violence est omniprésente, elle réapparaît ensuite dans l'insistance sur les verbes de contact : dans la bouche d'Électre, amplifiée par le polyptote (*mê psauē... psauēin*, unité 9) ; puis dans celle d'Oreste qui emploie le verbe *thinganō* (« toucher ») en maintenant de la sorte une menace et une ambiguïté : car à proprement parler, en tant qu'étranger, il n'est pas « légitime » qu'il *touche* Électre ! Cette dernière fait d'ailleurs remarquer qu'il est armé d'une épée (*xiphêrês*, unité 11), qui symbolise la violence latente de cette scène. Électre ne cède qu'au moment où, en trois brèves assertions (trois unités réparties en un seul vers !), elle reconnaît la supériorité physique (*kreissôn*, dérivé de *kratos*, « force ») de son interlocuteur : « Me voici. De toute façon je suis à toi. Tu es plus fort. »

La violence de la scène s'exprime aussi dans la nature des *skhêmata*, qui combinent ordres, exclamations, prières, questions dans un rythme rapide. Ils ne reviennent à une alternance régulière de questions et de réponses qu'après l'abandon d'Électre. Il s'agit alors d'une longue stichomythie qui fait suite à notre extrait et s'étend du vers 228 au vers 289. Dès le vers 226 (unités 12 et 13), on remarque le retour de termes autoréférentiels se rapportant à la parole : *akouson*, « écoute » (unité 12), *ereis*, « tu diras » (unité 13), puis *logous*, « nouvelles » (unité 17), *angellein*, « annoncer » (unité 20). Ils prennent la place de ceux du contact. Ils introduisent une nouvelle phase dans la pièce, à travers un dialogue qui, dans les termes de Luigi Battezzato, « pose

un filtre sur leur communication»<sup>534</sup> et diffère le véritable moment de la reconnaissance. C'est une caractéristique du théâtre d'Euripide que d'intégrer des éléments de métathéâtralité. Ici, la ruse d'Oreste, le fait peu vraisemblable qu'il se refuse à dévoiler son identité, instaure une forme de théâtre dans le théâtre : il joue un rôle devant Électre. Les termes autoréférentiels dans la scène qui suit en portent la marque, comme le montre encore Battezzato :

«Oreste "apporte des nouvelles" du "frère" d'Électre (v. 228), et se présente comme un "messager" (v. 230) de bon augure. De même, les paroles d'Électre devront être rapportées, annoncées (v. 292) : Électre commence son récit en intimant à Oreste de "s'en faire le messager" (v. 304) et le conclut sur le même ordre (v. 332).»<sup>535</sup>

Par contraste, dans la scène que nous venons d'étudier, ce sont les gestes qui contribuent à rendre l'action spectaculaire. Ils font naître une tension, ironique et plaisante, puisque le spectateur sait qu'Électre ne risque rien.

Pour mettre en évidence ce principe et observer les variations possibles, nous allons engager à présent une ultime comparaison entre les trois dramaturges. Nous tâcherons cette fois d'observer comment chacun gère une situation impliquant un geste majeur. L'objet de la comparaison est très restreint, mais il nous paraît extrêmement révélateur. La scène que nous avons choisie est celle de la reconnaissance d'Oreste et d'Électre, qui comprend une étreinte, un motif traditionnel dont Taplin peut affirmer : «*Recognition scenes naturally culminate in the heart-warming embrace of the long-separated kin, and in Greek tragedy this is usually the cue for a lyric duet which squeezes the last tear from this favourite episode.*»<sup>536</sup> Nous observerons cependant qu'il y a différentes manières d'appréhender et de dramatiser cette étreinte, en jouant notamment avec les actes langagiers et gestuels choisis pour la matérialiser.

<sup>534</sup> BATTEZZATO Luigi, *Il monologo nel teatro di Euripide*, *Classe di Lettere e Filosofia*, 14, Pise : Scuola Normale Superiore, 1995, p. 158 (ma traduction).

<sup>535</sup> BATTEZZATO 1995, *Il monologo...*, p. 158 (ma traduction).

<sup>536</sup> TAPLIN 1978, *Greek tragedy...*, p. 72.

### 5.3. Retrouvailles et embrassades

#### L'étreinte d'Oreste et d'Électre

Comme on peut s'y attendre, chacun des auteurs traite l'instant de la reconnaissance à sa manière, en laissant une place plus ou moins grande à l'émotion des personnages – et conséquemment du public. Ou pour être plus précis: en sollicitant des émotions différentes de la part du public. Nous commencerons par observer la scène chez Euripide. Comme on le sait, dans son *Électre*, les modalités de la reconnaissance impliquent d'abord une claire référence aux *Choéphores* d'Eschyle. Électre écarte les preuves que fournissait l'Oreste eschyléen – l'empreinte des pas, la ressemblance des cheveux, l'habit d'enfance – mais se range immédiatement à l'argument de la cicatrice. C'est un jeu intertextuel qui laisse ensuite la place à des retrouvailles où, contre toute attente, Euripide paraît plus réservé que ses pairs.

#### **Retrouvailles et embrassade chez Euripide (Él. 576-599)**

Contrairement à Sophocle, Euripide ne fait pas chanter Électre au moment des retrouvailles. Oreste n'a pas non plus à intervenir pour tempérer sa sœur, comme c'est le cas chez les deux autres poètes. De ce fait, certains commentateurs n'ont pas hésité pas à juger la scène de l'*Électre* de Sophocle «très supérieure dans le pathétique»<sup>537</sup>. Cropp est encore plus critique dans son commentaire: «*The opportunity to engage sympathy for the couple's joy is largely neglected; we see a sour reunion, fraught with nervous tension and the pressure of events.*»<sup>538</sup> De fait, la reconnaissance intervient aux vers 576 à 599, beaucoup plus en amont que celle de Sophocle. Elle ne constitue pas comme chez lui un *climax*. Elle est en outre médiatisée par la présence d'un vieux serviteur, qui est le premier à reconnaître Oreste à sa cicatrice au sourcil. Or tout porte à croire – le fait est nettement plus explicite que chez les deux autres poètes – qu'Euripide a tenu à ce que les deux personnages s'étreignent à cet endroit. Placé sans doute entre Oreste et Électre, le vieillard les invite littéralement à *tomber* dans les bras l'un de l'autre. La présence de trois personnages en scène invite à postuler un jeu de regards, en suivant le principe énoncé précédemment selon lequel le personnage qui s'exprime parle toujours face au public.

<sup>537</sup> On doit le commentaire à Parmentier et Grégoire, dans l'édition des Belles Lettres (1925), p. 215.

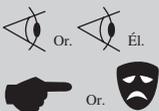
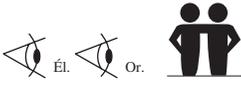
<sup>538</sup> CROPP Martin J., *Euripides. Electra*, Warminster: Aris & Phillips, 1988, p. 142.

Dans le tableau qui suit (fig. 32), nous respectons la même mise en page que précédemment : découpage par unités, icônes des gestes et attitudes correspondant aux modalisateurs, marquage des éléments significatifs. Nous ne proposons en revanche pas de *skhēmata* pour la partie chorale car elle relève à notre sens d'un autre type de gestualité, comme nous l'avons expliqué. L'alternance des fonds blanc et grisé marque ici aussi la succession des répliques.

Fig. 32. Les gestes des retrouvailles chez Euripide (Él. 576-599)

			<i>Le vieillard regarde Électre. Il tend le bras droit vers Oreste. Il parle de face.</i>
1	Vi.	ἔπειτα μέλλεις <b>προσπίτνειν</b> <u>τοῖς φιλάτοις</u> ; /	Et tu hésites encore à <b>tomber</b> dans les bras de <u>ton bien-aimé</u> ?
			<i>Électre regarde le vieillard. Elle fait un geste de dénégation. Elle parle de face.</i>
2	Él.	ἀλλ' <u>οὐκέτ'</u> , ὦ γεραιέ·	<u>Je n'hésite plus</u> , vieillard !
3		συμβόλοισι γὰρ / τοῖς σοῖς πέπεισμαι θυμῶν.	Par ce signe, tu m'as pleinement convaincue.
			<i>Électre va vers Oreste et tend une main vers lui<sup>539</sup>. Elle parle de face.</i>
4		— ὦ χρόνον φανείς, /	Ô toi qui as paru, enfin...
			<i>Électre saisit la main d'Oreste. Oreste regarde Électre. Électre parle de face.</i>
		ἔχω σ' ἀέλπτως —	<b>Je t'ai</b> , contre toute attente !
			<i>Oreste parle de face en tenant la main d'Électre.</i>
5	Or.	κάξ ἐμοῦ γ' ἔχη χρόνον /	Moi aussi, <b>je t'ai</b> , enfin !
			<i>Électre lâche Oreste. Elle fait un geste de dénégation et parle face au public.</i>
6	Él.	<b>οὐδέποτε</b> δόξασα.	<b>Jamais</b> je n'aurais pensé !

<sup>539</sup> Pour les raisons techniques exposées plus haut, il est difficile d'imaginer que des acteurs se donnent les deux mains : cette position les empêcherait de se tourner entièrement vers le public. Même une poignée de la main droite (le geste de *dexiōsis*) pose problème dans ce cas, si les personnages doivent parler en même temps.

			<i>Oreste fait un geste de dénégation et parle face au public.</i>
7	Or.	οὐδ' ἐγὼ γὰρ ἤλπισα. /	<b>Jamais</b> je n'aurais espéré !
			<i>Électre regarde Oreste. Oreste regarde Électre. Électre désigne le lointain, puis Oreste. Puis elle parle de face.</i>
8	Él.	ἐκεῖνος εἶ σύ;	Lui là-bas, c'est toi ?
			<i>Oreste se désigne et parle de face.</i>
10	Or.	σύμμαχος γέ σοι μόνος. /	Oui, c'est ton allié – le seul.
		<b>μ</b>	<i>Oreste fait un geste mimétique.</i>
11		ἦν δ' ἀνσπάσωμαι γ' ὄν μετέρχομαι βόλον – /	Si je ramène bien mon filet, ce pour quoi je suis venu...
		<b>μ</b>	<i>Oreste achève le geste brusquement.</i>
12		πέποιθα δ' ἢ χρη...	J'ai confiance, ou alors...
			<i>Oreste fait un geste de dénégation</i>
		μηκέθ' ἠγεῖσθαι θεούς, /	Il ne faut plus croire aux dieux,
		<b>μ</b>	<i>Oreste effectue peut-être un geste mimétique pour souligner la figure de dérivation.</i>
		εἰ τᾶδικ' ἔσται τῆς δίκης ὑπέρτερα. /	si l'injustice doit l'emporter sur ce qui est juste.
			<i>Oreste se tourne vers Électre. Ils s'étreignent. Le chœur chante et danse avec cette image en arrière-fond.</i>
13	Ch.	ἔμολες ἔμολες, ὦ, χρόνιος ἀμέρα, /	<i>Te voici enfin, te voici venu, jour tant attendu !</i>
14		κατέλαμψας,	<i>tu as resplendi,</i>
15		ἔδειξας ἐμφανῆ / πόλει πυρσόν,	<i>tu as fait apparaître à notre cité ce brillant flambeau,</i>
		ὃς παλαιᾷ φυγᾷ / πατρίων ἀπὸ δομάτων τάλας / ἀλαίνων ἔβα. /	<i>qui, âme en peine, errante, était parti !</i>
16		θεὸς αὖ θεὸς ἀμετέραν τις ἄγει / νίκαν, ὦ φίλα. /	<i>Un dieu, un dieu nous ramène la victoire, chère Électre !</i>
17		ἄνεχε χέρας,	<i>Élève les mains,</i>

18		ἄνεχε λόγον,	<i>élève la voix,</i>
19		ἴει λιτάς / ἐς θεούς,	<i>lance tes prières vers les dieux,</i>
		τύχα σοι τύχα / κασίγνητον ἐμβατεῦσαι πόλιν. /	<i>que le destin, oui le destin, accorde que ton frère reprenne pied dans la cité!</i>
			<i>Oreste se détache d'Électre. Il fait un geste de dénégation. Il parle face au public.</i>
20	Or.	εἶεν.	<i>Allons,</i>
21		φίλας μὲν ἡδονὰς ἀσπασμάτων / ἔχω,	<i>j'ai à cœur la douceur des <u>embrassements</u>,</i>
22		χρόνω δὲ καῦθις αὐτὰ δώσομεν. /	<i>mais nous avons le temps devant nous pour y revenir encore.</i>
			<i>Oreste regarde le vieillard et le désigne. Puis il parle de face.</i>
23		σὺ δ' ὦ γεραί	<i>Vieil homme,</i>
		– καίριος γὰρ ἦλυθες –	<i>toi qui t'es présenté si à propos,</i>
			<i>Oreste fait un geste impératif.</i>
24		λέξον, /	<i>dis-moi,</i>
			<i>Oreste regarde le vieillard et fait un geste interrogatif. Puis il parle face au public.</i>
25		τί δρῶν ἂν φονέα τεισαίμην πατρός; /	<i><u>comment</u> faire pour infliger son châtement à l'assassin de mon père?</i>

Que conclure de cette esquisse de mise en scène? Avant tout, nous pouvons affirmer qu'elle est motivée par le texte. Bien sûr, nous sommes conscient de la fragilité de certaines propositions et du fait qu'elles ne peuvent être garanties avec exactitude. Néanmoins, le point fondamental est que, partant du principe qu'un geste du locuteur est nécessaire avant chaque énoncé, on peut lui trouver un appui dans les modalisateurs des unités. À travers eux, de manière régulière et cohérente, le texte en appelle à la gestualité. Les gestes praxiques, l'embrassade par exemple, ne constituent qu'une certaine catégorie. Les principes d'ordre pratique que nous avons mis en avant, liés tant à la perception sonore que visuelle du spectacle, justifient le grand nombre de termes déictiques, autoréférentiels et modalisateurs que contiennent les énoncés théâtraux. Ils donnent également sens aux constructions syntaxiques.

Dans le cas présent, nous identifions une première poignée de main dans l'unité 5. Elle correspond au verbe de possession *ekhô se* («je t'ai, je te tiens»), expression traditionnelle de la reconnaissance. Le verbe est d'ailleurs mis en évidence par un polyptote puisqu'il est réemployé par Oreste à la suite de sa sœur (*ekhêi*, «tu es tenue», unité 5). Le parallélisme est renforcé dans les unités 6 et 7 qui, dans un seul même vers, comportent une paronomase et une homéotéleute, avec répétition des mêmes sons aux mêmes positions (*oudepote // oud' egô; doxasa // êlpisa*). Comme précédemment, Euripide utilise les éléments stylistiques pour renforcer le jeu gestuel. Pourtant, Debidour traduit le verbe *ekhein* par «retrouver»: il écarte donc la possibilité d'un contact à cet endroit. En retour, il introduit plus loin une didascalie, juste avant le chant du chœur («Le frère et la sœur s'embrassent longuement, pendant que chante le chœur»). Or, si l'expression *ekhô se* («je t'ai») est ambiguë, elle semble répondre ici à l'incitation du vieillard qui pousse Électre à tomber (*prospitnein*, v. 576, unité 1) dans les bras de son frère. Le terme utilisé constitue d'ailleurs un jeu de mots: une figure de dérivation intervient dans le vers précédent puisque c'est en «tombant» (*pesôn*, v. 574) qu'Oreste s'est fait la cicatrice nécessaire à la reconnaissance. Le terme est encore répété au vers suivant (*ptômatos tekâmêrion*, «la trace de la chute», v. 575), ce qui constitue une triple dérivation avec l'occurrence du vers 576!

Tout en marquant l'intimité et la confiance retrouvée, la poignée de main a l'avantage de laisser la possibilité aux acteurs de s'exprimer face au public. Ce n'est qu'au vers 584 que peut intervenir une véritable étreinte, signalée après-coup par le terme *aspasmatôn* («embrassement, étreinte») au vers 596. Mais la condition pour que cette étreinte immobile et muette, comprise comme telle par tous les commentateurs, puisse être représentée, c'est que l'émotion ressentie par les personnages – comme par les spectateurs – soit déléguée au chœur. Contrairement au modèle sophocléen, c'est le chœur qui entame une partie lyrique, chantée et dansée, alors que frère et sœur sont enlacés immobiles. C'est un effet théâtral très puissant puisqu'il superpose une agitation intense sur une image figée, un «*emblem*» des retrouvailles tant attendues.

Cette agitation est marquée par la présence de répétitions et par l'abondance des mètres dochmiaques. Nul doute qu'à cet endroit le chœur intègre dans sa danse vive les gestes qu'il commande à Électre de faire (unités 13 à 19). La tournure poétique du chant apparaît tout particulièrement dans ces derniers vers, déjà en ce qu'ils comptent quatre répétitions: *emoles, theos, anekhe, tukhai*. La reprise du verbe *anekhe* («élève») marque d'ailleurs un zeugme par l'association

des sens propre et figuré du verbe. Il explicite le rapport entre geste et parole, le même que nous avons mis en lumière dans les rituels : on tend son discours comme on tend ses bras, on lance ses supplications (*hie!*) comme des flèches vers les dieux. Enfin le terme *embateusai*, «prendre pied», «prendre possession», revêt une signification tant concrète que symbolique : Oreste doit revenir sur la terre d'Argos mais également y reprendre le pouvoir. Nous avons déjà rencontré ce verbe au début des *Choéphores*, en référence au geste d'Oreste qui, par son offrande, prend symboliquement possession de la tombe de son père. Dans le cas présent, cette exigence est exprimée par un geste, celui de «fouler» le sol, que le chœur peut intégrer dans sa danse. Les gestes chorégraphiques permettent ainsi l'actualisation des métaphores (élever la voix, lancer des prières, fouler). Ce chant choral transpose donc en termes musicaux l'émotion d'Oreste et d'Électre, mais s'intègre par ailleurs dans la logique dramatique en conservant une fonction discursive, tout comme la monodie d'Électre.

Paradoxalement, mais dans une logique que justifie le report de l'émotion sur le chant du chœur, Électre ne dit rien à la suite du chant. Sans doute ne fait-elle rien non plus : Oreste reprend tout de suite la parole et commence à échafauder son plan. Cropp tente d'excuser la froideur des retrouvailles : «*The main thrust of the dramatic sequence is in pressing on purposefully towards the planning, execution and emotional aftermath of the climactic act of vengeance.*»<sup>540</sup> Il faut, au contraire, concevoir le tableau puissant qui s'offre à ce moment et qui semble dédoubler l'action : l'image du chœur qui exulte se superpose à celle du couple enlacé, immobile. Dans ce cas précis, Euripide offre une solution élégante, qui laisse voir comment il articule les codes de la tragédie et les éléments de l'histoire.

Ainsi, Euripide exploite la gestualité du chœur pour créer un effet émotif et esthétique bien particulier. Plus tôt dans l'interaction, de nombreux gestes révèlent les forces en jeu entre le frère et la sœur. Sophocle pour sa part choisit de faire chanter Électre. Chez lui, on va le voir, Oreste doit composer et lutter avec les émotions d'Électre qui le dépassent, autant sa douleur que sa joie. Chez Euripide, nous n'avons pas relevé de tension dans les gestes ni dans les valeurs illocutoires : les actes de langage se répondent (affirmation-affirmation, négation-négation, question-réponse), renforcés par la présence des figures de polyptote et de dérivation à ces endroits précis. Oreste trouve en Électre une égale, une alliée. Au moment fatidique – celui du «faire», du *drama*, rappelé dans l'unité 25 à travers la question d'Oreste, *ti drôn*, «que faire?» –, elle

<sup>540</sup> CROPP 1988, *Euripides. Electra*, p. 142.

mettra avec lui la main à l'ouvrage. Plus tard, elle en viendra d'ailleurs à le revendiquer: «Et moi je t'ai encouragé / et ma main a tenu le glaive avec la tienne.» (ἐγὼ δ' ἐπεγκέλευσά σοι / ξίφους τ' ἐφηψάμαν ἄμα, v. 1224-1225).

### **La joie chantée des retrouvailles chez Sophocle (Él. 1205-1236)**

En gardant cette image en tête, nous pouvons à présent observer les modalités des retrouvailles d'Oreste et d'Électre dans la pièce de Sophocle. Celles-ci interviennent dans le quatrième épisode (v. 1098 et suivants), c'est-à-dire très tardivement par rapport aux versions d'Eschyle (v. 212 et suivants) et d'Euripide (v. 487 et suivants). La reconnaissance est encore retardée par Sophocle, qui cherche à accentuer le pathos de la scène. L'épisode commence par l'entrée en scène d'Oreste qui, déguisé, demande à ses suivants de remettre à Électre l'urne censée contenir ses propres cendres. Sous l'œil d'Oreste, Électre entame alors une lamentation sur les restes de son frère. Elle tient l'urne entre ses mains, comme le spécifie le texte: «Ah! étranger, permets-moi, au nom du Ciel, [...] de la prendre entre mes mains» (δός νυν, πρὸς θεῶν, [...] εἰς χεῖρας λαβεῖν, v. 1119-1120). À cet instant, on serait tenté d'en déduire qu'Électre se met à genoux, même si le texte ne le précise pas, car jouer avec l'urne en main serait incommode et empêcherait toute autre forme de geste. À titre d'exemple, le geste de supplication d'Électre au vers 1208, même ébauché, serait rendu impossible: «Non, par ton menton, ne m'arrache pas mon trésor bien-aimé!» (μὴ, πρὸς γενείου, μὴ ἔξελῃ τὰ φίλτατα, v. 1208). Par ailleurs c'est une position convenant au deuil<sup>541</sup>. Cette disposition offre également une solution pour le destin de l'urne, une fois qu'Électre se sera levée et l'aura abandonnée: elle sera récupérée par les suivants d'Oreste, qui l'apporteront ensuite à Clytemnestre.

La scène de reconnaissance débute véritablement au vers 1205, lorsqu'Oreste cherche à détromper sa sœur, en menaçant de lui enlever l'urne des mains. Pour les raisons que nous avons énoncées plus haut, liées aux contraintes du jeu et à la stylisation des gestes, nous excluons l'idée qu'Oreste mette concrètement la main sur l'urne. Contrairement à la version d'Euripide, le contact physique entre le frère et la sœur n'a lieu qu'au moment de la reconnaissance.

<sup>541</sup> GREEN 2002, «Towards a reconstruction...», p. 109, commente une illustration de scène tragique: «The woman in the centre of the group has thrown herself to her knees in a way all too familiar to us from images of recent events in the Balkans, and here too it must imply extreme distress, perhaps at the news of the death of a loved one.»

Dans le tableau qui suit (*fig. 33*), nous nous concentrons sur les gestes et les attitudes, en n'incluant que les icônes qui s'y réfèrent. Nous tenons pour acquis le principe selon lequel le comédien se tient de face lorsqu'il parle, et se tourne vers son interlocuteur entre les répliques. Nous n'ajoutons donc pas les icônes déterminant le jeu des regards, afin d'alléger le tableau. Il faut cependant les imaginer systématiquement.

*Fig. 33. Les gestes des retrouvailles chez Sophocle (1<sup>re</sup> partie, Él. 1205-1223)*

			<i>Oreste désigne l'urne puis fait un geste impératif.</i>
1	Or.	μέθεες τόδ' ἄγγος νῦν, ὅπως τὸ πᾶν μάθης. /	<i>Lâche cette urne à présent, pour que tu saches tout.</i>
			<i>Électre fait un geste de dénégation.</i>
2	Él.	μη̄ δῆτα πρὸς θεῶν τοῦτό μ' ἐργάσῃ, ξένε. /	<i>Non, au nom des dieux, ne me fais pas cela, étranger!</i>
			<i>Oreste fait un geste impératif.</i>
3	Or.	πεῖθου λέγοντι	<i>Obéis à ce que je te dis,</i>
			<i>Oreste fait un geste de dénégation.</i>
4		κοῦχ ἁμαρτήσῃ ποτέ. /	<i>et rien n'ira mal pour toi.</i>
			<i>Électre fait un geste de dénégation, suivi d'un geste vers le visage d'Oreste.</i>
5	Él.	μη̄, πρὸς γενείου,	<i>Non, par ton menton,</i>
			<i>Électre réitère le geste de dénégation.</i>
		μη̄ ἔξελῃ τὰ φίλτατα. /	<i>ne m'arrache pas mon trésor bien-aimé!</i>
			<i>Oreste fait un geste de dénégation.</i>
6	Or.	οὐ̄ φημ' ἐάσειν.	<i>Non, je ne céderai pas.</i>
			<i>Électre se penche sur l'urne.</i>
7	Él.	ὦ τάλαιν' ἐγὼ σέθεν, / Ὅρεστα, τῆς σῆς εἰ στερήσομαι ταφῆς. /	<i>Oh! comme je souffre pour toi, Oreste, si l'on me prive de ta tombe.</i>

			<i>Oreste fait un geste impératif.</i>
8	Or.	εὐφημα φώνει·	<i>Parle plus pieusement.</i>
			<i>Oreste fait un geste de dénégation.</i>
9		πρὸς δίκης γὰρ οὐ στένεις. /	<i>Tu ne pleures pas à juste titre.</i>
			<i>Électre fait un geste d'interrogation.</i>
10	Él.	πῶς τὸν θανόντ' ἀδελφὸν οὐ δίκη στένω; /	<i>Comment ne pleurerais-je pas à juste titre mon frère mort ?</i>
			<i>Oreste fait un geste de dénégation.</i>
11	Or.	οὐ σοι προσήκει τήνδε προσφωνεῖν φάτιν. /	<i>Rien de plus déplacé que le langage que tu tiens.</i>
			<i>Électre fait un geste d'interrogation.</i>
12	Él.	οὕτως ἄτιμός εἰμι τοῦ τεθνηκότος; /	<i>Je suis donc à ce point indigne du mort ?</i>
			<i>Oreste fait un geste de dénégation.</i>
13	Or.	ἄτιμος οὐδενὸς σύ·	<i>Indigne, toi ? Non.</i>
		 	<i>Oreste désigne l'urne puis fait un geste de dénégation.</i>
14		τοῦτο δ' οὐχὶ σόν. /	<i>Mais cet objet ne t'est rien.</i>
		 urne 	<i>Électre montre l'urne et fait un geste d'interrogation.</i>
15	Él.	εἴπερ γ' Ὀρέστου σῶμα βαστάζω τόδε; /	<i>Puisque c'est le corps d'Oreste que je serre là dans mes bras !</i>
		 urne 	<i>Oreste montre l'urne et fait un geste de dénégation.</i>
16	Or.	ἀλλ' οὐκ Ὀρέστου, πλὴν λόγῳ γ' ἡσκημένον. /	<i>Pas d'Oreste, non, c'est une fable, une mise en scène.</i>
			<i>Électre fait un geste d'interrogation.</i>
17	Él.	ποῦ δ' ἔστ' ἐκείνου τοῦ τάλαιπώρου τάφος; /	<i>Où donc est son tombeau, le malheureux ?</i>
			<i>Oreste fait un geste de dénégation.</i>
18	Or.	οὐκ ἔστι·	<i>Il n'y en a pas.</i>

			<i>Oreste fait un geste de dénégation.</i>
19		τοῦ γὰρ ζῶντος οὐκ ἔστιν τάφος. /	<i>Pour un vivant, il n'y a pas de tombeau.</i>
			<i>Électre fait un geste d'interrogation.</i>
20	Él.	πῶς εἶπας, ὦ παῖ;	<i>Qu'est-ce que tu dis là, mon enfant ?</i>
			<i>Oreste fait un geste de dénégation.</i>
21	Or.	ψευδος οὐδὲν ὦν λέγω. /	<i>Rien qui soit un mensonge.</i>
			<i>Électre fait un geste d'interrogation.</i>
22	Él.	ἦ ζῆ γὰρ ἀνὴρ;	<i>Est-ce... qu'il est vivant ?</i>
		 je	<i>Oreste se désigne lui-même.</i>
23	Or.	εἵπερ ἔμψυχός γ' ἐγώ. /	<i>Puisque je respire, moi.</i>
		 Or.  urne	<i>Électre désigne Oreste, puis l'urne.</i>
24	Él.	ἦ γὰρ σὺ κεῖνος;	<i>Est-ce donc toi, lui ?</i>
		 bague	<i>Oreste exhibe sa bague.</i>
25	Or.	τήνδε προσβλέψασά μου / σφραγίδα πατρὸς	<i>Regarde entre mes mains ce cachet, qui vient de notre père,</i>
			<i>Oreste fait un geste impératif.</i>
		ἔκμαθ' εἰ σαφῆ λέγω. /	<i>et juge si je dis vrai.</i>

Notre tableau met en lumière la spécificité de la version sophocléenne. Nous voyons que Sophocle inscrit les retrouvailles d'Oreste et d'Électre dans une relation de tension. Cette tension est le fruit de l'histoire elle-même, puisqu'il s'agit pour Oreste d'arracher Électre à son long deuil et, plus concrètement, de lui enlever l'urne qu'elle a entre les mains, qui symbolise ce deuil. Cette même tension se retrouve dans les gestes et dans le texte, en lien avec les actes de langage mis en œuvre. Il ne s'agit pas d'une conversation égalitaire. D'ailleurs les quelques figures qui interviennent, répétitions et polyptotes (unités 9-10 et 12-13), portent une forme d'ironie tragique: les termes répétés (*dikêi*, «à juste titre», *atimos*, «indigne») sont là pour confondre Électre et jouent de sa méconnaissance de la réalité, un malentendu qu'Oreste – avec Sophocle – se plaît à prolonger.

Mais la tension se révèle surtout dans le fait que tous les énoncés sont modalisés en tant qu'ordres, négations, questions ou exclamations. La construction du dialogue s'appuie donc sur les forces illocutoires. On peut même observer une évolution de la relation sur ce point. Oreste commence par formuler des énoncés impératifs, auxquels Électre répond par des dénégations. On l'imagine se recroqueviller sur l'urne funéraire. Puis le rapport change lorsqu'elle se détourne de la relation dialogique et s'adresse à Oreste, c'est-à-dire à ses cendres dans l'urne. C'est alors Oreste – le vrai – qui s'approprie les énoncés négatifs, comme s'il s'agissait d'une stratégie conversationnelle. Électre se retrouve dans la situation de l'enquêtrice. C'est-à-dire qu'elle assume un rôle actif à nouveau, pour faire advenir petit à petit la vérité, en posant des questions, sept à la suite, comme en un jeu. Oreste y répond par des dénégations, en disant systématiquement «ce qui n'est pas», jusqu'à avouer qu'il n'y a pas de tombe d'Oreste, à travers une expression qui est répétée deux fois (*ouk esti*, unités 18 et 19). Et il est frappant de voir, en contraste, que c'est sur un énoncé affirmatif qu'il se révèle à sa sœur («puisque je respire, moi», unité 23) et que la relation bascule. À cet instant, la force illocutoire des énoncés d'Électre change et traduit un renversement des rôles (*fig. 34*).

*Fig. 34. Les gestes des retrouvailles chez Sophocle (2<sup>e</sup> partie, ÉI. 1224-1236)*

			<i>Électre se lève. Elle tend le bras vers Oreste.</i>
28	ÉI.	ὦ φίλτατον φῶς.	<i>Ô jour entre tous béni!</i>
			<i>Oreste tend le bras vers Électre.</i>
29	Or.	φίλτατον, συμμαρτυρῶ. /	<i>Béni entre tous, j'en suis <u>aussi témoin</u>.</i>
			<i>Électre tend le bras vers le visage d'Oreste.</i>
30	ÉI.	ὦ φθέγμ', ἀφίκου;	<i>Ô cette voix – tu es venue jusqu'à moi!</i>
			<i>Oreste fait un geste de dénégation.</i>
31	Or.	μηκέτ' ἄλλοθεν πύθη. /	<i>N'en cherche <u>plus</u> nulle autre pour te le confirmer.</i>

			<i>Électre prend la main d'Oreste.</i>
32	Él.	ἔχω σε χερσίν;	<i>Je te tiens dans mes bras!</i>
			<i>Oreste prend la main d'Électre.</i>
33	Or.	ὡς τὰ λοιπ' ἔχοις αἰεί. /	<i>Puisses-tu m'y <u>tenir</u> désormais pour toujours!</i>
			<i>Électre se détache d'Oreste. Elle tend les bras vers les choreutes.</i>
34	Él.	ὧ φίλταται γυναῖκες, ὧ πολίτιδες, /	<i>Ô mes compagnes chéries, filles de ma cité,</i>
		 or.	<i>Électre désigne Oreste.</i>
		ὄρᾱτ' Ὀρέστην <u>τόνδε</u> ,	<i>voyez Oreste, c'est <u>lui</u>!</i>
		<b>μ</b>	<i>Électre effectue peut-être un geste mimétique pour souligner la répétition.</i>
		μηχαναῖσι μὲν / θανόντα, νῦν δὲ μηχαναῖς σεσωσμένον. /	<i>un stratagème l'avait fait mort, un stratagème nous le ramène sain et sauf!</i>
		 or. 	<i>Le chœur regarde Oreste, puis parle face au public.</i>
35	Ch.	ὀρῶμεν, ὧ παῖ,	Nous le <u>voyons</u> , ma fille,
		<b>μ</b>	<i>Le chœur effectue peut-être un geste mimétique.</i>
36		κάπτι συμφοραῖσί μοι / γεγηθὸς ἔρπει δάκρυον ὀμμάτων ἄπο. /	et devant ce bonheur une larme de joie s'échappe de nos yeux.
			<i>Électre esquisse un geste de joie et se met à danser.</i>
37	Él.	ἰὼ γοναί, / γοναί σωμάτων ἐμοὶ φιλάτων, / ἐμόλετ' ἀρτίως, /	<i>Iô descendance, descendance du corps que je chérissais le plus, te voici soudain revenue!</i>
38		ἐφύρετ', ἤλθετ', εἶδεθ' οὐς ἐχρήζετε. /	<i>Tu l'as retrouvée, rejointe, revue, celle que tu recherchais!</i>
		 je	<i>Oreste se désigne lui-même.</i>
39	Or.	<u>πάρεσμεν</u> .	Je suis <u>là</u> .
			<i>Oreste fait un geste impératif.</i>
40		ἀλλὰ σῆγ' ἔχουσα <u>πρόσμενε</u> . /	Mais silence, <u>contiens-toi</u> .

Alors qu'Oreste devait arracher Électre à son deuil, il doit à présent refréner sa joie. Ce surplus d'émotion d'Électre va se transposer, comme c'est souvent le cas, dans une série de vers lyriques que le protagoniste chante et danse (unités 37-38). Au moment où l'émotion est à son comble, c'est donc une autre forme d'énonciation et de gestualité qui se met en place. Les gestes de l'acteur deviennent chorégraphiques, sa prosodie se transforme en mélodie. Ce glissement est progressif. Dans sa joie, Électre salue d'abord ce jour heureux (unité 28), sans doute en s'adressant au soleil, puis la voix de son frère (unité 30), avant de le toucher de ses mains (unité 32). Contrairement à la version euripidéenne, ici le contact est très bref, car Électre se tourne déjà vers le chœur pour le prendre à témoin (unité 34). Ce mouvement lui permet de se mettre en position pour la partie lyrique qu'elle entonne alors (et qui continuera jusqu'au vers 1287). Dans cette perspective, «l'étreinte», marquée par la répétition du verbe *ekhô* («avoir, tenir», unités 32 et 33), ne constitue qu'un bref instant des retrouvailles, et l'accent est mis bien moins sur le contact physique que sur la joie *chantée*.

Or ces modalités de représentation n'ont de réalité que pour le public : le chant et la danse des protagonistes comme du chœur n'ont de justification qu'au niveau du spectacle ; ils ne sont pas motivés par l'histoire. À travers eux, le personnage d'Électre se trouve comme projeté à un autre niveau esthétique. Pour Oreste, bien sûr, Électre ne chante et ne danse pas. Mais il sanctionne son comportement comme bruyant ou déplacé, puisqu'il lui intime le silence, à travers un nouvel impératif : «Je suis là. Mais silence, contiens-toi» (unités 39 et 40). En fait, Oreste est débordé par l'émotion d'Électre, traduite dans un autre code que le sien. Il a toutes les peines du monde à faire revenir Électre dans les ornières de l'intrigue, c'est-à-dire dans celles des iambes<sup>542</sup>. C'est donc sur un mode de tension, en jouant avec les valeurs pragmatiques et les codes esthétiques, que Sophocle construit sa scène de reconnaissance. Le modèle diffère nettement de celui d'Euripide : les contacts y sont minimes, et les gestes focalisent l'attention des spectateurs sur l'urne. C'est elle l'objet du débat entre Oreste et Électre, et cinq occurrences de déictiques s'y réfèrent. Puis le personnage d'Électre reprend possession de l'espace spatial et sonore en exprimant toute l'ampleur de sa joie.

<sup>542</sup> Oreste tentera à plusieurs reprises de faire taire sa sœur (v. 1236, 1238, 1288, 1322), et le pédagogue, un peu plus loin, devra à son tour lui répéter de faire silence (v. 1364).

### Des retrouvailles bridées chez Eschyle (Choe. 224-246)

Pour achever la comparaison, observons encore comment Eschyle met en scène ces retrouvailles (fig. 35). C'est une forme d'épilogue, qui boucle la boucle puisque nous avons commencé avec Eschyle. Nous ne développerons pas en détail cette scène, dans la mesure où elle n'est faite que de deux longues répliques successives d'Oreste et d'Électre. Elle correspond donc à un schéma que nous avons déjà étudié. Néanmoins, il est important de montrer qu'Eschyle a lui aussi sa version de l'épisode. En n'instaurant pas de stichomythie à cet endroit, il fait le choix d'une autre esthétique, d'une autre fonctionnalité de la scène.

Sa version se caractérise par une extrême sobriété. Pas de contact chez lui : la réaction d'Électre n'est signalée que de manière allusive, au milieu de la tirade d'Oreste. C'est une brève manifestation de joie, uniquement gestuelle, qu'Oreste réprime aussitôt.

Fig. 35. Les gestes des retrouvailles chez Eschyle (Choe. 224-246)

		 Or.	<i>Électre désigne Oreste.</i>
1	Él.	ὡς ὄντ' Ὀρέστην	Alors c'est comme si tu étais <u>Oreste</u>
			<i>Électre fait un geste d'interrogation.</i>
		τάδε σ' ἐγὼ προσεννέπω; /	que je t' <u>adresse</u> ces paroles ?
		 je	<i>Oreste se désigne lui-même.</i>
2	Or.	αὐτὸν μὲν οὖν ὀρώσα	C'est <u>moi</u> que tu vois maintenant,
			<i>Oreste fait un geste d'interrogation.</i>
		δυσμαθεῖς ἐμέ· /	et tu ne me <u>reconnais</u> pas ?
		 mèches	<i>Oreste désigne ou saisit la mèche de cheveux.</i>
3		κουρὰν δ' <u>ἰδοῦσα</u> τήνδε κηδείου τριχὸς /	Mais lorsque tu as <u>vu</u> cette touffe de cheveux funèbres,
		 empreintes	<i>Oreste désigne les traces de pas.</i>
		ἰχνοσκοποῦσά τ' ἐν στίβοισι <u>τοῖς ἐμοῖς</u> /	comme lorsque tu examinais les empreintes sur la trace <u>de mes pas</u> ,
		<b>μ</b>	<i>Oreste fait un signe mimétique.</i>

		<b>ἀνεπερώθης</b>	tu t'es <b>envolée</b> ,
<b>4</b>		κάδόκεις <b>ὄρᾶν</b> ἐμέ. /	et tu croyais me <b>voir</b> .
			<i>Oreste fait un geste impératif.</i>
<b>5</b>		<b>σκέψαι</b>	<u>Observe</u>
		 visage	<i>Oreste désigne l'endroit de la coupe</i> <sup>543</sup> .
		<b>τομῇ</b> προσθεῖσα βόστρυχον τριχῶς /	en posant la mèche à l' <u>endroit de la coupe</u>
		σαυτῆς ἀδελφοῦ σύμμετρον <b>τόμῳ</b> <b>κάρᾳ</b> . /	qu'à <u>ma tête</u> , celle de ton frère, elle correspond.
		  tissu	<i>Oreste fait un geste impératif puis exhibe une étoffe (qu'il porte peut-être).</i>
<b>6</b>		<b>ἰδοῦ</b> δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός, /	<u>Vois</u> , là, <u>cette étoffe</u> , l'ouvrage de ta main,
		 tissu	<i>Oreste désigne les motifs.</i>
		σπάθης τε πλιγὰς ἠδὲ θήρειον γραφήν. /	les marques du battant dans le tissu et les images de la chasse.
			<i>Électre manifeste sa joie.</i>
			<i>Oreste fait un geste impératif.</i>
<b>7</b>		ἔνδον γενοῦ,	<u>Contiens-toi</u> ,
			<i>Oreste fait un geste de dénégation.</i>
<b>8</b>		χαρᾷ δὲ μὴ <b>κπλαγῆς</b> φρένας. /	Et <u>ne laisse pas</u> la joie assaillir ta raison.
		<b>μ</b>	<i>Oreste effectue peut-être un geste mimétique pour souligner le paradoxe.</i>
<b>9</b>		τοὺς φιλάτους γὰρ οἶδα νῶν ὄντας πικροῦς. /	Nos plus chers, je sais qu'ils nous sont les plus cruels.
			<i>Électre fait un geste d'adresse vers Oreste.</i>
<b>10</b>	Él.	<b>ὦ φίλατον</b> μέλημα δόμασιν πατρός, /	<b>Ô</b> le souci <b>le plus cher</b> dans la maison de ton père,
		δακρυτὸς ἐλπίς σπέρματος σωτηρίου, /	espoir en larmes d'un germe de délivrance,

<sup>543</sup> « At this point Orestes perhaps pushes back his traveller's hat to let himself be recognized, as in a portrayal of the recognition in a Melian relief. » GARVIE 1986, *Aeschylus. Choephoroi*..., p. 102.

		<b>μ</b>	<i>Électre effectue peut-être un geste mimétique pour renforcer ce présage.</i>
		ἀλκῆ πεποιθῶς δῶμ' ἀνακτήσῃ πατρός. /	sûr de ta force, <u>tu reprendras</u> la maison de ton père.
			<i>Électre fait un geste d'adresse vers le visage d'Oreste.</i>
11		ὄ τερπνὸν ὄμμα	Ô délices de ton visage,
		<b>μ</b>	<i>Électre montre peut-être le nombre 4 sur ses doigts.</i>
		τέσσαρας μοίρας ἔχον / ἐμοί,	qui joue un <u>quadruple</u> rôle pour moi !
		<b>μ</b>	<i>Électre décompte peut-être le 1<sup>er</sup> rôle.</i>
12		προσανδᾶν δ' ἔστ' ἀναγκαιῶς ἔχον / <u>πατέρα</u> σε,	Forcément, je m'adresserai à toi comme à mon <u>père</u> ,
		<b>μ</b>	<i>Électre décompte le 2<sup>e</sup> rôle.</i>
13		καὶ τὸ <u>μητρὸς</u> ἐς σέ μοι ῥέπει / στέργηθρον,	et mon amour pour ma <u>mère</u> incline vers toi aussi ;
		ἢ δὲ πανδίκως ἐχθαίρεται, /	– elle, elle est détestée à très juste titre –
		<b>μ</b>	<i>Électre décompte le 3<sup>e</sup> rôle.</i>
		καὶ τῆς τυθείσης νηλεῶς <u>ὀμοσπόρου</u> . /	et mon amour pour ma <u>sœur</u> sacrifiée sans pitié.
		 Or.	<i>Électre désigne Oreste.</i>
14		πιστὸς δ' <u>ἀδελφὸς</u> ἦσθ' ἐμοὶ σέβας φέρων. /	Tu étais aussi pour moi un <u>frère</u> fidèle revêtu de majesté.
			<i>Électre tend les bras vers le ciel et fait un vœu.</i>
15		μόνον Κράτος τε καὶ Δίκη σὺν τῷ τρίτῳ / πάντων μεγίστῳ <u>Ζηνὶ συγγενοίτῳ</u> σοι. /	À présent, que Pouvoir et Justice unis à <u>Zeus</u> , en troisième, le plus grand de tous, <u>puissent</u> t'assister !
			<i>Oreste tend les bras vers le ciel et fait une prière.</i>
16	Or.	<u>Ζεῦ Ζεῦ</u> , θεωρὸς τῶνδε πραγμάτων γενοῦ.	<u>Zeus</u> , ô Zeus, <u>sois</u> le témoin de cette action !

En matière d'étreinte, comme on le voit, la trace est quasi nulle. Elle tend à relativiser l'affirmation selon laquelle «*recognition scenes naturally culminate in the heart-warming embrace*»<sup>544</sup>... Mais c'est précisément la variation qui est intéressante. La version d'Eschyle atténue l'importance de l'étreinte, mais n'implique pas pour autant un effacement de la corporéité. À la suite du moment qu'a passé Électre sur la tombe, ramassant les boucles de cheveux, observant les traces de pied, le jeu d'Oreste exposant l'endroit où ont été coupées les boucles et exhibant le vêtement sous le nez d'Électre parle pour une certaine vivacité scénique. Il en allait de même chez Sophocle où l'alternance d'ordres, de questions et de dénégations impliquait en vérité une grande mobilisation des corps. Pareillement, en de nombreux endroits, nous sommes invités à postuler des gestes mimétiques, qu'ils servent à imager des expressions du texte ou à rythmer leur énonciation.

De même, la rupture à l'unité 7 est étonnamment réaliste. Elle est signifiée par l'absence de particule de coordination. Elle nous oblige à imaginer Électre ouvrant ses bras pour enserrer Oreste, qui la repousse vivement. Le mouvement est confirmé par le fait que ce n'est pas son silence que réclame Oreste : Électre poursuit en exprimant sa joie en paroles. Le refus de l'étreinte est compensé par certains traits poétiques, alors que nous en avons peu observés chez Euripide et Sophocle. La métaphore de l'unité 3, «tu t'es envolée», implique peut-être un geste mimétique; elle convoie du moins une nuance d'ironie. L'unité 9, construite sur une expression paradoxale («chers... cruels»), est renforcée par un chiasme et une homéotéleute (-ous... -ous); elle sert à boucler la réplique d'Oreste. Quant à la joie d'Électre, elle passe par le biais de métaphores, qui caractérisent Oreste comme *souci* puis comme *espoir*; elle se mue ensuite en une forme de prophétie, dans l'unité 10, dans la mesure où Électre emploie le futur : «Tu reprendras la maison de ton père.»

Cette prophétie est d'ailleurs suivie d'un souhait, exprimé à l'optatif (unité 15), qui nous rappelle le format de l'*ara* évoqué tout au début de cette recherche. Ainsi, Électre ne chante pas, comme chez Sophocle, ni le chœur, comme chez Euripide. C'est une autre finalité qu'Eschyle donne à ces retrouvailles : l'intervention d'Électre s'achève sur un rite de parole, sur un vœu impliquant Zeus, qu'Oreste s'empresse de relayer. Les dieux ne sont jamais très loin dans la version eschyléenne. Et les rites de parole, on l'a vu, y sont efficaces. Quant à l'émotion, c'est dans le *kommos* qui suit (v. 314-378) qu'elle trouvera à s'exprimer – cette fois, avec toute la force du chant et de la danse.

<sup>544</sup> TAPLIN 1978, *Greek tragedy*..., p. 72.

## L'illusion évolutive

À travers la scène des retrouvailles, ce sont trois dramaturgies très différentes que nous avons identifiées. Et c'est notamment dans leur exploitation des rapports entre gestes et paroles que nous les avons vu se démarquer. Ces résultats nous permettent de porter un autre regard sur la question de la gestualité tragique. Ils remettent en cause la thèse d'une évolution du réalisme, de la gestualité et du rôle de l'acteur au fil du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

À titre d'exemple, Valakas, dans son article sur « *the use of the body by the actors* » pense pouvoir définir trois phases historiques de la gestualité : archaïque (influencée par les rituels), classique (intégrant des éléments réalistes et quotidiens), maniériste (sous l'influence des artistes et de l'intertextualité grandissante)<sup>545</sup>. Or ce schéma évolutionniste s'appuie respectivement : sur la scène du tapis de pourpre, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, pour illustrer le style « *symbolic, concentrated and suggestive* »<sup>546</sup> ; sur les trois personnages de Cassandre (dans le même *Agamemnon*), d'Œdipe (dans *Œdipe roi* de Sophocle) et de Médée (dans la *Médée* d'Euripide) pour le style dynamique ; enfin, sur le travestissement de Penthée dans les *Bacchantes* d'Euripide pour rendre compte du maniérisme et de la corporalité tardifs. Eschyle et Euripide sont placés aux deux extrêmes et Sophocle en tant que terme intermédiaire.

De même, Marie-Hélène Delavaud-Roux, qui étudie les danses de la tragédie en les incluant parmi les danses pacifiques de la Grèce antique, croit pouvoir identifier un style propre à chacun des tragiques. Ainsi, « le théâtre d'Eschyle est caractérisé par la mise en scène d'un ritualisme religieux » ; « avec Sophocle, la part accordée au chœur diminue, les danses durent moins longtemps, le dialogue devient plus simple et plus naturel. L'utilisation des effets visuels est plus subtile » ; quant à Euripide, « entre ses mains la tragédie devient plus variée, il augmente le nombre des personnages et le nombre des péripéties. C'est un spécialiste des danses d'acteurs, solo et duo »<sup>547</sup>. Si ces conclusions font en partie écho aux nôtres, on remarquera à nouveau cette tendance à définir les trois styles dans la perspective d'une évolution, d'un raffinement.

Pourtant, il y a dans cette perspective, d'ailleurs déjà attestée dans l'Antiquité, une forme d'illusion chronologique. Ainsi, les trois pièces

<sup>545</sup> VALAKAS 2002, « The use of the body... ». Voir p. 81, n. 64, pour une justification de ces termes.

<sup>546</sup> VALAKAS 2002, « The use of the body... », p. 77.

<sup>547</sup> DELAUAUD-ROUX 1994, *Les danses pacifiques...*, p. 157, 160 et 164 respectivement.

que nous avons étudiées ne reproduisent-elles pas la même chronologie. Les *Électre* de Sophocle et d'Euripide, nous l'avons dit, sont quasiment contemporaines, ce qui signifie que les deux poètes sont concurrents et usent à la même époque de dramaturgies différentes. Tous deux ont les *Choéphores* pour modèle, à quarante ans d'écart. Cette constatation nous invite à mettre en doute les schémas évolutifs calqués sur la succession des trois poètes – ce d'autant plus que des dizaines d'autres poètes gravitaient autour d'eux. Notre propre démarche nous conduit plutôt à observer comment chacun des dramaturges s'approprie et réassemble les éléments hétérogènes qui fondent la tradition tragique (mètre, langue, acteurs, chœur, bâtiment, etc.). Patricia Easterling insiste de même sur cette artificialité inhérente au spectacle tragique, surtout «*when claims are made for a development towards a more naturalistic style in the latter part of the fifth century*»<sup>548</sup>. Il paraît bien plus enrichissant de considérer que chaque dramaturge accentue ou réduit la part de ces éléments, de manière à produire sa propre dramaturgie, plutôt que d'imaginer Euripide comme l'éternel dernier maillon de la chaîne, poussant à l'extrême les expériences de ses prédécesseurs. La question des gestes sur ce point est révélatrice.

Euripide intègre peut-être une plus grande part de gestes dans son théâtre, mais l'usage qu'Eschyle fait des gestes peut être surprenant et inhabituel : on se souvient que la prêtresse du temple d'Apollon, dans les *Euménides*, sort à quatre pattes à la vue des Érinyes (v. 37). Dans les *Choéphores*, on voit Oreste déposer des boucles sur la tombe de son père (v. 6-7) et, plus loin, frapper à la porte pour s'annoncer (v. 653-656). Wiles, dans sa tentative de reconstituer techniquement la scène de la reconnaissance, parle de «*Aeschylus' complete control over the play as a visual representation*»<sup>549</sup>. Il imagine l'acteur incarnant Électre jouant avec la boucle, «*holding the hair in such a way that the lock may be imagined*»<sup>550</sup>, rampant au sol pour observer les empreintes d'Oreste. Et Wiles d'en conclure : «*Line by line, the dramatist has thought through the physical requirements of performance.*»<sup>551</sup> Valakas lui-même décrit le rôle

<sup>548</sup> EASTERLING Patricia E., «Form and performance» in EASTERLING (éd.) 1997, *The Cambridge companion to Greek tragedy*, p. 151-177, p. 161.

<sup>549</sup> WILES David, «The staging of the recognition scene in the Choephoroi», *Classical Quarterly*, 38, 1988, p. 84.

<sup>550</sup> WILES 1988, «The staging...», p. 84-85.

<sup>551</sup> WILES 1988, «The staging...», p. 85.

de Cassandre dans l'*Agamemnon* comme «*an exceptionally demanding role, full of antithetical elements*»<sup>552</sup>.

En comparaison, l'*Électre* de Sophocle semble se caractériser par une certaine sobriété et montrer une «*prépondérance de l'effet éthique sur l'effet émotionnel et pathétique*», selon les termes de Charles Segal<sup>553</sup>. Mais il peut aussi s'agir d'un choix de Sophocle, d'une option propre à sa dramaturgie du mythe d'Électre. D'autres éléments de son œuvre témoignent de choix contraires. Ainsi Taplin, dans *Greek tragedy in action*, met-il en lumière des passages dans *Œdipe roi* et dans *Ajax* (deux pièces anciennes), à côté du *Philoctète* (pièce récente), qui exigent des pratiques gestuelles<sup>554</sup> : Œdipe faisant mine de violenter le vieux pâtre pour le forcer à parler ; Ajax, assis, prenant son fils dans ses bras avant de le confier à Teucros ; Néoptolème s'efforçant de faire lever Philoctète, etc. Le jeu même des regards entre Athéna, Ulysse et Ajax, dans le début de l'*Ajax*, a conduit Valakas à parler d'une «*extremely intense interaction between the performers*». Toutes ces occurrences font qu'il n'est pas possible d'écarter la part du geste chez Sophocle, encore moins de faire de ce dernier un jalon modéré dans l'évolution du style archaïque d'Eschyle vers le style maniéré d'Euripide.

Mais surtout, cette perspective ne prend pas en compte la conception indigène du geste, avec laquelle nous sommes maintenant familiarisés. Il y a en vérité un certain paradoxe à évaluer des styles dramaturgiques en fonction de la «*gestualité*», alors même que la langue grecque n'a pas de correspondant pour ce terme... Valakas prend d'ailleurs en compte cette donnée, lorsqu'il décrit la participation du corps au signifiant dramatique : «*The meanings of body language can be expressed through postures as much as through gestures and movements, and the dynamic aspect of a character could depend on the particular symbolic shape taken by the axis of the performer's body.*»<sup>555</sup> Plus loin, l'auteur souligne encore le fait que l'usage du corps peut servir à signaler des états émotifs ou mentaux : «*It is a remarkable indication of the physicality of ancient Greek acting that the texts also suggest that the actor's body could be used to represent both bodily and mental conditions.*»<sup>556</sup> Et de mentionner des occurrences présentes chez *chacun* des auteurs, pour finir par évoquer la *Médée*

<sup>552</sup> VALAKAS 2002, «*The use of the body...*», p. 81.

<sup>553</sup> SEGAL 1987, *La musique du Sphinx...*, p. 98.

<sup>554</sup> TAPLIN 1978, *Greek tragedy...*, p. 63-69.

<sup>555</sup> VALAKAS 2002, «*The use of the body...*», p. 79.

<sup>556</sup> VALAKAS 2002, «*The use of the body...*», p. 82.

d'Euripide, qui s'illustre par la focalisation du texte sur les mains de Médée – dont le contact apporte la ruine.

Nous pensons avoir montré de même à travers notre étude qu'il était nécessaire d'élargir la conception du geste, pour l'observer dans toute sa polysémie et sa transdisciplinarité. C'est en termes de *skhêma* qu'il faut penser le geste antique. Si l'on suit notre interprétation, c'est-à-dire que l'on considère comme «gestes» les modalités d'expression, les attitudes ou encore la *deixis*, on en conclura que la pratique gestuelle est tout aussi riche et exigeante chez chacun des trois poètes. Rien d'anormal à cela, pourrait-on dire, puisqu'à l'époque classique les acteurs étaient tirés au sort : ils devaient par conséquent pouvoir assumer tous les rôles. Mais cette perspective nous invite à reconsidérer l'idée d'une évolution de la gestualité dans la tragédie au cours du v<sup>e</sup> siècle. Ce qui varie d'un auteur à l'autre, et même d'une pièce à l'autre chez un auteur, c'est l'emploi ponctuel qu'il fait de la gestualité et l'inventivité qu'il déploie pour l'intégrer dans son texte.

De même, l'évolution vers un soi-disant réalisme euripidéen peut être mise en doute, ce qu'a déjà montré Eric Csapo<sup>557</sup>. Ce dernier a en effet défini dans un article les «*limits of realism*», montrant à la fois que le théâtre d'Eschyle est attentif à des traits sociaux qu'Euripide et Sophocle ne notent pas (notamment l'origine géographique) et que le théâtre de la fin du v<sup>e</sup> siècle n'intègre pas toutes les données du réalisme, en tout cas pas celle du «caractère psychologique» : «*As Bakhtin observed, the ancients generally constructed character outwardly as a public persona defined by a broad typology oriented less to psychological than to the sociological distinctions that define one's état civil.*»<sup>558</sup> La princesse Électre, qui endosse par contraste les hardes et la tâche d'une esclave et qui «danse sa peine», témoigne de cette logique.

## Euripide poète de variété

S'il faut définir les usages d'Euripide relativement au couple parole-geste, c'est sans doute en référence à la variété des techniques qu'il utilise. Les conclusions de ce dernier chapitre nous engagent à voir en Euripide, plus qu'un innovateur, un auteur appréciant la variété des moyens spectaculaires,

<sup>557</sup> CSAPO Eric, «The limits of realism», in EASTERLING et HALL (éd.) 2002, *Greek and Roman actors...*, p. 127-147.

<sup>558</sup> CSAPO 2002, «The limits...», p. 139-140.

variété dont son texte porte la trace. Michael Lloyd, en introduction à un ouvrage centré sur l'*agôn* chez Euripide, fait le même constat :

« *Greek tragedies are representations of human action, but also formal structures with internal rules of their own. The possibility of tensions between these two aspects of tragedy are especially evident in the plays of Euripides, which combine realism with a marked formalism of structure.* »<sup>559</sup>

À ces données s'ajoutait par ailleurs, pour ce que l'on en sait, un grand raffinement musical, influencé par les promoteurs du nouveau dithyrambe<sup>560</sup>.

Ce qui est frappant chez Euripide, à l'image de son *Électre*, c'est qu'il n'hésite pas à réunir dans une même pièce différents ressorts spectaculaires, en accentuant de ce fait sa dimension artificielle, voire métathéâtrale. Pierre Judet de la Combe décrit ce fait comme emblématique du théâtre d'Euripide : « Les parties du drame tendent chez lui à s'autonomiser, la passion des personnages n'y est pas au service d'une construction d'ensemble, mais développée pour elle-même »<sup>561</sup>. Cette remarque pourrait être nuancée en raison de sa perspective aristotélicienne, centrée sur la cohérence de la pièce, la « construction d'ensemble », plutôt que sur le spectacle. Néanmoins, elle conforte l'idée selon laquelle Euripide multiplie les effets. Le fait est patent lorsqu'il met en scène un contact physique, mais il l'est aussi dans les autres registres. On en trouve la preuve dans la seule pièce d'*Électre* : Euripide a un penchant pour la virtuosité musicale et chorégraphique des acteurs, ce qu'atteste la monodie d'*Électre* ; pour l'utilisation fréquente des machines, ainsi, dans *Électre*, de l'*enkuklêma*, qui fait voir le cadavre de Clytemnestre, et de la *mechanê*, qui fait apparaître les Dioscures à la fin de la pièce ; ou encore, pour les confrontations rhétoriques greffées sur l'action, qui semblent effectivement « développées pour [elles]-mêmes », comme l'*agôn* entre *Électre* et Clytemnestre (v. 1011-1099). Ce dernier intervient au cœur même de l'action, alors qu'*Égisthe* a été tué et qu'*Oreste* attend dans la maison pour tuer Clytemnestre à son tour !

<sup>559</sup> LLOYD Michael, *The agon in Euripides*, Oxford : Clarendon Press, 1992, p. 1.

<sup>560</sup> Sur les innovations introduites par Euripide, voir WEST 1992, *Ancient Greek music*, p. 351-354.

<sup>561</sup> JUDET DE LA COMBE Pierre, « Euripide et le tragique du non-tragique : à propos de l'*Hippolyte* », *Europe*, 837-838, 1999, p. 188.

À ce titre, la parole peut aussi se développer pour elle-même et prendre l'ascendant sur le geste. Le fait est patent dans le discours insultant prononcé par Électre au-dessus du cadavre d'Égisthe (v. 907-956). Ce dernier se présente comme une excroissance langagière – «*a gratuitous speech*», nous dit Cropp<sup>562</sup> – inventée par Euripide. Lebeau et Cropp lisent dans ce discours respectivement un «contre-éloge funèbre» et une «*kakology*»<sup>563</sup>. Il revêtirait une forme canonique mais en modifierait le contenu, ce d'autant plus que l'éloge funèbre revenait habituellement aux hommes dans la célébration<sup>564</sup>. Les éléments de rhétorique qui parsèment le discours achèvent d'en faire un morceau de choix.

L'artificialité qui découle de cette variété explique l'intérêt particulier porté aux pièces d'Euripide par la critique sensible aux traits métathéâtraux. L'abondance des références musicales dans son texte, «*the frequency of such expressions where the musical aspect of the tragedy is emphasized*»<sup>565</sup>, traduit une conscience de la «performance» théâtrale. Valakas, sensible à ce principe, relie la dernière phase de l'évolution de la gestualité au souci des auteurs comme des acteurs «*to make the performance of tragedy look and sound theatrical*»<sup>566</sup>. Mais cette notion de «théâtralité» est moderne, et elle n'efface pas le fait que les tragédies s'inscrivent toujours dans un cadre rituel, qui les imprègne et les justifie. Le théâtre d'Euripide ne laisse pas d'être partie de la célébration de Dionysos, ce que prouvent magistralement les *Bacchantes*, sa dernière pièce. Plutôt que de définir sa technique en fonction d'une évolution, d'un raffinement (ou d'une déchéance!), il conviendrait de parler d'un «dosage» différent de celui d'Eschyle et de Sophocle. Pour reprendre la métaphore qui était centrale dans la *Poétique* d'Aristote, nous pourrions dire que chaque poète à sa propre «recette», son propre mélange d'*hêdusmata* («assaisonnements») pour rendre son œuvre agréable au public.

Ainsi, au terme de cet ouvrage, nous en venons à mettre en doute l'idée qu'il soit pertinent de distinguer un style, un type de dramaturgie pour

<sup>562</sup> CROPP 1988, *Euripides. Electra*, p. 158.

<sup>563</sup> LEBEAU 2005, *Électre...*, p. 230, n. 1; CROPP 1988, *Euripides. Electra*, p. 160.

<sup>564</sup> ALEXIOU 2002 [1974], *The ritual lament...*, p. 104-108.

<sup>565</sup> KAIMIO Maarit, *Characterization of sound in early Greek literature*, Helsinki : Societas scientiarum fennica, 1977, p. 193. L'auteure note ainsi : «*Euripides sometimes characterizes a sound as aesthetically unpleasant*», et de citer des expressions telles que *amousos* (*Cycl.* 425, 488; *Alc.* 760; *Ph.* 1028), *aluros* (*Ph.* 1028; *Hel.* 185), *ouk eumousos* (*IT* 145). Elle ajoute : «*In addition to such expressions for distressing sounds, Euripides also frequently combines the idea of actual song and music with lamenting*» (p. 193).

<sup>566</sup> VALAKAS 2002, «*The use of the body...*», p. 85.

chaque poète. Et encore moins de les inscrire sur une ligne évolutive. Nous espérons plutôt avoir pu montrer, dans le cadre modeste d'une comparaison entre trois pièces, que chacun des tragédiens a pour matériau de base les mêmes rites de parole, les mêmes ressorts stylistiques, les mêmes gestes codifiés. L'analyse pourrait être étendue aux fragments des autres dramaturges. C'est l'arrangement de ce matériau, le développement qu'ils offrent d'un élément ou de l'autre, les effets qu'ils écartent ou au contraire valorisent, qui leur permet de créer une œuvre originale – et efficace. Dans chacun des cas, le texte transmis ressemble donc bien à une partition. Une partition à ce point complexe qu'elle intègre les différentes portées relatives à la manière d'exprimer les énoncés, aux attitudes à prendre, aux gestes à effectuer. On n'oubliera pas en outre que les mètres et les accents sont inscrits dans le texte. Nous n'avons pas pu les prendre en compte autant qu'il faudrait dans le cadre de cette recherche, mais ils ajoutent rythme et mélodie à cette partition. En somme, même sans le son de l'aulos et les airs à jamais perdus, nous pouvons nous faire une bonne idée de la danse du texte et de la musique du drame...

## Chapitre 6

---

### Conclusion. Une approche renouvelée

#### Le « vain bruit » de la scène

En 415, selon Plutarque<sup>567</sup>, les prêtres Eumolpides et Kéryces furent requis pour lancer des imprécations publiques contre Alcibiade. En 408, lors de la représentation d'*Œdipe à Colone* dans le théâtre de Dionysos à Athènes, un acteur prononça la malédiction d'Œdipe à l'encontre d'Étéocle et de Polynice. Entre ces deux actes de parole, quelle filiation établir ? Dans les deux cas, un même phénomène est à l'œuvre, celui d'un rite fondé sur la parole et renforcé par des gestes. Or, l'une des actions est réelle, l'autre est fictionnelle. La première s'accomplit dans le contexte de son énonciation et s'attache à un citoyen d'Athènes qu'elle n'atteindra en définitive pas (en 408, Alcibiade est de retour à Athènes et sans doute assiste-t-il à la représentation d'*Œdipe à Colone* !). La seconde s'inscrit dans le cadre d'un récit mythique et atteint avec toute l'efficacité possible deux personnages fictionnels. Comment concilier ces deux phénomènes ? Telle était en somme notre question initiale. Il eût été facile de voir dans le second événement une imitation dramatisée du premier, la *mimêsis* d'un fait réel. Nous ne pouvions cependant nous satisfaire de l'idée que le rite était efficace ici et caduque là. Ou plutôt : nous voulions comprendre en quoi le rite langagier restait efficace

---

<sup>567</sup> Plut. *Alc.* 22-33.

sur la scène théâtrale, et dans quelle mesure la relation entre geste et parole qu'il impliquait se trouvait remaniée pour les besoins du spectacle tragique.

## Parole et geste : une enquête en 5 étapes

Pour ce faire, au chapitre 1, nous avons commencé par offrir un panorama des pratiques langagières en Grèce ancienne. Nous les avons vues présentes à tous les niveaux, dans le domaine culturel, mais également dans le domaine médical, par le biais d'incantations, ainsi que dans le domaine judiciaire ou encore poétique, dans la mesure où la poésie est décrite comme un charme agissant sur les êtres. Cette démarche a revêtu une double fonction, d'abord affranchir la parole-action du concept de magie, puis la confronter aux critères de l'analyse moderne des actes de langage. Les observations qui ont émergé de cette comparaison ont structuré le reste de notre recherche : ces pratiques ont un caractère rituel et elles ont besoin de s'appuyer sur un public, qui témoigne de leur efficacité ; elles impliquent des formules et des éléments linguistiques spécifiques qui signalent leur fonction et assurent leur achèvement ; enfin, ces rites définis par la parole sont inmanquablement accompagnés de gestes qui les complètent, les confirment, voire les remplacent. Nous avons rassemblé ces données autour de trois critères qui pouvaient nous servir de concepts opératoires : le rite, la forme et le geste. Avec leur aide, nous avons abordé le registre théâtral.

Nous avons voulu commencer avec les *Choéphores* d'Eschyle. La donnée à intégrer était celle de la dramatisation des rites de parole. En montrant comment la parole se révélait « efficace » sur scène pour les besoins de l'intrigue comme du spectacle, nous avons été à même d'éclairer la dynamique d'une scène aussi étrange pour notre esthétique moderne que le *kommós* des *Choéphores*. Tout nous porte à croire qu'Eschyle a créé un rituel pour les besoins du spectacle, un rituel qu'il tente de légitimer dans le cours de l'histoire. Nous avons pu observer que ce rituel fictionnel était constitué d'une succession d'unités pragmatiques, dont l'appellation et les modalités étaient transposées depuis le quotidien pour être reconfigurées dans le spectacle. Le *kommós* en venait à se substituer à la lamentation funèbre d'Agamemnon et, en prenant le public pour témoin, à constituer Oreste en vengeur légitime de son père.

Cette première approche du théâtre a produit des résultats encourageants. Les unités pragmatiques, les éléments d'autoréférence renvoyant aux actes illocutoires et aux gestes, sont des données pertinentes pour observer la structuration du texte théâtral. Il convenait alors d'approfondir cette analyse, en y ajoutant le critère de la forme, c'est-à-dire en portant notre regard sur les

constituants structurels des unités pragmatiques. Pour acquérir une vision du phénomène «de l'intérieur», qui puisse rendre compte de la perspective du *poiêtês*, de l'artisan poète, nous avons tenté de mettre en parallèle nos résultats avec les théories du langage qui ont commencé à voir le jour au v<sup>e</sup> siècle et ont été formalisées au iv<sup>e</sup> siècle. C'est essentiellement dans deux traités d'Aristote, la *Poétique* et la *Rhétorique*, que nous avons trouvé les preuves de la pertinence de notre démarche et, dans le même temps, la direction dans laquelle il nous fallait poursuivre: les unités que nous avons identifiées réclamaient d'être appréhendées en fonction de leur cadre énonciatif spécifique, notamment en regard d'une réception autant auditive que visuelle. Les concepts imagés de *periodos* («circuit») et de *kôlon* («membre») s'inscrivent dans cette logique. De même, à travers sa polysémie, le terme clef de *skhêma* s'est révélé tout désigné pour traduire la notion de «forme» relative à nos unités. En témoigne le fait qu'il soit employé aussi bien dans le domaine de la stylistique et de la sculpture que dans celui de la danse.

À partir de l'*Électre* de Sophocle, nous avons donc observé les unités dans leur dimension stylistique. En prenant en compte la polyvalence du terme *skhêma*, nous nous sommes attaché à analyser les composantes du texte en fonction des modes grammaticaux, des figures stylistiques, ainsi que de gestes et attitudes spécifiques. Il est ressorti de cette analyse que l'on pouvait découper les discours (*rhêsis*) tragiques en autant d'unités successives toutes marquées par un *skhêma*, c'est-à-dire une «forme» particulière. L'originalité de cette dernière tient à la correspondance entre geste et parole qu'elle détermine. La parole est aussi un geste dans la mesure où celui-ci «est inscrit dans la structure même du texte "dramatique", intégralement distribué entre des personnages, [et] qu'il demande à se prolonger en *acte*»<sup>568</sup>. Plus précisément, la «forme» de l'énoncé demande à être traduite dans la gestualité de l'acteur. L'ancien nom de la forme, *ruthmos*, peut quant à lui servir à décrire la succession dynamique de ces unités.

Dès lors, dans le dernier chapitre, nous fondant sur l'*Électre* d'Euripide, nous nous sommes appliqué à observer le «rythme» des scènes théâtrales, la fluidité des échanges faits de gestes et de paroles, les correspondances et les décalages entre ces derniers. Il s'agissait notamment d'éclairer certaines scènes de l'*Électre* d'Euripide où la gestualité est au cœur de l'action, de comprendre comment elle intervient au milieu des énoncés ou en parallèle de ceux-ci, pour créer des effets dramaturgiques d'un type particulier. Cette approche nous a permis d'étudier, en contraste, comment Eschyle et Sophocle exploitent à leur tour le rapport

<sup>568</sup> DUPONT-ROC et LALLOT 1980, *Aristote...*, p. 408.

entre geste et parole. Au terme de ce chapitre, il nous est alors apparu que le point de vue traditionnel, qui adopte une perspective évolutive en associant le théâtre d'Eschyle à une ritualité figée, celui de Sophocle à la perfection d'une forme mesurée, et celui d'Euripide à un réalisme et à une gestualité exacerbés, est fortement schématique. Cette perspective se doit d'être nuancée. Notre démarche comparative montre en effet que les trois poètes disposent des mêmes outils et connaissent les mêmes procédés dramaturgiques, mais les exploitent différemment en fonction de l'effet spectaculaire qu'ils recherchent.

## Une clef d'analyse indigène, polymodale et polyvalente

Cette conclusion nous conduit à ne pas opposer de manière monolithique les pratiques des trois dramaturges (sans oublier ceux dont nous n'avons rien conservé). Au contraire, elle nous invite à les aborder de front en fonction de nos trois critères, en mettant en place une analyse unifiée: nous pouvons en effet affirmer que les trois critères du rite, de la forme de l'énoncé et du geste, qui président à la réalisation scénique des actes de parole, sont également et simultanément pertinents pour l'analyse. Ils sont en somme pertinents pour tout énoncé théâtral. Ils permettent d'interpréter à la fois les procédés de composition et le fonctionnement du langage théâtral en «performance». Plus encore, ce que notre étude révèle, c'est que ces trois critères sont étroitement, et même consubstantiellement liés dans les croyances comme dans les pratiques grecques. Tout énoncé, dans un texte tragique, peut être analysé en fonction de ces trois données, avec l'idée qu'elles sont superposées en lui, comme elles se superposent dans la notion polysémique de *skhêma*. Cette spécificité du théâtre antique fait qu'il se distingue du théâtre classique, notamment en regard de l'analyse sémiologique. Pour celle-ci, telle qu'elle est présentée dans l'ouvrage *Études théâtrales*:

«Il est ainsi impossible d'arrêter des unités minimales ou des types de signes (même si l'on parle de "langage théâtral", on ne peut définir des unités fondamentales d'études à l'image des modèles linguistiques de phonèmes et de morphèmes) et obtenir ainsi une grille de lecture valable et efficace pour tous les textes de théâtre.»<sup>569</sup>

<sup>569</sup> SOULLER Didier, FIX Florence, HUMBERT-MOUGIN Sylvie, ZARAGOZA Georges, *Études théâtrales*, Paris : Presses universitaires de France, 2005, p. 457.

Notre étude, qui cherchait à définir les éléments d'une pragmatique indigène valable pour la tragédie antique, nous semble au contraire avoir mis au jour une « unité fondamentale d'étude » et fourni les instruments pour l'étudier. Cette clef d'analyse devrait être profitable à tout lecteur et lectrice de tragédie. Il doit être possible de l'appliquer à plus grande échelle – notamment à la comédie et aux drames satyriques, où les gestes, surtout les gestes praxiques, ont une très grande part à jouer. Il y a même lieu de se demander si cette réflexion ne peut pas être élargie aux différentes œuvres issues de la tradition orale, qui constituent une grande partie de la littérature grecque. Poésie épique récitée, poésie mélique chantée et dansée, discours rhétoriques – autant de manifestations où les gestes, chorégraphiques, rythmiques ou mimétiques, sont essentiels. Pour toutes ces créations faites pour la « performance », nous pensons qu'il est possible de retrouver une forme de complémentarité ou d'alternance entre geste et parole. On peut rêver ainsi remonter à l'événement original... Indirectement, les linguistes d'aujourd'hui, étudiant l'oralité, nous invitent à ce processus : « Comme le savent bien les philologues, toute *scripta* demande à être interprétée : il faut la traverser pour atteindre les réalités de langue dont elle est l'image plus ou moins déformée. »<sup>570</sup> La réalité à laquelle ils font référence est bien proche de celle que nous avons eu à cœur de restituer, dans la mesure où elle consiste en un « complexe pluricodique, qui comprend non seulement des énonciations en langue naturelle, mais aussi des gestes, des actions, des images, des perceptions communes, des savoirs partagés tacites mutuellement manifestes, etc. »<sup>571</sup>

Avec cette étude, nous pensons avoir engagé une « traversée » de ce type, et montré le bénéfice qui découle d'une analyse textuelle sensible aux relations qu'entretiennent le geste et la parole à des niveaux divers. Pour ce faire, notre outil conceptuel tripartite, associant rite, forme et geste s'est révélé efficace, notamment parce qu'il trouve un correspondant dans le terme indigène polysémique *skhêma*. Grâce à lui nous effleurons du doigt cette réalité de langue et de corps que fut la tragédie attique. Héroïque et éternelle peut-être, mais faite d'abord, on l'oublie, par et pour des êtres comme nous « vêtus de chair, pour un temps, dans un coin »<sup>572</sup>.

<sup>570</sup> GROUPE DE FRIBOURG 2012, *Grammaire de la période*, p. 18.

<sup>571</sup> GROUPE DE FRIBOURG 2012, *Grammaire de la période*, p. 21.

<sup>572</sup> BERGOUNIOUX Pierre, *Haute tension*, William Blake and Co., 1996.



## Bibliographie

Les abréviations des périodiques correspondent à celles de l'*Année philologique*.

- ADAM Jean-Michel, BOREL Marie-Jeanne, CALAME Claude, KILANI Mondher, *Le discours anthropologique: description, narration, savoir*, Lausanne: Payot, 1995 [1990].
- ALEXIOU Margaret, *The ritual lament in Greek tradition*, Lanham & Boulder & New York & Oxford: Rowman & Littlefield, 2002<sup>2</sup>.
- ALLAN Keith, JASZCZOLT Kasia M., *The Cambridge Handbook of Pragmatics*, Cambridge: University Press, 2012.
- AUBRIOT-SÉVIN Danièle, *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du Ve siècle av. J.-C.*, Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1992.
- AUSTIN John L., *Quand dire, c'est faire*, Paris: Seuil, 1991 [1970, 1<sup>re</sup> édition anglaise 1965, sous le titre *How to do things with words*].
- BARTHES Roland, «L'ancienne rhétorique», *Communications*, 16, 1970, p. 175-176.
- BATTEZZATO Luigi, *Il monologo nel teatro di Euripide*, *Classe di Lettere e Filosofia*, 14, Pise: Scuola Normale Superiore, 1995.
- BATTEZZATO Luigi, «Lyric», in GREGORY Justina (éd.), *A companion to Greek tragedy*, Malden & Oxford: Blackwell, 2005, p. 146-166.
- BÉGUELIN Marie-José, «Clause, période ou autre? La phrase graphique et la question des niveaux d'analyse», *Verbum*, 24, 2002, p. 85-107.

- BENVENISTE Émile, *Noms d'agent et noms d'action en indo-européen*, Paris : Adrien-Maisonneuve, 1948.
- BENVENISTE Émile, «La philosophie analytique et le langage», in *Essais de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966, p. 267-296.
- BERGOUNIOUX Pierre, *Haute tension*, William Blake and Co., 1996.
- BERS Victor, «Tragedy and rhetoric», in WORTHINGTON Ian (éd.), *Persuasion. Greek rhetoric in action*, Londres & New York : Routledge, 1994, p. 176-195.
- BIERL Anton, *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*, Munich-Leipzig : K. G. Saur, 2001.
- BOEGEHOLD Alan L., *When a gesture was expected. A selection of examples from archaic and classical Greek literature*, Princeton : Princeton University Press, 2002.
- BOLLACK Jean et Mayotte, *Eschyle. Les Choéphores et Les Euménides*, Paris : Minuit, 2009.
- BONHOMME Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris : Honoré Champion, 2005.
- BREKLE Herbert E., «La linguistique populaire», in AUROUX Sylvain (éd.), *Histoire des idées linguistiques, tome I. La naissance des métalangages en Orient et en Occident*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1989, p. 39-44.
- BREMMER Jan, ROODENBURG Herman (éd.), *A cultural history of gesture from Antiquity to the present day*, Oxford : Polity Press, 1991.
- BURKERT Walter, «Greek tragedy and sacrificial ritual», *GRBS*, 7, 1966, p. 87-121.
- BURKERT Walter, *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, Paris : Picard, 2011 [1<sup>re</sup> édition allemande 1977].
- BÜTTGEN Philippe, DIEBLER Stéphane, RASHED Marwan, *Théories de la phrase et de la proposition : de Platon à Averroès*, Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1999.
- CALAME Claude, *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris : Belin, 2000 [1986].
- CALAME Claude, CHARTIER Roger (éd.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble : Millon, 2004.
- CALAME Claude, *La tragédie chorale : poésie grecque et rituel musical*, Paris : Les Belles Lettres, 2017.

- CAPONE Gione, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padoue : Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1935.
- CAPPONI Matteo, «Doing things with words... and gestures on stage», in MARTIN Gunther, IURESCIA Federica, HOF Severin, SORRENTINO Giada, *Pragmatic approaches to drama. Studies in communication on the ancient stage*, Brill : Leiden, 2020 (à paraître).
- CARASTRO Marcello, «Fabriquer du lien en Grèce ancienne : serments, sacrifices, ligatures», in *Dossier : Serments et paroles efficaces* [en ligne], Paris & Athènes : Éditions de l'EHESS, 2012, p. 79-107.
- CASEVITZ Michel, «Étude lexicologique : du *skhêma* au schématisme», in CELENTANO Maria Silvana, CHIRON Pierre, NOËL Marie-Pierre (éd.), *Skhêma / figura. Formes et figures chez les Anciens*, Paris : Presses de l'École normale supérieure, 2004, p. 15-29.
- CASSIN Barbara, «La performance avant le performatif ou la troisième dimension du langage», in CASSIN Barbara, LÉVY Carlos (éd.), *Genèse de l'acte de parole dans le monde grec, romain et médiéval*, Turnhout : Brepols Publishers, 2011, p. 113-147.
- CATONI Maria Luisa, *Schemata : comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pise : Edizioni della Normale, 2005.
- CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris : Klincksieck, 1968-1980.
- CHIRON Pierre, *Démétrios. Du Style*, Paris : Les Belles-Lettres, 1993.
- CHIRON Pierre, «La période chez Aristote», in BÜTTGEN, DIEBLER, RASHED 1999, *Théories de la phrase...*, p. 103-130.
- CHIRON Pierre, «Les *côla* en rhétorique : respiration, sens, esthétique», *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 2010 / 1, tome LXXXIV, p. 31-50.
- CITTI Vittorio, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam : A. M. Hakkert, 1994.
- CRIPPA Sabina, «Les savoirs des voix magiques. Réflexion sur la catégorie de rite», in DE HARO SANCHEZ Magali (éd.), *Écrire la magie dans l'Antiquité*, Liège : Presses universitaires de Liège, 2015, p. 239-250.
- CROPP Martin J., *Euripides. Electra*, Warminster : Aris and Phillips, 1988.
- CSAPO Eric, «The limits of realism», in EASTERLING Patricia E., HALL Edith (éd.), *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*, Cambridge : University Press, 2002, p. 127-147.

- DALE Amy M., *The lyric meters of Greek drama*, Cambridge: University Press, 1968.
- DAUX Georges, «Le serment de Platées», *Revue Archéologique*, vol. 17, 1941, p. 176-183.
- DEBIDOUR Victor-Henri, *Les tragiques grecs. Eschyle-Sophocle-Euripide. Théâtre complet avec un choix de fragments*, Paris: Fallois, 1999.
- DELAUDAUD-ROUX Marie-Hélène, *Les danses pacifiques en Grèce antique*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1994.
- DENNISTON John, *Euripides. Electra*, Oxford: Clarendon Press, 1960 [1939].
- DESBORDES Françoise, 1989. «Les idées sur le langage avant la constitution des disciplines», in AUROUX Sylvain (éd.), *Histoire des idées linguistiques, tome I. La naissance des métalangages en Orient et en Occident*, Bruxelles: Pierre Mardaga, 1989, p. 149-161.
- DESBORDES Françoise, *La rhétorique antique: l'art de persuader*, Paris: Hachette supérieur, 1996.
- DETIENNE Marcel, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris: François Maspero, 1967.
- DICKIE Matthew W., *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, Londres & New York: Routledge, 2001.
- DIGGLE James, *Euripidis fabulae*, vol. 2, Oxford: Clarendon Press, 1986.
- DOBIAS-LALOU Catherine, «Les alphabets grecs», in CHRISTIN Anne-Marie (éd.), *Histoire de l'écriture: de l'idéogramme au multimédia*, Paris: Flammarion, 2001, p. 233-240.
- DOVER Kenneth J., *Greek word order*, Cambridge: University Press, 1960.
- DOVER Kenneth J., *The evolution of Greek prose style*, Oxford: Clarendon Press, 1997.
- DRUON Maurice, *Les Rois maudits 1. Le Roi de fer*, Paris: Le Livre de Poche, 1970.
- DUCROT Oswald, *La Preuve et le dire*, Paris: Mame, 1973.
- DUCROT Oswald (éd.), *Les mots du discours*, Paris: Minuit, 1980.
- DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Paris: Minuit, 1997 [1984].
- DUPONT Florence, «La consolation dans le théâtre romain», *Lalies. Langue et littérature. Actes des sessions de linguistique et de littérature*, 20, 2000, p. 189-206.

- DUPONT Florence *et al.*, «3. Le dialogue théâtral antique», *Lalies. Langue et littérature. Actes des sessions de linguistique et de littérature*, 20, 2000, p. 143-206.
- DUPONT Florence, *L'insignifiance tragique*, Paris: Gallimard, 2001.
- DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris: Aubier, 2007.
- DUPONT-ROC Roselyne, LALLOT Jean, *Aristote. La Poétique*, Paris: Seuil, 1980.
- EASTERLING Patricia E., «Character in Sophocles», in SEGAL Eric (éd.), *Oxford readings in Greek tragedy*, Oxford: University Press, 1983, p. 138-145.
- EASTERLING Patricia E., «Form and performance» in EASTERLING Patricia E. (éd.), *The Cambridge companion to Greek tragedy*, Cambridge: University Press, 1997, p. 151-177.
- ELSE Gerard F., *Aristotle's Poetics: the argument*, Cambridge (Mass.) & Londres: Harvard University Press, 1957.
- FINGLASS Patrick J., *Sophocles. Electra*, Cambridge: University Press, 2007.
- FOLEY Helene P., *Female acts in Greek tragedy*, Princeton: University Press, 2001.
- FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris: Flammarion, 1999 [1830].
- FORD Andrew, *The origins of criticism. Literary culture and poetic theory in classical Greece*, Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2002.
- FOWLER Roger L., «Aristotle on the period (*Rhet.* 3.9)», *CQ*, 32 (1), 1982, p. 89-99.
- FROMILHAGUE Catherine, *Les figures de style*, Paris: Nathan, 2003 [1995].
- GARDES-TAMINE Joëlle, *La grammaire. 2. Syntaxe*, Paris: Armand Colin, 2004<sup>3</sup>.
- GARVIE Alex E., *Aeschylus. Choephoroi, with introduction and commentary*, Oxford: Clarendon Press, 1987.
- GENETTE Gérard, «La rhétorique restreinte», *Communications*, 16, 1970, p. 158-171.
- GENTILI Bruno, PRETAGOSTINI Roberto (éd.), *La musica in Grecia*, Rome & Bari: Laterza, 1988.
- GENTILI Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Rome & Bari: Laterza, 1989 [1984].
- GENTILI Bruno, «Die pragmatischen Aspekte der archaischen griechischen Dichtung», *Antike und Abendland*, 36, p. 1-17, 1990.

- GENTILI Bruno, LOMIENTO Liana, *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milan : Mondadori Università, 2003.
- GERNET Louis, *Droit et institutions en Grèce antique*, Paris : Flammarion, 1982 [1955].
- GIORDANO Manuela, *La parola efficace. Maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Pise & Rome, 1999.
- GIRARD Gilles, OUELLET Réal, RIGAULT Claude, *L'univers du théâtre*, Paris : Presses universitaires de France, 1995<sup>3</sup>.
- GOLDEN Leon, HARDISON Osborne B., *Aristotle's Poetics. A translation and commentary for students of literature*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1968.
- GOLDHILL Simon, «The Great Dionysia and civic ideology», in WINKLER John J., ZEITLIN Froma I. (éd.), *Nothing to do with Dionysos?*, Princeton : University Press, 1990, p. 97-129.
- GOLDHILL Simon, «Modern critical approaches to Greek tragedy», in EASTERLING Patricia E. (éd.), *The Cambridge companion to Greek tragedy*, Cambridge : University Press, 1997, p. 324-347.
- GOLDHILL Simon, OSBORNE Robin (éd.), *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge : University Press, 1999.
- GRAF Fritz, *La magie dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris : Les Belles Lettres, 1994.
- GRAF Fritz, «Magie et écriture: quelques réflexions», in DE HARO SANCHEZ Magali (éd.), *Écrire la magie dans l'Antiquité*, Liège : Presses universitaires de Liège, 2015, p. 227-237.
- GREEN Richard, «Towards a reconstruction of performance style», in EASTERLING Patricia E., HALL Edith (éd.), *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*, Cambridge : University Press, 2002, p. 93-126.
- GROUPE DE FRIBOURG, *Grammaire de la période*, Berne : Peter Lang, 2012.
- GUTHRIE William K. C., *The Sophists*, Cambridge : University Press, 1977 [1969].
- HALDANE J. A., «Musical themes and imagery in Aeschylus», *JHS*, 85, 1965, p. 33-41.
- HALL Edith, «Actor's song in tragedy», in GOLDHILL et OSBORNE (éd.) 1999, *Performance culture...*, p. 96-122.

- HALLIWELL Stephen, *Aristotle's Poetics*, Londres : Duckworth, 1986.
- HAVELOCK Eric, *The Muse learns to write*, New Haven & Londres : Yale University Press, 1986.
- HENRICHS Albert, «“Why should I dance?” : Choral self-referentiality in Greek tragedy», *Arion*, 3 (1), 1993 / 4, p. 56-111.
- HENRICHS Albert, «Dancing in Athens, dancing on Delos : some patterns of choral projections in Euripides», *Philologus*, 140 (1), 1996, p. 48-62.
- HUMBERT Jean, *Syntaxe grecque*, Paris : Klincksieck, 2004<sup>3</sup> [1972].
- ILDEFONSE Frédérique, *La naissance de la grammaire dans l'Antiquité grecque*, Paris : Vrin, 1997.
- ILDEFONSE Frédérique, «*Ta skhêmata tès lexeos*», in CELENTANO Maria Silvana, CHIRON Pierre, NOËL Marie-Pierre (éd.), *Skhêma / figura. Formes et figures chez les Anciens*, Paris : Éditions Rue d'Ulm & Presses de l'École normale supérieure, 2004, p. 143-157.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, Paris : Minuit, 1981 [1963].
- JANKO Richard, *Aristotle Poetics*, Indianapolis & Cambridge : Hackett Publishing Company, 1987.
- JEBB Richard C., *Sophocles. The plays and fragments*, vol. 2, Hildesheim : Olms, 1969 [1881].
- JOUANNA Jacques, *Hippocrate. Sur la maladie sacrée*, Paris : Les Belles Lettres, 2003.
- JUDET DE LA COMBE Pierre, «Sur le péan d'Agamemnon (*Choéphores*, 152-158)», *Cahiers du GITA*, 10, 1997, p. 31-40.
- JUDET DE LA COMBE Pierre, «Euripide et le tragique du non-tragique : à propos de l'*Hippolyte*», *Europe*, 837-838, 1999, p. 183-200.
- KAIMIO Maarit, *The chorus of Greek drama within the light of the person and number used*, Helsinki : Societas Scientiarum Fennica, 1970.
- KAIMIO Maarit, *Characterization of sound in early Greek literature*, Helsinki : Societas scientiarum fennica, 1977.
- KAIMIO Maarit, *Physical contact in Greek tragedy. A study of stage conventions*, Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia, 1988.
- KAMERBEEK Jan C., *The plays of Sophocles. The Electra*, Leiden : Brill, 1974.
- KASSEL Rudolf, *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford : Clarendon Press, 1968<sup>2</sup>.

- KELLS John H., *Sophocles. Electra*, Cambridge : University Press, 1973.
- KENNEDY George, *The art of persuasion in Greece*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1963.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris : Armand Colin, 2005 [2001],
- KLEIBER Georges, «Faut-il dire *adieu* à la phrase?», *L'information grammaticale*, 98 (juin), 2003, p. 17-22.
- KOLLER Hermann, «Die Anfänge der griechischen Grammatik», *Glotta*, 37, 1958, p. 5-40.
- KOVACS David, *Euripides. Vol. 3. Suppliant women; Electra; Heracles*, Cambridge (Mass.) & Londres : Harvard University Press, 1998.
- KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris : Armand Colin, 2005 [1992].
- LANZA Diego, *La disciplina dell'emozione. Un' introduzione alla tragedia greca*, Milan : Il Saggiatore, 1997.
- LASSERRE François, «Mimésis et mimique», in *Dioniso. Atti del II Congresso di studi sul dramma antico. Il dramma antico come spettacolo*, 25-27 maggio 1967, *Dioniso*, 41, 1970, p. 245-263.
- LATEINER Donald, *Sardonic smile : nonverbal behaviour in Homeric epic*, Ann Arbor : The University of Michigan Press 1998 [1995].
- LEBEAU Annie, *Électre. Eschyle Les Choéphores, Euripide Électre, Sophocle Électre*, Paris : Le Livre de Poche, 2005.
- LEGANGNEUX Patricia, «Les scènes de supplication dans la tragédie grecque», *Lalies. Langue et littérature. Actes des sessions de linguistique et de littérature*, 20, 2000, p. 175-188.
- LESKY Albin, «Der Kommos der *Choephoren*», *SBAW*, 221 (3), 1943.
- LÉTOUBLON Françoise, «Le vocabulaire de la supplication en grec : performatif et dérivation délocutive», *Lingua*, 52, 1980, p. 325-336.
- LÉTOUBLON Françoise, «Comment faire des choses avec des mots grecs. Les actes de langage dans la langue grecque», in *Philosophie du langage et grammaire dans l'Antiquité*, Bruxelles : Ousia, 1986, p. 67-90.
- LÉTOUBLON Françoise, «La supplication comme rituel chez Homère : le geste et la parole», in CASSIN Barbara, LÉVY Carlos (éd.), *Genèse de l'acte de parole dans le monde grec, romain et médiéval*, Turnhout : Brepols Publishers, 2011, p. 11-28.

- LÉTOUBLON Françoise, «Le lexique de la promesse en grec à l'époque archaïque. Recherche sur l'étymologie et la pragmatique», in LOGOZZO Felicia (éd.), *Ancient Greek Linguistics. New Approaches, Insights, Perspectives*, Berlin & Boston: De Gruyter, 2017, p. 711-734.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 1996 [1958].
- LISSARAGUE François, *Un flot d'images: une esthétique du banquet grec*, Paris: Adam Biro, 1987.
- LISSARAGUE François, «L'écriture des vases grecs», in CHRISTIN Anne-Marie (éd.), *Histoire de l'écriture: de l'idéogramme au multimédia*, Paris: Flammarion, 2001, p. 241-243.
- LLEWELLYN-JONES Lloyd, «Poses», in ROISMAN Hanna M., *The Encyclopedia of Greek tragedy*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2014.
- LLOYD Michael, *The agon in Euripides*, Oxford: Clarendon Press, 1992.
- LLOYD-JONES Hugh, *The libation bearers by Aeschylus*, Hugh Englewood Cliffs N.J.: Prentice-Hall, 1970.
- LLOYD-JONES Hugh, WILSON Nigel, *Sophoclis Fabulae*, Oxford: Clarendon Press, 1990
- LONGHI Julien, SARFATI Georges-Elia, *Dictionnaire de pragmatique*, Paris: Armand Colin, 2011.
- LORAUX Nicole, *La voix endeuillée: essai sur la tragédie grecque*, Paris: Gallimard, 1999.
- LUCAS Donald W., *Aristotle. Poetics*, Oxford: Clarendon Press, 1968.
- LUKINOVITCH Alessandra, ROUSSET Madeleine, *Grammaire de grec ancien*, Genève: Georg, 2002<sup>3</sup>.
- MAC CALL Marsh, «The Chorus of Aeschylus' *Choephoroi*», in GRIFFITH Marc, MASTRONARDE Donald J. (éd.), *Cabinet of the Muses. Essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta: Scholars Press, 1990, p. 17-30.
- MAC NEILL David, «Gesture and Communication», in MEY Jacob L. (éd.), *Concise Encyclopedia of Pragmatics*, Oxford: Elsevier, 2009<sup>2</sup>, p. 299-307.
- MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris: Dunod, 1997 [1990].

- MARI Francesco, «Les sens de la poignée de main en Grèce ancienne du VIII<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.», *Ktèma*, 43, 2018.
- MAUNTZ Konrad, *Tööstustegelane*, Tallinn: Kunst ja Kirjandus, 1939.
- MERMOUD Matthieu, *La parole magique: étude sur la performativité*, Lausanne: Archipel, 2003.
- MILES Sarah, «Accessoires et para-tragédie dans les *Skeuai* de Platon et l'*Électre* d'Euripide», in LE GUEN Brigitte, MILANEZI Silvia, *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, Paris: Presses universitaires de Vincennes, 2013, p. 183-199.
- NAGY Gregory, *Pindar's Homer. The lyric possession of an epic past*, Baltimore & Londres: Johns Hopkins University Press, 1990.
- NAGY Gregory, *Poetry as performance*, Cambridge: University Press, 1996.
- NEUMANN Gerhard, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin: De Gruyter, 1965.
- OGDEN Daniel, *Greek and Roman necromancy*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2001.
- PACE Giovanna, «Il termine περίοδος nella dottrina metrica e ritmica antica», *QUCC*, 100, 2002, p. 25-46.
- PAGE Denis, *Aeschyli septem quae supersunt*, Oxford: Clarendon Press, 1985 [1972].
- PERCEAU Sylvie, *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain: Peeters, 2002.
- PERRET Michèle, *L'énonciation en grammaire du texte*, Paris: Armand Colin, 1994.
- PICKARD-CAMBRIDGE Arthur, *The dramatic festivals of Athens*, Oxford: Clarendon Press, 1988<sup>2</sup> [1953].
- POLINSKAYA Irene, «Calling upon Gods as Witnesses in Ancient Greece», *Dossier: Serments et paroles efficaces* [en ligne], Paris & Athènes: Éditions de l'EHESS, 2012, p. 23-37.
- PONGE Francis, *Le parti pris des choses*, «De l'eau», Paris: Gallimard, 1991 [1942].
- QUINN Arthur, «The color of rhetoric», in UEDING Gert (éd.), *Rhetorik zwischen den Wissenschaften*, Tübingen: M. Niemeyer, 1991, p. 133-138.

- RAPP Christof, *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung. Bd. 4, Rhetorik*, Darmstadt & Berlin: Wissenschaftliche Buchgesellschaft & Akademie Verlag, 2002.
- RICHARDSON Nicholas J., *The homeric «Hymn to Demeter»*, Oxford: Clarendon Press, 1974.
- RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris: Seuil, 1997 [1975].
- RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris: Presses universitaires de France, 2001 [1994].
- ROISMAN Hanna M., LUSCHNIG Cecelia A. E., *Euripides' Electra. A commentary*, Norman: University of Oklahoma Press, 2011.
- ROSS William, *Aristotelis ars rhetorica*, Oxford: Clarendon Press, 1964 [1959].
- ROSSI Luigi, «Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica», in DE FINIS Lia, *Scena e spettacolo nell'antichità*, Florence: L.S. Olschki, 1989, p. 63-78.
- RUDHARDT Jean, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Paris: Picard 1992 [1958].
- SAÏD Suzanne, *La faute tragique*, Paris: François Maspero, 1978.
- SANDOZ Claude, *Les noms grecs de la forme*, Berne: Universität, Institut für Sprachwissenschaft, 1972.
- SCHADEWALDT Wolfgang, «Der Kommos in Aischylos' *Choephoren*», *Hermes*, 67, 1932, p. 312-354.
- SCHENKEVELD Dirk M., «Figures and tropes. A border-case between grammar and rhetoric», in UEDING Gert (éd.), *Rhetorik zwischen den Wissenschaften*, Tübingen: M. Niemeyer, 1991, p. 149-157.
- SCHWYZER Eduard, *Griechische Grammatik*, Munich: Beck, 1939.
- SEARLE John R., *Les actes de langage. Essai de philosophie linguistique*, Paris: Hermann, 1972 [1<sup>re</sup> édition anglaise 1969, parue sous le titre: *Speech acts: an essay in the philosophy of language*].
- SEGAL Charles, *La musique du Sphinx: poésie et structure dans la tragédie grecque*, Paris: La Découverte, 1987.
- SEGAL Charles, «Vérité, tragédie et écriture», in DETIENNE Marcel (éd.), *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille: Presses universitaires, 1988, p. 330-358.

- SHISLER Famee L., «The technique of the portrayal of joy in Greek tragedy», *TAPhA*, 73, 1942, p. 277-292.
- SHISLER Famee L., «The portrayal of emotion in Greek tragedy», *AJPh*, 66 (3), 1945, p. 377-397.
- SIER Kurt, *Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos*, Stuttgart : F. Steiner Verl. Wiesbaden, 1988.
- SIFAKIS Gregory M., «Looking for the actor's art in Aristotle», in EASTERLING Patricia E., HALL Edith (éd.), *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*, Cambridge : University Press, 2002, p. 148-164.
- SIFAKIS Gregory M., «The misunderstanding of *opsis* in Aristotle's *Poetics*», in HARRISON George, LIAPIS Vayos, *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden & Boston : Brill, 2013, p. 45-61.
- SITTL Carl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Hildesheim & New York : Georg Olms Verlag, 1970 [1890].
- SLINGS Simon R., «Figures of speech and their lookalikes», in BAKKER Egbert (éd.), *Grammar as interpretation : Greek literature in its linguistic contexts*, Leiden & New York & Cologne : Brill, 1997, p. 169-214.
- SOLMSEN Friedrich, «Electra and Orestes : Three Recognitions in Greek Tragedy», *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde*, 30, 2, Amsterdam, 1967.
- SOMMERSTEIN Alan, «Notes on the *Oresteia*», *BICS*, 27, 1980, p. 63-75.
- SOMMERSTEIN Alan, *Aeschylus. Oresteia : Agamemnon. Libation-Bearers. Eumenides*, Cambridge (Mass.) & Londres : Harvard University Press, 2009.
- SOULLER Didier, FIX Florence, HUMBERT-MOUGIN Sylvie, ZARAGOZA Georges, *Études théâtrales*, Paris : Presses universitaires de France, 2005.
- SPITZBARTH Anna, *Untersuchung zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Zurich : Rhein Verlag, 1946.
- STANFORD William B., *Greek tragedy and the emotions. An introductory study*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1983.
- STEINRÜCK Martin, *Haltung und rhetorische Form. Tropen, Figuren und rhythmus in der Prosa des Eunap von Sardes*, Hildesheim & Zurich & New York : Olms, 2004.

- STEINRÜCK Martin, «Der reihende Prosastil (ειρομένη) und sein Verhältnis zur Periode», *RhM*, 147, 2004, p. 109-135.
- SVENBRO Jesper, *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*, Lund : Klassiska Institutionen, 1976.
- SVENBRO Jesper, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris : La Découverte, 1988.
- TAPLIN Oliver, *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford : Clarendon Press, 1977.
- TAPLIN Oliver, «Did Greek dramatists write stage instructions?», *PCPS*, 203, 1977, p. 121-132.
- TAPLIN Oliver, *Greek tragedy in action*, Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1978.
- TEICHMÜLLER Gustav, *Aristotelische Forschungen I. Beiträge zur Erklärung der Poëtik des Aristoteles*, Halle : Verlag G. Emil Barthel, 1867.
- TELÒ Mario, «Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca: cadere a terra, alzarsi, coprirsi, scoprirsi il volto», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 48, 2002a.
- TELÒ Mario, «Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca: la supplica», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 49, 2002b.
- TOD Marcus N., *A selection of Greek historical inscriptions*, vol. 2, Oxford : Clarendon Press, 1948.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris : Belin, 1996.
- VALAKAS Kostas, «The use of the body by actors in tragedy and satyr-play», in EASTERLING Patricia E., HALL Edith (éd.), *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*, Cambridge : University Press, 2002, p. 69-92.
- VANDERVEKEN Daniel, *Les actes de discours. Essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*, Liège & Bruxelles : Pierre Mardaga, 1988.
- VAN RAALTE Marlein, *Rhythm and metre. Towards a systematic description of Greek stichic verse*, Assen & Wolfeboro : Van Gorcum, 1986.
- VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale*, Villeuve d'Ascq : Presses universitaires du septentrion, 2004.

- VERNANT Jean-Pierre (éd.), *L'Uomo greco*, Bari : Laterza, 2003 [1991].
- WEST Martin L., *Greek meter*, Oxford : Clarendon Press, 1982.
- WEST Martin L., *Studies in Aeschylus*, Stuttgart : Teubner, 1990.
- WEST Martin L., *Ancient Greek music*, Oxford : Clarendon Press, 1992.
- WILES David, «The staging of the recognition scene in the Choephoroi», *Classical Quarterly*, 38, 1988.
- WILES David, *The masks of Menander: sign and meaning in Greek and Roman performance*, Cambridge : University Press, 1991.
- WILES David, *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge : University Press, 1997.
- WILES David, *Greek theater performance. An introduction*, Cambridge : University Press, 2000.
- WILES David, *Mask and Performance in Greek tragedy: from Ancient Festival to Modern Experimentation.*, Cambridge : University Press, 2007.
- WINKLER John J., ZEITLIN Froma I. (éd.), *Nothing to do with Dionysos?*, Princeton : University Press, 1990.
- YZIQUEL Philippe, «Le regard et la parole dans les *Choéphores*», *Cahiers du GITA*, 10, 1997, p. 155-189.

## Liste des figures

Fig. 1. Les différents types d'actes selon Kerbrat-Orecchioni.....	74
Fig. 2. Rôles des gestes (ANL) communicatifs selon Kerbrat-Orecchioni.....	75
Fig. 3. Kendon's continuum.....	76
Fig. 4. Aperçu des « rites de parole » en Grèce ancienne.....	77
Fig. 5. Séquences pragmatiques de la 1 <sup>re</sup> partie des <i>Choéphores</i> .....	103
Fig. 6. Structure métrique du <i>kommos</i> des <i>Choéphores</i> .....	134
Fig. 7. Structure métrique de la 2 <sup>e</sup> partie du <i>kommos</i> .....	141
Fig. 8. Comparaison des rites de parole dans les trois tragédies (avant le meurtre).....	158
Fig. 9. Les formes de la <i>lexis</i> selon Aristote.....	184
Fig. 10. Tableau comparatif des classifications de modalités.....	222
Fig. 11. Lamentation initiale d'Électre (Soph. <i>Él.</i> 86-120).....	241
Fig. 12. Découpage en unités et en périodes (Soph. <i>Él.</i> 86-120).....	250
Fig. 13. Clôture structurelle et éléments distinctifs.....	259
Fig. 14. <i>Skhêmata</i> du corps et de la voix dans la 1 <sup>re</sup> période (Soph. <i>Él.</i> 86-91).....	262

Fig. 15. <i>Skhêmata</i> du corps et de la voix dans la 2 <sup>e</sup> période (Soph. <i>Él.</i> 92-99) .....	263
Fig. 16. <i>Skhêmata</i> du corps et de la voix dans la 3 <sup>e</sup> période (Soph. <i>Él.</i> 100-102).....	264
Fig. 17. <i>Skhêmata</i> du corps et de la voix dans la 4 <sup>e</sup> période (Soph. <i>Él.</i> 103-109).....	265
Fig. 18. <i>Skhêmata</i> du corps et de la voix dans la 5 <sup>e</sup> période (Soph. <i>Él.</i> 110-118).....	266
Fig. 19. <i>Skhêmata</i> du corps et de la voix dans la 6 <sup>e</sup> période (Soph. <i>Él.</i> 119-120).....	267
Fig. 20. Chrysothémis réprimande Électre (Soph. <i>Él.</i> 328-340).....	269
Fig. 21. <i>Skhêmata</i> du corps et de la voix (Soph. <i>Él.</i> 328-340).....	270
Fig. 22. Électre réprimande Chrysothémis (Soph. <i>Él.</i> 341-368).....	272
Fig. 23. <i>Skhêmata</i> du corps et de la voix (Soph. <i>Él.</i> 341-368).....	274
Fig. 24. Prière d'Électre dans les Choéphores (Esch. <i>Choe.</i> 123-151).....	279
Fig. 25. <i>Skhêmata</i> du corps et de la voix (Esch. <i>Choe.</i> 123-151).....	281
Fig. 26. Entrée en scène d'Électre (Eur. <i>Él.</i> 54-63).....	284
Fig. 27. <i>Skhêmata</i> du corps et de la voix (Eur. <i>Él.</i> 54-63).....	285
Fig. 28. Comparaison des gestes exécutés dans l'œuvre des trois tragiques .....	302
Fig. 29. Rencontre d'Oreste et d'Électre chez Euripide ( <i>Él.</i> 215-230).....	316
Fig. 30. Icônes correspondant aux gestes et attitudes effectués.....	319
Fig. 31. Les gestes de la rencontre chez Euripide ( <i>Él.</i> 215-230).....	320
Fig. 32. Les gestes des retrouvailles chez Euripide ( <i>Él.</i> 576-599).....	326
Fig. 33. Les gestes des retrouvailles chez Sophocle (1 <sup>re</sup> partie, <i>Él.</i> 1205-1223) .....	332
Fig. 34. Les gestes des retrouvailles chez Sophocle (2 <sup>e</sup> partie, <i>Él.</i> 1224-1236) .....	335
Fig. 35. Les gestes des retrouvailles chez Eschyle ( <i>Choe.</i> 224-246).....	338

## Table des matières

AVANT-PROPOS .....	9
PRÉFACE.....	11
INTRODUCTION.....	19
Agir avec les mots en Grèce ancienne.....	19
Une démarche inductive.....	21
Le théâtre, là où les mots se font gestes .....	23
Les « trois Électre » .....	24
<i>Ritualité</i> .....	26
<i>Forme de l'énoncé</i> .....	27
<i>Un skhêma du corps et du langage</i> .....	28
<i>Gestualité</i> .....	29
Les correspondances entre geste et parole.....	29
Nota bene .....	32
CHAPITRE 1. RITES DE PAROLE ET ACTES DE LANGAGE.....	35
1.1. Pratiques antiques .....	36
<i>Malédiction!</i> .....	36
<i>Appel à témoin</i> .....	40
1.2. Une tentative de classification .....	43
<i>Incantations</i> .....	46
<i>Malédictions, prières, serments</i> .....	50

1.3. Des rites de parole... et de gestes.....	56
<i>Libations</i> .....	57
<i>Tablettes de defixiones</i> .....	60
<i>Supplication, baptême, mariage</i> .....	62
1.4. Les voies de la linguistique contemporaine.....	65
<i>Les actes de langage</i> .....	65
<i>Énonciation et « performance »</i> .....	67
<i>Une terminologie contemporaine</i> .....	70
<i>Le langage non verbal</i> .....	73
1.5. Trois critères d'analyse.....	76
<i>Panorama des rites de paroles antiques</i> .....	76
<i>Ritualité, forme, gestualité</i> .....	81
CHAPITRE 2. DRAMA. L'ACTION RITUELLE DE LA PAROLE.....	83
2.1. La double énonciation théâtrale.....	83
2.2. Eschyle, un théâtre rituel?.....	88
<i>Le kommos comme rite funéraire</i> .....	88
<i>Le statut des Choéphores</i> .....	90
<i>Les termes langagiers autoréférentiels</i> .....	91
2.3. Le chœur en action.....	92
<i>Un chœur qui agit</i> .....	92
<i>Un chœur complice</i> .....	97
2.4. Les protagonistes en action.....	101
<i>Une succession de rites langagiers</i> .....	102
<i>Le retour du prince</i> .....	104
<i>Entrée d'Électre et des porteuses d'eau (Esch. Choe. 22-166)</i> .....	110
<i>La parodos (v. 22-81)</i> .....	110
<i>L'aporie d'Électre (v. 84-121)</i> .....	112
<i>La prière d'Électre (v. 124-149)</i> .....	115
<i>Un péan pour la fin (v. 150-166)</i> .....	120
2.5. Le kommos (Esch. Choe. 315-475).....	124
<i>Un rite qui se cherche (v. 315-339)</i> .....	126
<i>La « musique » du kommos</i> .....	131
<i>La structure du kommos</i> .....	133
<i>Du thrène au péan (v. 345-371)</i> .....	135

TABLE DES MATIÈRES

Des vœux inopérants (v. 372-399).....	136
Aveu d'impuissance (v. 400-422).....	139
Changement de rythme .....	140
Créer la vengeance (v. 423-455).....	141
L'invocation manquée du roi défunt (v. 456-465).....	146
La conclusion du chœur (v. 466-475).....	148
<i>Une prière prosaïque</i> (Esch. Choe. 476-509).....	150
<i>Le kommos est-il efficace ?</i> .....	154
2.6. Comparaison avec Sophocle et Euripide .....	156
<i>La prière avant le meurtre</i> .....	159
Une prière express chez Sophocle (Soph. <i>Él.</i> 1372-1383) .....	159
Une prière « gesticulée » chez Euripide (Eur. <i>Él.</i> 674-684).....	161
<i>Fonction de la parodos</i> .....	163
Le chœur « choéphore » d'Eschyle.....	164
Le chœur consolateur de Sophocle .....	165
Le chœur festif d'Euripide .....	166
2.7. Synthèse : d'un rite à l'autre .....	168
CHAPITRE 3. <i>LEXIS. MANIÈRE DE DIRE, MANIÈRE DE VOIR</i> .....	171
3.1. Formes d'énoncés .....	174
<i>Voir et entendre</i> .....	174
<i>Des unités de composition</i> .....	175
3.2. La <i>lexis</i> dans la <i>Rhétorique</i> d'Aristote.....	176
<i>Lexis rhétorique et lexis poétique</i> .....	177
<i>Lexis eiromenê et lexis katestrammenê</i> .....	181
<i>Lexis avec ou sans périodes</i> .....	183
<i>La métaphore de la course</i> .....	187
3.3. Le « poétique » dans la <i>Poétique</i> .....	194
<i>La lexis dans la Poétique</i> .....	196
<i>L'opsis</i> .....	197
« Assaisonner » ou « aromatiser » le langage ? .....	198
Le choix des mots .....	201
<i>Contre la théorie de « l'écart »</i> .....	204
3.4. <i>Forme, figure, skhêma</i> .....	207
<i>Du mot à la forme</i> .....	207

<i>Les skhêmata</i> .....	208
Des <i>skhêmata</i> du langage .....	209
Des <i>skhêmata</i> du corps .....	213
Une question d'attitude ? .....	216
<i>Modalités du discours</i> .....	218
Modalités modernes .....	218
Modalités antiques .....	219
<i>Jouer les skhêmata</i> .....	224
<i>Skhêma comme concept opératoire</i> .....	227
La fonction des <i>skhêmata</i> .....	227
Des <i>skhêmata</i> en trois dimensions .....	230
CHAPITRE 4. <i>SKHÊMA</i> . FORME DU LANGAGE ET DU CORPS .....	233
4.1. L'Électre de Sophocle .....	233
<i>Le deuil perpétué</i> .....	233
<i>Le « fait » d'Électre</i> .....	235
4.2. Entendre et voir Électre .....	239
<i>La lamentation initiale d'Électre (Soph. Él. 86-120)</i> .....	240
<i>Clause et période, kôlon et skhêma</i> .....	245
Phrase vs énoncé .....	246
Clause et kôlon .....	247
<i>Découpage par unités</i> .....	249
<i>Un skhêma du corps et de la voix</i> .....	254
Gestes du corps .....	255
Gestes de la voix .....	256
<i>Donner à voir les skhêmata</i> .....	260
<i>Les skhêmata dans le texte (Soph. Él. 86-120)</i> .....	261
<i>L'acteur comme révélateur de formes</i> .....	267
4.3. Agôn entre Électre et Chrysothémis (Soph. Él. 328-368) .....	268
<i>Chrysothémis face à Électre (Soph. Él. 328-340)</i> .....	269
<i>Électre face à Chrysothémis (Soph. Él. 341-368)</i> .....	272
<i>Actes et attaques de langage</i> .....	277
4.4. Comparaison avec Eschyle et Euripide .....	278
<i>Entrée en scène d'Électre</i> .....	279
L'Électre en prière d'Eschyle ( <i>Choe.</i> 123-151) .....	279
L'Électre porteuse d'eau d'Euripide ( <i>Él.</i> 54-63) .....	283
4.5. Synthèse .....	287

CHAPITRE 5. <i>KINËSIS</i> . LE GESTE JOINT À LA PAROLE .....	289
5.1. Euripide, adepte du réalisme et des gestes ? .....	289
<i>Un théâtre du corps</i> .....	290
<i>Aspects techniques de la gestualité</i> .....	292
<i>Le cas Euripide</i> .....	298
5.2. Les gestes dans les mots .....	304
<i>Trois manières de « jouer » des libations</i> .....	304
Des libations effectives chez Eschyle .....	305
Des libations hors scène chez Sophocle .....	305
Des libations transposées chez Euripide .....	307
<i>Monodie d'Électre en porteuse d'eau (Eur. ÉI. 112-166)</i> .....	308
<i>Gestes dansés et gestes joués</i> .....	312
<i>Premier contact</i> .....	315
Une rencontre mouvementée chez Euripide (ÉI. 215-230) .....	316
Rencontre en douceur chez Eschyle, en douleur chez Sophocle.....	317
Intégrer les gestes .....	319
5.3. Retrouvailles et embrassades .....	325
<i>L'étreinte d'Oreste et d'Électre</i> .....	325
Retrouvailles et embrassade chez Euripide (ÉI. 576-599).....	325
La joie chantée des retrouvailles chez Sophocle (ÉI. 1205-1236).....	331
Des retrouvailles bridées chez Eschyle ( <i>Choe</i> . 224-246) .....	338
<i>L'illusion évolutive</i> .....	342
<i>Euripide poète de variété</i> .....	345
CHAPITRE 6. CONCLUSION. UNE APPROCHE RENOUVELÉE .....	349
Le « vain bruit » de la scène .....	349
Parole et geste : une enquête en 5 étapes .....	350
Une clef d'analyse indigène, polymodale et polyvalente .....	352
BIBLIOGRAPHIE .....	355
LISTE DES FIGURES .....	369

Achévé d'imprimer  
en janvier 2021  
aux Éditions Alphil-Presses universitaires suisses

Responsable de production : Sandra Lena

Imaginez-vous à Athènes, vers 414 avant J.-C. Dans le théâtre de Dionysos sous l'Acropole. Gradins en bois, sol de terre battue, et pour seul décor un bâtiment rudimentaire, doté d'une grande porte. Au programme, *Électre* de Sophocle.

La porte s'ouvre, *Électre* apparaît. C'est la fille de Clytemnestre et d'Agamemnon. Clytemnestre a assassiné Agamemnon à son retour de Troie, après dix ans de guerre. Elle règne aux côtés de son amant, Égisthe. *Électre* vient hurler sa peine devant le palais de Mycènes, face aux 12 000 spectateurs athéniens. Elle prend à témoin le jour qui se lève, rappelle le meurtre affreux de son père, invoque les déesses de la vengeance. Sophocle la représente ainsi, accablée par le deuil.

Grâce à une tradition longue de 2 400 ans, nous connaissons les mots d'*Électre* prononcés ce jour-là : ceux de l'héroïne, ceux du poète, ceux de l'acteur derrière le masque. Nous avons le texte qui nous permet d'imaginer les gestes. Et de là les effets de scène, l'émotion des spectateurs, le spectacle vivant.

Le présent ouvrage part à la recherche de ces gestes perdus. Entre les lignes des trois « *Électre* » d'Eschyle, Sophocle et Euripide, il décèle des gestes de différentes natures : jeu et danse du comédien ; actes de parole d'*Électre* qui prie, se lamente, jure, maudit ; figures stylistiques par lesquelles le poète donne corps au texte. Or ces différents « gestes » semblent se compléter, se répondre... Pour s'en assurer, il faut adopter une autre lecture : mobiliser, comme le public grec, l'ouïe et le regard.



**Matteo Capponi** enseigne le grec ancien à l'Université de Lausanne. Il est spécialiste du théâtre antique. Il est également traducteur pour la scène, volontiers comédien, parfois metteur en scène.

Ses recherches portent sur la « performance » des textes antiques, textes théâtraux mais aussi rhétoriques, épiques ou poétiques. Il s'intéresse aussi aux pédagogies nouvelles dans le domaine des sciences de l'Antiquité, qu'il s'agisse d'animer des ateliers dans les classes ou de modéliser le théâtre antique.

Impliqué dans la médiation culturelle et la vulgarisation, il dirige la compagnie professionnelle STOA, qui se consacre depuis 2012 à la mise en scène de textes antiques tous genres confondus ([www.projet-stoa.ch](http://www.projet-stoa.ch)).

ISBN 978-2-88930-327-4



9 782889 303274