

UNIVERSITE DE NEUCHÂTEL
FACULTE DES LETTRES
INSTITUT DES SCIENCES DE L'ANTIQUITE



LA PAROLE COMME GESTE

**LA CONCEPTION ANTIQUE DE LA PAROLE EFFICACE
ET SES IMPLICATIONS DANS LE
THÉÂTRE TRAGIQUE**

Thèse présentée
à la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel
en vue de l'obtention du titre de docteur ès lettres
par
Matteo Capponi

Neuchâtel, janvier 2008

Faculté des lettres et
sciences humaines

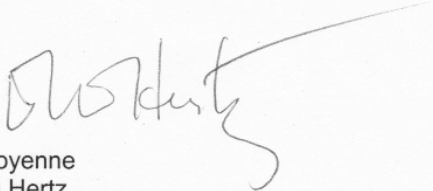
La doyenne

- Espace Louis-Agassiz 1
- CH-2000 Neuchâtel

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de Paul Schubert, directeur de thèse, professeur ordinaire de langue et littérature grecques à l'Université de Genève ; Mme Marie-José Béguelin, professeure ordinaire à l'Université de Neuchâtel ; M. Martin Steinrück, professeur à l'Université de Fribourg ; M. Claude Calame, professeur honoraire à l'Université de Lausanne, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Matteo Capponi, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 22 février 2008


La doyenne
Ellen Hertz

Au Doutze

A Darling

καὶ τῷ μέλλοντι

ἀγωνιστοῦ δὲ τραγωδίας ἐν τοῖς κατὰ τὴν Σμύρναν
Ὀλυμπίοις τὸ "ὦ Ζεῦ" ἐς τὴν γῆν δείξαντος, τὸ δὲ "καὶ
γὰρ" ἐς τὸν οὐρανὸν ἀνασχόντος, προκαθήμενος τῶν
Ὀλυμπίων ὁ Πολέμων ἐξέωσεν αὐτὸν τῶν ἄθλων εἰπὼν
"οὗτος τῇ 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".*

Philostrate, *Vie des Sophistes*, livre 1, chap. 25

*Pour ne pas être en reste,
je vais donner ma chemise...
Et... Mais...
Elle est rouge
Oui elle est rouge... et ce n'est pas tout...
Si vous saviez ce qu'elle est et d'où elle vient...
Tenez touchez!
De la toile...
De la toile?
Mais c'est une voile!
De la corde...
De la corde?
Mais taillée dans la miséricorde...
De la soie...
De la soie?
Je fais des vers... Mais pas de soie!
Du fil? ... du satin? ... du nylon? ...
Mais non mais non
Cette chemise-là c'est bien mieux que cela
Ecoutez bien asseyez-vous... Ecoutez bien...
Cette chemise-là... Cette chemise-là...
C'est de la poésie*

Léo Ferré, *La chemise rouge*

*Ibam obscurus sola sub nocte per umbram studiorum,
heureux comme avec une femme et fier de mon pourchas,
touchant à l'ineffable: car qu'est-ce qui ressemble le plus à un taureau?*

Conrad Maunz, *Mémoires d'un autre*

LA PAROLE COMME GESTE

la conception antique de la parole efficace et ses implications dans le théâtre tragique

Introduction	1
1. Force du langage en Grèce ancienne	13
1.1. L'efficacité du langage	13
1.1.1. "Parole, parole, parole..."	13
1.1.2. Pragmatique du langage et "performance studies"	15
1.2. Les Grecs sans magie	22
1.2.1. Perspectives indigènes	22
1.2.2. Avant la "magie"	25
1.3. Trois modalités pour l'efficacité de la parole	29
1.3.1. Le contexte de l'énonciation	30
1.3.2. La forme de l'énoncé	36
1.3.3. Les gestes de l'énonciation	46
1.3.4. Trois modalités en contexte: rite, forme et gestes	53
2. Parler et dire qu'on parle	59
2.1. L'autoréférentialité d'un discours	59
2.1.1. Variations narratives chez Homère	59
2.1.2. De la parole au texte?	68
2.2. Aspects pragmatiques de la poésie de Pindare	74
2.2.1. Le <i>je</i> en jeu	74
2.2.2. Une poésie en mouvement	77
2.2.3. Métaphores de la performance en cours	84
2.2.4. Le cheminement du chœur	89

3. RITE: langage rituel, langage théâtral	97
3.1. Parole et action dans les <i>Choéphores</i> d'Eschyle	97
3.1.1. Langage, action et autoréférences dans les <i>Choéphores</i>	99
3.1.2. Le chœur en action	103
3.1.3. Les protagonistes en action	109
3.2. Le <i>kommos</i>	121
3.2.1. <i>Kommos, goos, thrênos</i>	121
3.2.2. La "musique" du <i>kommos</i>	126
3.2.3. L'invocation manquée du roi défunt	136
3.2.4. D'une unité à l'autre	141
4. FORME: Théoriser l'efficacité	145
4.1. Le discours en unités	146
4.1.1. L'unité comme concept	146
4.1.2. Voir et entendre	149
4.2. Efficacité et persuasion	152
4.2.1. Le charme de la rhétorique	152
4.2.2. La magie de Gorgias	154
4.2.3. Les armes de la rhétorique	156
4.3. La Rhétorique d'Aristote: première approche systématique du langage	161
4.3.1. <i>lexis</i> rhétorique et <i>lexis</i> poétique	162
4.3.2. <i>lexis eiromenê</i> et <i>lexis katestrammenê</i>	166
4.3.3. La métaphore de la course	171
4.4. La Poétique: quelle place pour une <i>lexis</i> poétique?	178
4.4.1. La <i>lexis</i> dans la <i>Poétique</i>	179
4.4.2. Aristote, ancien ou moderne?	185
4.5. Forme, figure, schéma	189
4.5.1. Du mot à l'unité	189
4.5.2. Quel(s) sens donner à <i>schêma</i> ?	191
4.5.3. Modalités du discours et jeu de l'acteur	198
4.5.4. <i>Schêmata, xenika</i> et figures de style	200

5. Les formes du discours théâtral	205
5.1. L'art de Sophocle	206
5.1.1. La juste mesure	206
5.1.2. L' <i>Electre</i> de Sophocle	209
5.2. Le "fait" d'<i>Electre</i>	211
5.3. Le "dit" d'<i>Electre</i>	214
5.3.1. La lamentation d' <i>Electre</i>	214
5.3.2. Les modalités du discours	222
5.3.3. Figures de style dans le discours d' <i>Electre</i>	229
5.4. Deux discours d'<i>Electre</i>	238
5.4.1. <i>Electre</i> et l'urne vide	238
5.4.2. <i>Agôn</i> entre <i>Electre</i> et Chrysothémis	244
5.4.3. Synthèse	250
6. GESTES: la parole et le geste	255
6.1. What's in a "geste"?	255
6.1.1. Pour une approche des gestes théâtraux	256
6.1.2. Le cas Euripide	258
6.1.3. Nature des gestes	262
6.2. Les gestes dans les mots	268
6.2.1. Modes et gestes de la reconnaissance	269
6.2.2. Première rencontre d'Oreste et d' <i>Electre</i>	275
6.2.3. L'entrée en scène d' <i>Electre</i>	278
6.3. Variation plutôt qu'évolution	284
6.3.1. Trois poètes, trois modalités?	284
6.3.2. Euripide poète de variété	287
Conclusion	291
Bibliographie	297

Introduction

"Sésame, ouvre-toi." Et la montagne s'ouvre. Qui n'a pas rêvé de maîtriser la parole qui donne accès au trésor d'Ali Baba, qui charme les oiseaux, fait pleurer les pierres, et transforme occasionnellement un prince en grenouille? Il est loin cependant le temps où un savoir mystérieux donnait la maîtrise des mots –le temps du Verbe créateur où appeler un chat c'était créer un chat. Un temps lointain, fantastique, qui reflète l'idée que nous sommes les héritiers peu fortunés d'une autre Connaissance. Celle-ci peut avoir un nom, et l'un d'eux est Magie. Il fut un temps où aurait régné la Magie. En remontant le fleuve des civilisations on y parvient, jusqu'à ce commencement où était le Verbe. De là, il n'y a qu'un saut à faire pour aboutir dans les temps archaïques de la civilisation grecque. Magnifiés par Homère, ces temps héroïques sont ceux où l'on peut provoquer une épiphanie par la parole, faire se renverser les chars de guerre par des cris stridents, rendre hommage aux morts en clamant trois fois leur nom, enfin surtout faire oublier à l'errant son exil au long cours par des mélopées plus douces que le miel.

De ces exemples, nous retirons la diffuse certitude que les Grecs croyaient en l'efficacité de la parole. Et il est légitime de dire "les Grecs", parce que d'Homère à Apollonius de Thyane, sur une voie qu'encombrent les papyrus magiques et les tablettes de *defixiones*, une croyance s'est perpétuée: celle que l'on peut agir sur la réalité par la force des mots. Il s'ensuit que le fait est accepté communément par les historiens et que l'on trouve en grand nombre des références à ce phénomène sans qu'il semble nécessaire de le justifier. Evoquant cette question dans *L'Histoire des idées linguistiques*, Françoise Desbordes peut ainsi avancer: "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'."¹ Marcel Detienne, dans *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, complète cette affirmation en associant la parole aux gestes rituels: "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."² L'analogie entre geste et parole apparaît ainsi comme l'expression privilégiée de l'efficacité du langage. Elle est si fondamentalement ancrée dans la culture antique que nous avons choisi d'en faire le titre de notre recherche. On verra cependant que cette formule, si elle fait écho à une métaphore

¹ Desbordes 1989, p. 154.

² Detienne 1967, p. 52.

récurrente, constitue également une hypothèse de travail, et que nous n'aurons de cesse, au cours de cette recherche, d'explicitier le lien entre geste et parole dans l'Antiquité.

En ce qui concerne la puissance même attribuée par les Grecs à la parole, il semble donc, au premier abord, que la tradition philologique l'avalise largement. Ce seul état de fait justifie que nous puissions parler dans notre titre d'une "conception antique de la parole efficace". Nous nous référons de la sorte à un ensemble de pratiques à travers lesquelles les Grecs manifestent leur croyance en une efficacité de la parole sur la réalité: prières, malédictions, invocations, serments –leur nombre et leur nature restent encore à définir.

Or si l'on fait couramment référence à ce pouvoir de la parole que reconnaissaient les Grecs, il ne semble pas qu'on se soit véritablement attaché à comprendre ce qu'implique un rapport au langage de ce type³. De fait, c'est une chose que de constater que certaines pratiques ont pour fondement la langue, c'en est une autre que de réinterpréter ce que nous savons de la vie des Grecs, à différentes époques, en fonction de cette croyance. Les questions surgissent dès que l'on tente de revisiter à la lumière de cette croyance les pratiques des Grecs, et le théâtre en premier lieu.

Une question particulièrement lancinante, en référence à cette efficacité de la parole, tient à la définition de sa nature en regard des recherches modernes sur la pragmatique du langage. Ne conviendrait-il pas de redéfinir le statut de cette parole "magique" en fonction de critères élaborés dans ces dernières décennies, et qui s'attachent précisément à décrire en termes de réussite et de satisfaction l'impact d'un énoncé?

Nous le ferons pour notre part dès le premier chapitre de cette thèse: il présentera les différentes pratiques sociales fondées sur le langage, en Grèce ancienne, et tâchera de les réintégrer dans le cadre des analyses linguistiques contemporaines. C'est une étape essentielle de notre recherche parce que, en décrivant en termes contemporains les pratiques grecques, nous mettrons en place les principes généraux qui dirigeront ce travail. Nous en viendrons ainsi, au terme de ce premier chapitre, à reconnaître l'importance de trois données fondamentales en regard de l'efficacité de la parole: la part rituelle de la pratique, la forme de l'énoncé, l'accomplissement de gestes en parallèle de sa profération.

³ L'étude magistrale de Danièle Aubriot-Sévin sur la prière en rend cependant compte de manière récurrente (Aubriot-Sévin 1992). Nous y reviendrons. Dans une perspective proche, Sylvie Perceau a montré récemment comment la forme du catalogue structure le langage poétique et le rend efficace sur le plan de la communication, de manière à en faire une "parole vive" (Perceau 2002).

Fort de ces éclaircissements, nous pourrions poser de front la question qui nous occupe, celle de la langue du théâtre. Il faut le dire d'emblée: si notre attention s'est portée sur le théâtre, c'est d'abord en raison d'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, ma contribution en tant qu'acteur ont inspiré et vivifié mon apprentissage et mes recherches. Aussi cette thèse m'est-elle apparue 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 renvoyé à la nécessité de comprendre et de ressusciter l'efficacité d'une parole de théâtre. Avec cette thèse, ma tâche de philologue rejoint elle aussi cette vocation.

Par ailleurs, en limitant notre analyse au texte théâtral, nous offrons un cadre à cette recherche. Certes, pour tout ce qui concerne la "composition stylistique", l'"agencement des mots", (*sunthesis onomatôn*, en référence au titre de l'ouvrage de Denys d'Halicarnasse), nous faisons l'impasse sur l'art rhétorique après Aristote, sur les écrits théoriques qui s'y rapportent, et encore sur les travaux des Grammairiens, mais nous avons une chance de mener à bien une analyse qui nous semble se tenir en soi. En effet, en regard de cette efficacité attribuée par les Grecs à la parole, la langue du théâtre semble soulever des questions particulières: 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 que ces dernières obtiennent dans la réalité? Faut-il en ce sens postuler pour le théâtre une suspension de la vie sociale, qui annule les effets directs d'une malédiction ou d'une prière pour les limiter au cadre de la fiction en jeu? Anne Ubersfeld pense pouvoir affirmer que "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"⁴. Quelle portée a cette affirmation en face d'un théâtre rituel comme celui des Grecs? Par ailleurs, les pratiques rituelles verbales que compte leur théâtre reproduisent-elles vraiment celle de la réalité? De telles spécificités devront être prises en compte dans notre recherche. Elles nous permettront de reformuler les interrogations

⁴ Ubersfeld 1996, p. 101.

des linguistes, relatives à la réalisation des actes de langage, en fonction des particularismes grecs. Ceci en nous accordant nécessairement d'un paradoxe propre au théâtre: "il faut admettre que les actes d'énonciation y sont accomplis effectivement et qu'ils ne sont qu'un vain bruit"⁵.

Nos propres interrogations naissent, on le voit, de la confrontation entre des usages ritualisés de la parole et la pratique novatrice, au 5^{ème} siècle, du théâtre. Nous tendrons à les regrouper autour d'une problématique principale, accordée au fait que nous étudions avant tout des objets littéraires: dans une société qui attribue une efficacité immédiate à la parole, quelles sont les conceptions langagières qui président à la construction d'un texte de théâtre?

Pour répondre à cette question, il nous a paru nécessaire de développer un concept opératoire qui convienne à l'analyse de la langue du théâtre. Ce concept ne peut cependant naître de rien. Il ne peut pas non plus s'inspirer uniquement des théories linguistiques contemporaines, auquel cas il ne rendrait pas compte de la conception indigène que nous cherchons à mettre au jour dans le processus de composition. C'est pourquoi nous avons choisi d'adopter dans la recherche une démarche qui nous permît d'élaborer ce concept en prenant en compte diverses étapes et données de l'histoire antique.

Par ce biais, nous entendons aussi établir un lien formel entre les études historiques et l'analyse moderne du discours. Les données mises en évidence par la linguistique pragmatique et définies dans le premier chapitre –ritualité, forme et gestualité– demandent en effet à être immergées dans la matière antique, à y prendre corps. La part rituelle des pratiques langagières, dont font partie les réitations poétiques, les chants ou le théâtre, doit être explicitée. La construction du discours poétique doit elle-même être mise en rapport avec les théories du langage qui fleurissent au même siècle que le théâtre. 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, et que celui qui en apparaît comme le plus proche, *schêma*, touche à des domaines aussi divers que la syntaxe, la sculpture, la géométrie ou la danse.

La structure générale de ce travail repose sur une approche successive de ces trois modalités: rite, forme et geste, qui constituent les bases de notre concept opératoire. On voit que la troisième modalité établit un lien direct avec la thématique annoncée dans le titre, et qui

⁵ Maingueneau 1997 [1990], p. 142.

innerve tout notre travail, celle du rapport entre geste et parole. Nous avons parlé plus haut de la valeur programmatique de l'intitulé "la parole comme geste". Elle se révèle ici encore dans le fait que le geste est au confluent des trois modalités mises en évidence dans ce premier chapitre et traitées dans les chapitres suivants: le geste est intimement lié au rite, il en scande les parties et permet son accomplissement (chapitres 2 et 3); il est également lié à la forme d'un énoncé, à travers la terminologie employée pour décrire le langage, ses effets, ses figures (chapitres 4 et 5); enfin il double, renforce, complète le langage de l'acteur, lorsque celui-ci s'adresse au public (chapitre 6). On voit ainsi comment le geste, symbolique, métaphorique, physique, sert de fil conducteur à notre recherche, au gré d'un questionnement sur ses différents rapports au langage.

Dans l'ensemble, notre plan fait alterner des approches thématiques générales et des analyses textuelles plus ciblées, pour ne pas céder à l'abstraction de l'analyse mais rattacher au contraire le domaine du théâtre à de nombreux domaines parallèles qui lui font écho: la religion, la poésie chorale, la danse ou la philosophie.

On se fera une idée du plan suivi à travers cette esquisse: dans le premier chapitre, nous tentons de cerner les diverses manifestations de la "parole efficace" dans la Grèce archaïque, sachant que les Grecs de cette époque n'ont pas de terme pour la définir en propre. De fait, les traces de l'efficacité de la parole se lisent essentiellement dans les pratiques qui y recourent. Le premier chapitre nous aide donc à circonscrire son champ d'action. Il nous sert aussi, nous l'avons dit plus haut, à développer les outils linguistiques nécessaires à notre recherche. Nous tentons en effet d'approcher les pratiques antiques dans les termes de l'analyse pragmatique du discours, en nous référant notamment aux études d'Austin, de Vanderveken et de Kerbrat-Orecchioni, et, plus généralement, à celles consacrées à la "performance"⁶.

Dans le deuxième chapitre, il nous a paru nécessaire de réfléchir plus en détail sur la nature des phénomènes étudiés. Notre perspective, qui est d'aborder le monde du théâtre, pose en effet la question des rapports entre parole efficace et poésie. Quel statut devons nous accorder aux pratiques langagières décrites dans un poème? En quels termes les textes poétiques rendent-ils compte de l'efficacité de la parole? Chez Homère, nous tentons surtout de voir selon quelles modalités, thématiques et narratologiques, le texte oral en vient à se décrire lui-même. Avec Pindare, nous sommes en plus conduit à prendre en compte la fonction rituelle

⁶ Ces ouvrages seront tous présentés dans le premier chapitre.

du chœur, qui assume à la fois le *je* de l'énoncé et les actes (métaphoriques) mentionnés dans le discours.

Nous trouvons dans ces faits des principes propres à nous guider dans la lecture d'une pièce d'Eschyle, *Les Choéphores*, qui intervient dans le troisième chapitre. Il se révèle ainsi une particularité du langage théâtral, par rapport à celui de Pindare, qui est de nommer les gestes des personnages et surtout d'expliciter la valeur illocutoire (ce que l'on fait *en parlant*) de leurs paroles. Or la part importante des rites qui sont mis en scène dans cette pièce (prières, libations, supplications...) fait apparaître le texte des *Choéphores* comme une succession d'unités pragmatiques, identifiées notamment par les gestes et les actes langagiers qu'elles nomment. Les rites et les actions ainsi élaborés sont fictionnels, mais la performance théâtrale leur donne une légitimité. Et l'unité rituelle constitue une première formulation de notre concept opératoire.

Nous tentons dans le quatrième chapitre de développer ce principe des unités constitutives, qui met en relation parole et geste, et qui touche à la deuxième modalité essentielle de l'efficacité du langage, celle de la forme. Soucieux de rendre compte des représentations indigènes, nous commençons par nous demander si ce principe connaît un écho dans l'analyse du langage qui se développe au 5^{ème} siècle, en parallèle du théâtre. *L'Eloge d'Hélène* nous permet d'abord de mettre en lumière les termes et les idées qui sous-tendent cette réflexion du point de vue des Sophistes, à l'image des métaphores et des moyens stylistiques utilisés par Gorgias lui-même. Nous étudions ensuite de manière plus systématique trois traités d'Aristote, la *Rhétorique*, la *Poétique* et *De Interpretatione*, qui dessinent ensemble la première théorie générale sur le langage que nous conservons. Il en ressort que la terminologie du geste ainsi que celle de l'unité sont au cœur du système descriptif d'Aristote. Ces deux principes se rejoignent d'ailleurs dans un terme polyvalent, *schéma*, qu'Aristote emploie pour décrire les gestes de l'acteur, les modes du discours, les figures de danse. Il sert à redéfinir notre concept d'unité pour l'appliquer à l'analyse de *l'Electre* de Sophocle.

C'est dans le cinquième chapitre que nous récoltons vraiment les fruits des recherches précédentes: ayant défini en termes indigènes un concept opératoire relatif à la forme, nous sommes à même d'analyser plusieurs discours d'*Electre* en y faisant apparaître une succession d'unités revêtant le caractère mixte du *schéma*. Définies comme "attitudes" à la fois verbales et physiques, faisant écho aux modalités définies par les grammaires modernes, ces unités déterminent l'action dramatique et constituent une forme de partition de jeu pour l'acteur; elles témoignent aussi bien des procédés de composition que de l'horizon d'attente des spectateurs dans le théâtre grec.

Mais le tableau ne serait pas complet si nous n'y incluions pas la troisième modalité liée à l'efficacité de la parole, celle du geste qui l'accompagne. Avec Sophocle, nous l'avons vu inscrit dans le texte. Existe-t-il cependant pour lui-même dans le théâtre grec? Euripide a plus que les autres la réputation d'inclure des contacts, des émotions et des gestes dans son théâtre. Il s'agit donc de comprendre comment ces derniers interagissent avec le texte. La comparaison de certaines scènes emblématiques de l'histoire d'Electre avec les scènes correspondantes chez Eschyle et Sophocle nous permet de comprendre l'effet spécifique recherché par Euripide.

Pour l'heure, il s'agit de voir que cette démarche plus inductive que déductive est pertinente à plusieurs niveaux. D'abord, comme nous l'avons dit, parce qu'elle garantit une adéquation avec des points de vue et une terminologie indigène, tout en y ajoutant les éclaircissements d'une perspective contemporaine. Ensuite, parce qu'elle nous permet de résoudre le problème posé par l'ampleur du champ d'études.

En effet, même réduit aux seules pièces entières que nous conservons, le corpus des pièces de théâtre est encore d'une richesse qui défie toute velléité de synthèse. Nous avons choisi de privilégier l'analyse qualitative et nous en sommes tenu pour cette raison au seul domaine du tragique. Les comédies, celles d'Aristophane du moins, comprennent un grand nombre d'adresses au public qui rendent plus complexes encore les questions que nous avons formulées plus haut. En ce qui concerne la tragédie, l'intégrité de la fiction semble primer, au premier abord du moins, et simplifie les choses. Cependant, dans le lot des pièces tragiques, nous avons encore choisi de restreindre notre corpus, de manière à ne conserver qu'un échantillon minimal, et cependant représentatif: les trois *Electre*, plus précisément *Les Choéphores* d'Eschyle, l'*Electre* de Sophocle et l'*Electre* d'Euripide.

Certes, la nécessité d'un tel choix indique d'emblée les limites de la recherche: il ne serait pas possible, sur un échantillon aussi restreint, de tirer des conclusions générales sur le style d'Eschyle, celui de Sophocle et celui d'Euripide. Même la prise en compte de l'ensemble du corpus de chacun de ces auteurs ne saurait conduire à un avis définitif, au vu du maigre pourcentage des pièces conservées, ainsi que du peu de moyens dont nous disposons pour engager une comparaison avec les concurrents de l'époque. Par conséquent, la mise en regard des trois pièces se devait de répondre à une autre logique. Dans le projet que nous avons de définir un concept opératoire susceptible de rendre compte de la technique employée par les poètes pour construire le texte de la pièce, nous nous concentrons donc sur certaines différences dramaturgiques et stylistiques des textes d'Eschyle, Sophocle et Euripide, en montrant les différents niveaux auxquels une structuration intervient. Nous observons

successivement, dans chacun des trois textes, une des données apparues comme constitutives de l'efficacité du langage: la ritualité chez Eschyle, la forme des énoncés chez Sophocle, la gestualité chez Euripide.

Cette répartition n'est pas arbitraire. Elle se fonde sur les jugements transmis par la tradition philologique et passés dans le sens commun: le théâtre d'Eschyle serait un théâtre des origines, au plus proche d'une forme rituelle, et celui d'Euripide un théâtre des passions, marqué par l'esthétisme et une intense gestualité. Entre eux deux, Sophocle apparaît comme le maître de la forme, de l'expression parfaite et mesurée.

Or nous verrons que cette étude, qui s'inspire dans un premier temps de cette tradition évolutionniste, nous fournit à son terme des instruments pour la remettre en cause. En partant du principe que chaque poète tragique dispose des mêmes outils langagiers que ses rivaux, elle montre qu'Eschyle, Sophocle et Euripide, à l'exemple d'un travail exécuté sur une même histoire, celle d'Electre, ont chacun privilégié un mode d'expression particulier. Il est cependant toujours possible de les rapporter à une forme d'efficacité de la parole, qui inscrit le langage théâtral au cœur des pratiques langagières de la Grèce ancienne.

Certaines œuvres antiques occupent une place prépondérante dans cette recherche. Nous nous sommes la plupart du temps fondé sur l'édition choisie par le *TLG*, tout en prenant en compte les remarques et critiques des commentateurs cités au cours de l'étude, soit, dans l'ordre des chapitres:

- Pour l'*Eloge d'Hélène* de Gorgias: édition Diels-Kranz 1966, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 2, Berlin [6^{ème} édition].
- Pour les *Epinicies* de Pindare: édition Snell-Maehler 1971, *Pindari carmina cum fragmentis*, Leipzig [5^{ème} édition].
- Pour les *Choéphores* d'Eschyle: édition Page 1972, *Aeschyli septem quae supersunt*, Oxford, en nous référant fréquemment aux propositions de Garvie 1986.
- Pour la *Poétique* d'Aristote: édition Kassel 1968 [1965, 2^{ème} édition revue et corrigée], *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford, en suivant surtout le commentaire et les remarques de Dupont-Roc et Lallot 1980.

- Pour la *Rhétorique* d'Aristote: édition Ross 1964 [1959], *Aristotelis ars rhetorica*, Oxford, en regard du récent commentaire de Rapp 2002.
- Pour l'*Electre* de Sophocle: édition Lloyd-Jones-Wilson 1992, *Sophoclis fabulae*, vol. 1, Oxford, mais en ayant sous les yeux les éditions de Jebb 1969 [1881] et Kells 1973.
- Pour l'*Electre* d'Euripide: édition Diggle 1981, *Euripidis fabulae*, vol. 2, Oxford.

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

A propos des notes, précisément, on remarquera que nous avons tenté de les alléger, en intégrant au maximum les remarques dans le corps du texte, pour ne conserver en note que celles qui nous paraissaient essentielles. Ceci afin de rendre la lecture plus aisée et mieux dessinée la perspective de la recherche.

Dans ce même esprit, pour la transcription du grec, nous avons cherché avant tout à rendre les termes aisément lisibles. Nous n'avons donc pas adopté le système de Benveniste: nous ne notons pas les accents; les voyelles longues η et ω sont signalées par un circonflexe ($\hat{e}$ et $\hat{o}$); χ est rendu par *ch*, ξ par *x*, $\gamma\gamma$ par *ng*. Les noms propres sont donnés dans une transcription française. Mais dans l'ensemble, les citations les plus importantes figurent en grec avec traduction. La plupart de ces traductions sont de notre fait. Dans le cas contraire, l'auteur de la traduction est mentionné.

Enfin, je ne saurais débiter cette recherche sans accomplir l'acte scripturalement performatif de remercier tous ceux qui, de près ou de loin, ont permis qu'un jour elle s'achève. Je citerai en première ligne ceux qui m'ont fait l'honneur de lire les ébauches de cette thèse, jusqu'à sa version définitive, qui ont réfléchi à son propos, l'ont enrichie de leurs remarques, et m'ont permis de l'améliorer:

– Paul Schubert, mon directeur de thèse, qui aura suivi toutes les étapes de ma carrière d'helléniste, avant celle de doctorant, et dont la rigueur, la disponibilité, la précision, le pragmatisme et l'amitié ont été les meilleurs atouts pour la réussite de ce travail;

- Marie-José Béguelin, qui m'aura emmené sur les routes de la linguistique française avant que je la ramène sur celles du grec ancien, accueillante, intéressée, précieuse pour ses conseils toujours précis, et grâce à qui cette recherche couvre deux mille cinq cent ans de réflexion sur le langage;
- Claude Calame, que je remercie avec un respect immense pour sa bienveillance, sa perspicacité et son intégrité, διδάσκαλος exemplaire qui m'encourageait à suivre ma propre voie alors que ses propres études me servaient de modèle;
- enfin Martin Steinrück, dont l'esprit anime toute cette recherche et que je ne remercierai jamais assez pour son enseignement empreint d'intelligence et d'humanité, qui a donné pour moi un visage à la Grèce ancienne.

Dans la même foulée, j'adresse mes remerciements à tous les membres de la grande famille (du petit monde) académique, que j'ai croisés au cours de ces années et qui, par l'exemple, m'ont donné l'envie de poursuivre dans cette voie:

- A Neuchâtel, le professeur Jean-Jacques Aubert, pour son soutien à distance mais amical et fidèle, Valéry Berlincourt et Jean-Pierre Schneider, compagnons doctoraux, Christine et Jean-Daniel Morerod, pour leur immense gentillesse, Gilles Corminboeuf et Mathieu Avanzi pour leurs lumières linguistiques;
- A Lausanne, le professeur David Bouvier, qui a toujours encouragé mes activités théâtrales, tout comme Helena et Philippe Junod, dont l'amitié m'honore; à Bâle le professeur Anton Bierl, qui partage ma passion du théâtre, et Rebecca Laemmle, ma sœur en philologie.

A Paris, j'ai pu profiter d'un accueil au Centre Louis-Gernet; je témoigne ma reconnaissance à tous ses membres, et tout particulièrement à Florence Dupont, dont les conseils comme les critiques ont électrisé ma recherche (pour mon bien), François Lissarague, dont j'ai apprécié la finesse d'analyse, couplée à un humour royal, Jean-Louis Durand, surprenant, attentif, enfin Marcello Carastro et toute l'équipe de l'atelier Chromo.

Je remercie pour son accueil à la Freie Universität de Berlin le professeur Bernd Seidensticker, à l'enthousiasme communicatif, Jens Holzausen, qui m'a réappris le grec, ainsi que le professeur Horst Cain et sa compagne Annette Bierbach, tous deux ethnologues, qui ont fait souffler sur mes études méditerranéennes un vent d'Océanie.

Dans un cercle plus intime, je remercie mes parents et amis, souvent intrigués mais toujours optimistes, qui m'ont soutenu durant ces années: mon père, qui m'a lu les aventures d'Ulysse

étant enfant, ma mère, qui m'a encouragé à les vivre, mes quatre frères, dont les rires ont toujours compensé mon penchant pour le tragique, Guy Delafontaine et les membres du GTA, qui me permettent de faire vivre l'antique le temps d'un spectacle, Nicolas Bernhardt, qui m'a fait entrer en littérature, Armand Gatti, par qui j'ai connu la parole errante et vive et fraternelle, mes anciens camarades hellénistes, restés camarades sinon hellénistes, José, Denis, Florian, Michaël, Nader, et notre professeure Judith Renaud, qui depuis a rejoint Empédocle au banquet des Bienheureux.

Un dernier mot de reconnaissance ira à Caroline, qui a assisté au lancement de cette thèse tout en donnant le jour à une œuvre autrement plus belle. A mon fils Emilien, qui m'enchanté depuis huit ans et m'empêche de sombrer dans l'antique. Enfin à celle à qui je dois sinon tout, du moins incroyablement beaucoup, Odile.

1. Force du langage en Grèce ancienne

1.1. L'efficacité du langage

1.1.1. "Parole, parole, parole..."

235 στόματός τε καλλιπρόρου
 φυλακῇ κατασχεῖν
 φθόγγον ἄραϊον οἴκοις.

... et sur sa bouche à la belle apparence, par un bâillon, retenir tout cri de malédiction contre les siens.

Dans ce passage de l'*Agamemnon* d'Eschyle (vv. 234-236), qui décrit le moment où Iphigénie est portée sur l'autel, nous sommes soudainement confrontés au fait que, dans le réseau des croyances grecques, la parole peut agir directement sur la réalité. Si l'on ne bâillonnait pas Iphigénie à cet instant, elle maudirait ses proches et convoquerait toutes sortes de malheurs sur leur tête. Le passage fait écho à de nombreux autres. La littérature grecque nous offre de multiples exemples de malédictions, lancées contre un individu ou contre un groupe. Le fait peut ainsi survenir au cours d'un récit mythique, telle la malédiction lancée par Chrysès sur les Achéens dans l'*Iliade*⁷, celle d'Œdipe lancée contre ses fils dans l'*Œdipe à Colone*⁸, ou encore celle de Thésée lancée contre Hippolyte dans la pièce du même nom⁹. Mais le principe de malédiction intervient également dans un quotidien aussi "éclairé" que celui du 4^{ème} siècle, et dans un cadre officiel qui plus est. Démosthène mentionne ainsi dans le *Contre Aristocrate* une pratique de ce type ayant cours au tribunal: "C'est celui qui a consciemment trahi ou égaré [les juges] qui tombe sous le coup de la malédiction (*enochos tēi arai*); et c'est pourquoi, à chaque assemblée, le héraut maudit (*kataratai*) non pas ceux qui seraient trompés, mais celui qui trompe par ses discours le Conseil ou le peuple ou l'Héliée."¹⁰ Ce que cet exemple révèle avant tout, c'est qu'un phénomène comme celui de la malédiction, de l'imprécation, n'est pas proprement "archaïque". Il aura longtemps une application dans le quotidien des Grecs, de

⁷ Hom. *Il.* 1, 37-42.

⁸ Soph. *O.C.* 1372-1396.

⁹ Eur. *Hipp.* 888-891.

¹⁰ *Arist.* 97. La référence est donnée par Rudhardt 1992 [1958], p. 195.

même que d'autres pratiques où le langage joue un rôle majeur: incantations, serments, charmes –autant de termes que nous retrouverons sur le chemin de notre étude.

Cependant, comme dans beaucoup d'autres domaines, le 5^{ème} siècle engage des changements dans les usages de la parole. L'expansion de l'écriture, la constitution de la rhétorique, la méfiance nouvelle à l'égard des pratiques "magiques"¹¹ ont été des facteurs propres à modifier sinon les usages de la parole efficace, du moins le point de vue qu'on portait sur eux. C'est donc presque *a contrario* que l'on peut voir dans l'époque qui précède un tout relativement homogène, suffisamment homogène pour que l'on puisse parler d'une "époque archaïque". Pour notre part, nous restreindrons notre champ d'étude des pratiques langagières dans ce premier chapitre au laps de temps qui s'étend du 8^{ème} siècle, âge dont témoignent en grande partie les poèmes homériques, au 5^{ème} siècle, siècle où apparaît le théâtre. Nous entendons de la sorte observer une période où les pratiques langagières s'inscrivent dans une continuité, jusqu'à cet étincelant 5^{ème} siècle qui remet en cause leurs fondements.

L'époque archaïque, en ce qui concerne les diverses pratiques qui mobilisent la parole efficace, nous laisse entrevoir qu'elles ressortissent à une même logique. Le type d'imprécations que nous avons évoquées coexistent avec d'autres formes langagières, moins spectaculaires, mais qui génèrent elles aussi des effets au quotidien. Jean Rudhardt, dans son ouvrage sur la pensée religieuse en Grèce classique, propose de les aborder de manière synthétique, en les intégrant au champ du religieux et en les regroupant dans la catégorie des "rites parlés"¹². En se fondant autant sur la terminologie que sur les différentes pratiques où intervient la parole, il produit une liste qui nous laisse entrevoir la variété de ces rites:

- incantations (*epôidê*) et formules initiatiques (d'Eleusis, de Sabazios...)
- cris rituels (*ololugê, ololugmos*)
- chants religieux (*thrênos, paian, dithurambos, humnos*)
- prières (*euchê, ara*)
- serment (*horkos*)

Ce regroupement est utile, puisqu'il permet de relier différents emplois langagiers en fonction

¹¹ La "révolution" du 5^{ème} 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 1986). Pour la rhétorique, l'ouvrage de Desbordes 1996 met bien en valeur le tournant que fut le 5^{ème} siècle. Enfin, en ce qui concerne l'identification de la "magie", décrite notamment par Graf 1994 et Dickie 2001, nous en parlerons dans la suite du chapitre.

¹² Rudhardt 1992 [1958], pp. 177-212. C'est le thème du troisième chapitre.

d'une même logique, d'une "vertu de la voix qui les prononce"¹³, selon les termes de Rudhardt. Mais il induit également des questionnements, qui seront au cœur de ce premier chapitre: quelle est la nature de cette vertu? Revient-elle vraiment à une "action magique", comme le soutient Rudhardt? Et à quoi correspond la notion de "rite", dans la mesure où il peut s'agir de pratiques qui n'engagent pas toute la communauté, comme dans le cas d'un serment ou d'une incantation, voire qui n'engagent qu'un seul individu, dans le cas d'une prière? Nous répondrons à ces questions en étudiant de près chacune des pratiques dans la suite de ce chapitre.

Pour l'heure, nous retiendrons deux points d'une importance fondamentale que cette tentative de synthèse met en lumière. C'est d'abord que le principe de parole efficace couvre un vaste champ d'action; ensuite, qu'il relève de normes admises par la communauté. Il nous reviendra encore de les définir ou non comme religieuses. Cependant, la classification de Rudhardt peut nous servir de point d'ancrage pour mettre en relation les pratiques langagières en Grèce ancienne et l'analyse pragmatique du discours.

1.1.2. Pragmatique du langage et "performance studies"

En Grèce ancienne, la parole est amenée à agir dans des cas nombreux et diversifiés, le plus souvent au terme d'une pratique rituelle. Ces deux constatations ne valent pas que pour la Grèce: elles font écho aux observations générales de John L. Austin, dans son célèbre *How to do things with words*¹⁴, sur la capacité du langage à *agir* sur le quotidien. Il faut prendre ici le temps de rappeler les grands traits de la théorie des actes de langage¹⁵, de manière à préciser les concepts que nous emploierons nous-même. Donnant le branle à ce que sera la recherche sur la pragmatique du langage, Austin a cherché dans son ouvrage à rendre compte des rapports qu'un énoncé entretient avec son contexte de production. A ce titre, il faut préciser que nous emploierons nous aussi le terme d'énoncé le plus souvent, référant en cela au produit d'une énonciation, soit à une prise de parole, qu'elle soit de type prosaïque ou poétique. Nous soulignons de la sorte la nature essentiellement orale des pratiques langagières que nous étudions. Nous verrons par ailleurs au chapitre 5 (point 5.3.1) comment articuler la notion

¹³ Rudhardt 1992 [1958], p. 212.

¹⁴ Austin 1970 [1965].

¹⁵ Pour une excellente mise au point, voir Kebrat-Orecchioni 2001; dans une perspective appliquée à la littérature: Maingueneau 1997 [1990], pp. 1-26, et spécifiquement au théâtre: pp. 141-158, ainsi qu'Ubersfeld 1996, pp. 89-102.

d'énoncé à celle de phrase dans le cas précis de la tragédie grecque. Austin pour sa part commence par distinguer l'énoncé constatif de l'énoncé performatif. Il donne une définition simple pour ce dernier: "l'énonciation de la phrase est l'exécution d'une action"¹⁶. Les critères distinctifs évoluent d'ailleurs au cours des douze conférences qui composent l'ouvrage.

Les conclusions majeures d'Austin nous intéressent particulièrement, car elles s'inscrivent dans la continuité de ce que nous avons évoqué. D'abord, toute production d'un énoncé implique la réalisation de trois actes: acte locutoire (l'acte physique de formuler un énoncé), 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") et acte perlocutoire (l'effet concret de cet énoncé sur l'auditoire)¹⁷. Ensuite, les conditions de réussite d'un acte de langage dépendent du cadre institutionnel dans lequel il est effectué¹⁸.

Depuis lors, les études sur la pragmatique du langage ont pris leur essor et généré de riches débats. Mais ce n'est pas le lieu ici d'entrer dans le détail de ces argumentations. Il nous suffit d'identifier un outil d'analyse approprié à la langue et aux pratiques grecques. La spécificité de notre travail ne tient pas à établir une nouvelle classification des actes de langage ou une nouvelle définition du performatif: elle relève plutôt d'un aller-retour entre les théories modernes et les particularités de la société grecque.

Le plus souvent, nous ferons référence à la classification proposée par Vanderveken dans *Les actes de discours*, qui s'inscrit dans la continuité de celles d'Austin et de Searle¹⁹. Elle nous intéresse d'abord dans la mesure où elle identifie cinq types verbaux fondamentaux, qui correspondent à "cinq directions possibles d'ajustement entre le langage et le monde"²⁰ que nous donnons ci-dessous. Il sera intéressant de comparer ce postulat à la perspective antique. Mais la démarche de Vanderveken nous intéresse aussi parce qu'elle s'essaie à classer dans ces cinq grands groupes les principaux verbes de parole du français en fonction de leur valeur illocutoire. C'est une manière de faire qui nous intéressera tout particulièrement dans la mesure où les verbes, qui interviennent fréquemment dans le texte poétique pour identifier l'acte illocutoire en question, seront l'un des éléments clefs de notre analyse textuelle. Les cinq

¹⁶ Austin 1970 [1965], p. 40.

¹⁷ Austin 1970 [1965], p. 119.

¹⁸ 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).

¹⁹ Voir Vanderveken 1988, qui développe les théories de Searle 1972 [1969].

²⁰ Vanderveken 1988, p. 29.

modalités d'emploi énoncées sont les suivantes:

- 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.

Au cours de notre analyse, nous reviendrons sur cette classification et sur les modalités qui la fondent, notamment au chapitre 5 au moment d'analyser les discours d'Electre chez Sophocle. Quant à la définition du performatif, elle s'inscrira pour nous, dans un premier temps du moins, dans le cadre restrictif, fondé sur des bases grammaticales, élaboré par Emile Benveniste. En réaction aux théories d'Austin, il établit simplement que, dans le cas d'un énoncé performatif, "l'énoncé est l'acte; celui qui le prononce accomplit l'acte en le dénommant."²¹ Ainsi, il faut que l'énoncé comprenne un verbe au présent de la première personne pour qu'il puisse être dit performatif: je te promets, je le jure, je vous baptise... Certaines spécificités grecques nous conduiront cependant, en temps voulu, à reformuler cette définition.

Mais de manière générale, la question ne sera pas tant de réfléchir sur le terme qu'il nous faut attribuer à tel acte illocutoire, ou de statuer sur la pertinence qu'il y a à définir tel énoncé comme performatif ou non, que de comprendre pourquoi un énoncé doit être efficace et comment le poète parvient à créer cet effet.

Dans l'immédiat, il nous paraît important de montrer quels types d'éclaircissement, mais aussi quels dangers l'analyse pragmatique peut apporter, relativement à notre propre problématique qui est centrée sur la Grèce ancienne. Nous prendrons pour ce faire l'exemple d'un ouvrage récent, remarquable au demeurant par sa clarté et sa concision, paru sous le titre *La parole magique*²². Comprenant lui-même un petit historique sur la linguistique pragmatique, l'ouvrage de Mathieu Mermoud a surtout le souci d'inscrire la question de la performativité au cœur d'une recherche pluridisciplinaire. Sans doute est-ce là ce qu'il faut retenir des études actuelles sur l'efficacité du langage: le fait qu'elles inscrivent le phénomène au croisement de disciplines aussi diverses que la linguistique, l'anthropologie, la sociologie et la psychologie. Cette perspective sera aussi celle que nous devons adopter pour traiter de la question de la

²¹ Benveniste 1966, p. 274.

²² Mermoud 2003.

parole efficace en Grèce archaïque. De fait, nous sommes engagé dans le cas des Grecs à considérer des pratiques qui sont liées autant au langage qu'au contexte social, souvent rituel, dans lequel elles interviennent. A l'importance de la forme de l'énoncé, s'ajoute celle du contexte d'énonciation. Les outils de la linguistique pragmatique nous seront certes d'un précieux secours, grâce auxquels la linguistique "met en valeur la force intrinsèque de tout acte d'énonciation"²³. Mais nous sommes tenu de replacer dans leur contexte chacune des pratiques et des occurrences que nous traiterons, en accordant une place particulière à la spécificité de la culture grecque sur ce point. La recherche, à travers les cultures, d'une efficacité propre au langage conduit à des généralisations qui obscurcissent plus qu'elles ne révèlent le fonctionnement de telle ou telle pratique.

On trouve un exemple de ce travers dans l'ouvrage de Mermoud. L'auteur propose en effet un chapitre tout entier consacré à la "fondation mythique" du pouvoir de la parole, inspiré par l'anthropologue anglais Stanley Jeyarajah Tambiah²⁴. C'est une tentative, proche de celle que nous entreprenons, de comprendre l'interprétation du pouvoir de la parole d'un point de vue indigène. Or Mermoud situe d'emblée ce point de vue indigène dans les récits mythiques, en postulant que "de cette manière, il sera possible d'établir ce qui, dans la compréhension première du monde, rend la parole puissante et permet que l'on puisse agir dans le monde par ce biais"²⁵. En vérité la chose ne va pas de soi, plus encore dans le cas des Grecs, dont on voudrait bien savoir ce qu'est leur "compréhension première du monde". Mais c'est que Mermoud est induit en erreur par une affirmation de Tambiah qu'il reformule en ces termes: "Selon Tambiah, dans toute religion, dans tout système de croyances, le pouvoir de la parole se manifeste tout d'abord en tant qu'il est l'apanage des puissances créatrices premières: ainsi les précurseurs, divinités ou ancêtres mythiques, sont toujours pensés comme étant les instigateurs de l'activité verbale"²⁶. De là, l'auteur conclut de manière généralisée au fondement divin de cette parole qu'il nomme "magique" (un terme dont nous estimerons plus loin la pertinence).

Or, il se trouve que la tradition grecque ne présente justement pas de mythe de ce genre, fondateur du langage. C'est une chose que note Daniele Gambarara dans un article sur "l'origine des noms et du langage dans la Grèce ancienne"²⁷: "En Grèce, à l'opposé d'autres

²³ Riegel, Pellat, Rioul 2001, p. 583.

²⁴ Mermoud 2003, pp. 91-107, avec référence à Tambiah 1985.

²⁵ Mermoud 2003, p. 91.

²⁶ Mermoud 2003, p. 93.

²⁷ Gambarara 1989.

cultures, on remarque l'absence de mythes anciens sur l'origine ou l'invention du langage"²⁸. On trouve bien un récit étiologique chez Platon, dans le *Cratyle*, à travers ses références à un *onomatourgos* et aux "justes" dénominations données par les dieux²⁹. Mais ce récit intervient précisément pour combler une place laissée vide par la tradition. Par ailleurs, le chant, la musique, sont l'apanage des Muses et d'Apollon³⁰, l'aède le rappelle au début de chaque récitation, mais la parole en tant que telle n'a pas trouvé de justification dans un mythe étiologique.

Nous n'avons mentionné ce passage de Mermoud que pour rappeler l'importance d'une approche contextualisée, qui s'appuyât par ailleurs sur la terminologie indigène. Cette même réserve nous obligera à revenir sur l'emploi du terme "magique", présent dans le titre de Mermoud, et qui sert souvent à décrire une parole qui serait "primitive", "agissante". Nous verrons dans la suite de ce chapitre, en référence aux ouvrages de Fritz Graf et de Matthew W. Dickie³¹, qu'il n'est pas possible de rapporter ce terme à une réalité sociale en Grèce archaïque. Il est le reflet de notre perspective moderne et introduit d'emblée une distorsion sur l'objet étudié que reflète, en certains endroits, l'étude de Mermoud.

Cette étude nous indique cependant bien la voie à suivre: donner à la dimension contextuelle d'une énonciation toute l'importance qu'elle mérite, soulignée par la linguistique pragmatique, et l'inscrire ce faisant dans la spécificité de la société grecque. L'étude des pratiques langagières doit se faire prioritairement en fonction du cadre où elles apparaissent. Or sur ce point, nous faisons face à un premier écueil: le philologue étudie les pratiques langagières par le seul témoignage qu'il en conserve, celui des textes. Par contexte, il lui faut donc entendre non seulement le contexte historique, extralinguistique, où elles ont pu être exécutées, mais également le "co-texte" linguistique dans lequel elles peuvent apparaître. La nature du texte médiateur l'interprétation d'une occurrence.

De fait, qui s'attache à observer les témoignages du monde antique le fait à travers l'objectif d'une forme littéraire, quelle qu'elle soit. 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"³². Tout comme lui, le philologue

²⁸ Gambarara 1989, p. 79. A l'inverse de la cosmologie indienne ou dogon, par exemple. Sur cette particularité grecque, voir aussi Crippa 2000.

²⁹ Plat. *Crat.* 389a1 et 391d6.

³⁰ Cf. Detienne 1967, notamment pp. 9-14 et 51-59.

³¹ Graf 1994, Dickie 2001.

³² Adam, Borel, Calame, Kilani 1995, p. 206.

doit garder à l'esprit l'idée que le matériau à partir duquel il travaille, le langage, a été le fruit d'une transformation, et d'une transformation codifiée par les règles d'expression d'une époque ou d'un genre. Ainsi, nous n'accorderons pas le même crédit à la malédiction que lance Œdipe sur ses fils qu'au serment comprenant une imprécation que les Grecs prêtèrent à Platées et que nous a transmis un témoignage épigraphique³³. Dans ce dernier cas, même si le texte a pu être retravaillé, puisque l'inscription date du 4^{ème} siècle, il se réfère à un épisode historique précis. Dans le cas d'Œdipe, il nous faut garder en tête qu'il s'agit d'une scène fictionnelle, arrangée pour les besoins du genre littéraire qu'est la tragédie.

Et pourtant, ce qui relie ces deux occurrences, c'est qu'elles rendent compte d'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). Une donnée fondamentale apparaît ainsi, qui garantit la pertinence de l'approche pragmatique en regard du discours théâtral, c'est que "au théâtre, (...) 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"³⁴ –pour reprendre les termes d'Anne Ubersfeld. Nous verrons d'ailleurs dans le deuxième chapitre que c'est là un trait général et distinctif de la poésie grecque. Il apparaît donc d'emblée que notre souci d'identifier la donnée du contexte doit s'inspirer des travaux qui ont vu le jour dans les années septante et qui ont mis en valeur l'importance de la "performance" dans l'analyse de texte.

De fait, l'intérêt porté à la dimension contextuelle et spectaculaire des textes dans les dernières décennies a irrigué le champ des études philologiques. Aux perspectives philologique, historique, anthropologique, philosophique s'est ajoutée la perspective énonciative, qui invite à observer dans tout discours les éléments qui témoignent de l'occasion où il a pu être prononcé, qui renvoient au moment de l'énonciation, au locuteur, au destinataire ou encore à l'espace qui les entourent³⁵.

On peut se faire une idée du fabuleux développement qu'a eu cette thématique en lisant les "Programme notes" que Simon Goldhill propose en introduction à l'ouvrage *Performance culture and athenian democracy*³⁶. L'auteur y montre la complexité qu'ont atteinte les "performance studies" ces dernières décennies, de par leur vocation pluridisciplinaire qui en

³³ Tod 1948, fig. 204.

³⁴ Ubersfeld 1996, p. 122.

³⁵ Pour un rappel des enjeux de l'énonciation dans les pratiques poétiques grecques, voir l'introduction de Calame à *Le récit en Grèce ancienne* (Calame 2000 [1986], pp. 17-48).

³⁶ Goldhill 1999. L'ouvrage récent d'Anton Bierl, *Der Chor in der alten Komödie* (Bierl 2001), comporte également une longue introduction qui rappelle les étapes de ce développement (voir notamment pp. 22-23) et vise plus généralement à justifier l'activité rituelle du chœur.

fait, dit-il, "a bricolage, loosely collected around a central term"³⁷. Nous retiendrons cependant la formule qu'il emploie pour résumer l'importance de ce champ d'études: "'performance studies' 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"³⁸.

De fait, pour une culture orale comme le fut la Grèce antique, on ne peut plus négliger aujourd'hui le fait que l'énonciation d'un texte devant un public détermine l'interprétation de ce texte. Dans le domaine théâtral notamment, cet éclairage a été particulièrement fécond. Il invite à considérer les textes non pas comme des produits littéraires mais, selon une expression de Goldhill, comme des "scripts for dramatic performance in the theater"³⁹. Il s'agit, à partir de ces scripts, de recomposer l'événement rituel, esthétique et civique que constituait la représentation d'une pièce de théâtre dans la Grèce classique.

Dans ce domaine, quelques ouvrages ont influencé tout particulièrement notre approche du texte dramatique. Nous y ferons régulièrement référence dans le cadre de cette recherche, parce qu'ils éclairent une dimension particulière du théâtre grec qui fait écho à notre propre problématique. Ainsi, Oliver Taplin, à travers son ouvrage *The stagecraft of Aeschylus*, dans lequel il étudie la technique scénique d'Eschyle en fonction des entrées et sorties des acteurs, a influencé notre compréhension (élargie) du "geste" dans le théâtre grec. Claude Calame, s'intéressant aux marqueurs de l'énonciation dans *Le récit en Grèce ancienne*, a montré pour sa part que l'emploi des marqueurs de la *deixis*, autant que celui des masques, servait à la construction d'une figure d'énonciation spécifique. Nous avons intégré cette conception de la figure énonciative dans l'interprétation de la poésie pindarique comme des textes dramatiques. Enfin Anton Bierl, dans un ouvrage récent, a tenté de mettre au jour tous les éléments qui marquaient dans le texte théâtral, dans les parties chorales plus particulièrement, la marque d'une action rituelle en cours⁴⁰. Ses conclusions nous ont aidé à comprendre la dimension rituelle du théâtre grec, de même qu'à analyser la nature et la fonction des éléments rituels inscrits dans le texte.

Dans l'ensemble, ces ouvrages ont donc inspiré notre propre approche de la tragédie, en

³⁷ Goldhill 1999, p. 15.

³⁸ Goldhill 1999, p. 15.

³⁹ Goldhill 1997, 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 (pp. 336-340).

⁴⁰ Taplin 1977a, Calame 2000 [1986], Bierl 2001.

mettant en lumière l'importance de données comme les conventions scéniques, les gestes et déplacements, la fonction du masque, la part du rite. Toutes ces perspectives invitent à réfléchir sur la question de l'incarnation du texte, qu'il s'agit pour nous de reconstituer. Elles nous invitent à considérer la continuité qui existe entre le spectacle présenté dans le théâtre de Dionysos et la réalité des spectateurs. Notre analyse du texte théâtral devra prendre en compte le cadre énonciatif que ces ouvrages ont contribué à définir pour le théâtre grec, comme pour tout énoncé inscrit dans une situation de communication.

1.2. Les Grecs sans magie

1.2.1. Perspectives indigènes

Quelques développements nous séparent encore du moment où nous aborderons les textes tragiques. Ainsi, l'éclairage apporté par la pragmatique du discours comme par les "performance studies" nous invite à reconsidérer les pratiques langagières des Grecs, et plus encore à réfléchir sur l'efficacité qui y est attachée. Austin et les théoriciens qui se sont inspirés de ses écrits ont mis en valeur les modalités selon lesquelles le langage agit sur son contexte naturel. Les trois dimensions locutoire, illocutoire et perlocutoire, soulignent ainsi: l'efficacité d'un énoncé à travers un acte phonatoire, l'action effectuée par le locuteur en parlant (promettre, ordonner, ou même affirmer), enfin les conséquences directes que cet énoncé peut avoir sur la réalité (faire pleurer, convaincre...).

Nous pourrions observer les pratiques langagières des Grecs, ritualisées ou non, dans cette perspective. Le problème est qu'elle ne rendrait pas compte de ce que représentaient pour les Grecs les faits de la "parole efficace". La terminologie développée par Austin doit être confrontée au fait que les Grecs attribuaient aux mots, aux sons, des effets d'ordre matériel; qu'ils les imaginaient pouvoir guérir, blesser, condamner. Il nous faut intégrer ces données dans notre recherche. Or, pour y parvenir, c'est-à-dire pour relier ces perspectives indigènes à l'analyse moderne, il nous faut faire un sort à l'idée de magie, qu'on invoque un peu vite pour justifier l'efficacité de la parole en Grèce ancienne: le titre de Mermoud trouve ainsi appui

dans le phantasme d'une parole-puissance antérieure à la parole-dialogue⁴¹, ou d'une parole-action antérieure à la parole-objet⁴². Un des premiers apports de la pragmatique est d'obliger à réfléchir sur les notions d' "irrationnel" ou de "magie", qu'on relègue dans les époques archaïques.

Une première constatation à faire, qui va dans ce sens, est que les termes d' "irrationnel" ou de "magie" n'ont pas de correspondants dans la période préclassique. De fait, la question de l'irrationalité des Grecs sert surtout de clef pour comprendre les rapports que nous entretenons avec l'Antiquité. Elle a pu être déniée au profit d'un culte révérencieux de la raison et de la pureté classique, aboutissant à la croyance auto-célébratoire, de la part de la société occidentale, en un "miracle grec"⁴³. Elle a également pu être surévaluée, comme dans le fameux ouvrage d'Eric R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, qui, dans le projet de l'auteur, tente de faire tomber "l'immunité aux modes de pensée 'primitifs' "⁴⁴ dont on pensait qu'avait profité la Grèce ancienne. Dans un cas comme dans l'autre, la notion même d'irrationnel n'a pas été remise en cause. En tant que référence au surnaturel, à l'inexpliqué, elle ne correspond pourtant pas à un terme du lexique grec. Pour décrire les effets de la parole sur la réalité, les Grecs de l'époque archaïque usent de termes imagés, de métaphores très concrètes qui rendent compte de l'action en jeu.

Fait plus significatif encore, le terme "magie" non plus n'a pas de correspondant pour toute la période qui précède le 5^{ème} siècle; il ne correspond à aucune réalité sociale. A partir du 5^{ème} siècle, les perceptions changent. Fritz Graf peut parler, pour cette époque, d'un "changement de paradigme"⁴⁵. De même, dans un ouvrage récent sur la magie et les magiciens de l'Antiquité, Matthew W. Dickie emploie l'entier de son premier chapitre à expliquer que c'est expressément dans le siècle de Périclès qu'il faut chercher "the formation and nature of the Greek concept of magic"⁴⁶. Il formule ailleurs la conséquence de cette 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."⁴⁷

Par conséquent, une inadéquation de concept risquerait de nous faire classer sous le terme de

⁴¹ Detienne 1967, p. 80.

⁴² Desbordes 1989, p. 155.

⁴³ L'opposition à cette idéologie a une lointaine origine mais elle doit régulièrement être réactivée. Elle voit le jour avec le titre de Gernet *Les Grecs sans miracle*, qui prend le contre-pied d'une expression de Renan. Mais Marcel Detienne, par exemple, tient pour nécessaire de la réalimenter dans l'introduction de son récent ouvrage, *Les Grecs et nous* (Detienne 2005).

⁴⁴ Dodds 1977 [1959], p. 8.

⁴⁵ Graf 1994, p. 41.

⁴⁶ C'est le titre du premier chapitre, pp. 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 2001, p. 46).

⁴⁷ Dickie 2001, p. 25.

"magie" des pratiques que nous jugerions opposées à d'autres, plus orthodoxes, tenant de la religion⁴⁸. Il convient au contraire de ne pas dissocier les pratiques langagières prétendument magiques de celles qui accompagnent la médecine, la poésie ou même la législation. C'est alors un panorama élargi qui s'offre à nos yeux, dont nous espérons mettre au jour la cohérence. Rappelons que l'approche ethnologique nous invite de même à ne pas dissocier les pratiques au sein d'une même communauté. Elle ouvre notamment la voie à une explication sociale et pragmatique des faits de la religion. La part du religieux ne constitue pas une dimension abstraite, séparée de la vie quotidienne. Vernant a tenté de résumer cette perspective dans des 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"⁴⁹. Dans une société où domine l'élément religieux, il n'y a pas de solution de continuité entre rationalité et irrationalité, entre religion et croyance. En témoigne, en Grèce ancienne, la perpétuation d'une éducation panhellénique qui passe par les leçons d'Homère et d'Hésiode. Platon y fait encore écho dans la *République*, lorsqu'il évoque les "admirateurs d'Homère qui disent que ce poète a été l'instituteur de la Grèce, et que pour l'administration et l'éducation des hommes il mérite qu'on le prenne et qu'on l'étudie"⁵⁰.

Avec ces antécédents, nous sommes mieux préparé à interpréter les faits qui nous intéressent sans les rapporter à des procédés magiques ou à des croyances irrationnelles. La perspective indigène nous invite à prendre en compte le fait que les mots sont capables de modifier des éléments de la réalité, dans une gamme qui va d'un simple engagement vis-à-vis d'une personne ou d'un groupe (serment, malédiction) à une atteinte à l'intégrité physique. Mais il nous faut approfondir la simple appréhension selon laquelle, pour reprendre les termes employés par Rudhardt en introduction à son chapitre sur les rites parlés, "la parole est une puissance; les mots groupés en formule exercent une action sur les êtres et les choses"⁵¹. De cette constatation naissent des questions: par quelle vertu la parole devient-elle puissance? Quelle forme emprunte-t-elle pour agir? Enfin et surtout, comment les Grecs rendent-ils compte de cette puissance s'ils ne le font pas en termes de magie?

⁴⁸ On trouvera dans l'introduction de Graf 1994 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.

⁴⁹ Extrait d'un entretien accordé au magazine *le Point*, 21 juin 2001.

⁵⁰ *Rsp.* 606e1-4, traduction de Chambry dans l'édition des Belles Lettres.

⁵¹ Rudhardt 1992 [1958], p. 177.

1.2.2. Avant la "magie"

Face au discours médical moderne, guérir un homme ou apaiser les douleurs d'une parturiente par la seule force des mots relève de la magie. En revanche, s'engager soi-même par un serment, à ses propres yeux et aux yeux de la communauté, et se retrouver l'instant d'après lié par sa promesse, n'a rien d'irrationnel. Mais dans ces différents cas, attestés à l'époque archaïque (et encore longtemps après), un énoncé a modifié la réalité, celle du moins dans laquelle évolue la société d'où est issu cet énoncé. Que les effets soient visibles ou non, le principe est le même. Il existe une puissance du langage que l'appellation de "magie" dissimule plus qu'elle n'explique. De fait, l'idée de magie se développe en contraste avec les pratiques officielles. C'est ce que montre l'introduction du livre de Dickie, qui situe au 5^{ème} siècle l'origine de cette dichotomie: "It is in the latter part of the fifth century BC that the first sure signs of a consciousness of magic as an activity apart are to be detected."⁵² Par conséquent, ce n'est qu'à partir de cette date également que les acteurs de telles pratiques ont pu être dépréciés. Il s'ensuit, nous dit Dickie, qu'il devient alors "in general fair to say that *magoi*, *goetes*, and *pharmakeis* have as their province the reversal of the normal order of nature"⁵³.

Auparavant, l'utilisation du langage dans des rites ou des procédés de guérison relève d'un savoir-faire reconnu par tous. Les témoignages que nous en avons proviennent nécessairement de textes poétiques, mais prennent forme parfois dans des faits lexicaux ou dans des formulations ponctuelles. Ainsi, la désignation du prêtre comme *arêtêr*, dans l'*Illiade*, dont le suffixe d'agent *-têr* indique qu'il s'agit d'une fonction régulière, en relation avec les *arai*, "prières", malédictions"⁵⁴. Burkert commente à propos de ce terme: "In the *Iliad*, the title of the priest who knows how to manipulate such words is *areter*: it is Chryses who brings the plague on the Achaean army with his prayer and who later brings the plague to an end. In the poetic setting, this prayer is admittedly a well-formulated entreaty to the personal god Apollo, who heeds his priest."⁵⁵

Ailleurs dans l'*Illiade*, à propos d'Agamédé, fille d'Augias et femme de Moulaios, dont le 5^{ème}

⁵² Dickie 2001, p. 27.

⁵³ Dickie 2001, p. 34.

⁵⁴ C'est la thèse classique soutenue par Benveniste dans *Noms d'agent et noms d'action en indo-européen* (Benveniste 1948). Paul Schubert (2000) en a fait l'épreuve statistique, notamment pp. 51-58, et a pu la confirmer tout en la nuanciant. Pour une discussion particulière sur le terme *arêtêr*, voir Aubriot-Sévin 1992, 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 Vernant résumant l'analyse de Benveniste: "*-têr* tend donc à abolir l'individualité de l'agent dans la fonction qui l'absorbe".

⁵⁵ Burkert 1990 [1977], p. 74.

siècle fera en revanche une sorcière au même titre que Médée ou Circé⁵⁶, il est dit simplement (*Il.* 11, 739-41):

ἦ τόσα φάρμακα ἤδη ὅσα τρέφει εὐρεῖα χθών

*Elle connaissait autant de remèdes que la vaste terre peut en porter.*⁵⁷

Le sens de *pharmakon* chez Homère n'est encore que celui de drogue, bénéfique ou néfaste, ou de remède. Sa maîtrise relève d'une connaissance poussée des ressources des plantes et de la nature.

Plus généralement, des manifestations qui pourraient apparaître comme "magiques" à nos yeux, telles que des incantations prononcées sur les blessures ou sur les malades, la revendication d'une inspiration poétique en termes de possession ou de délire divin, ou le statut primordial du sang que l'on fait couler dans les sacrifices, appartiennent aux pratiques officielles de la médecine, de la poésie ou des rites civiques. C'est à l'aune de ce pragmatisme-là qu'il nous faut aborder la parole et ses actions. Le fait que les mots puissent modifier la réalité ne semble pas relever, pour les Grecs de l'époque archaïque, d'un ordre différent du quotidien. Cette vertu est inhérente au langage et intervient dans la sphère publique. Beaucoup des pratiques langagières que nous avons évoquées sont du ressort de certaines classes de personnes qui ne gravitent pas en marge de l'ordre social: prêtres, devins, médecins et poètes, autant de fonctions officielles qui participent de la vie de la cité.

On se rend d'ailleurs compte que les 5^{ème} et 4^{ème} siècles ne mettent pas en doute toutes les pratiques de parole efficace. La puissance associée au langage est chose reconnue. Serments et malédictions se perpétuent dans les rites civiques, comme on l'a vu. Dans un registre plus intime, Platon fait parler Socrate des accoucheuses qui connaissent les incantations capables d'apaiser la douleur et de favoriser l'accouchement (*Theæt.* 149c7-d3):

ΣΩ. Καὶ μὴν καὶ διδοῦσαί γε αἱ μαῖαι φαρμάκια καὶ ἐπάδουσαι δύνανται ἐγείρειν τε τὰς ὠδῖνας καὶ μαλθακωτέρας ἂν βούλωνται ποιεῖν, καὶ τίκτειν τε δὴ τὰς δυστοκούσας, καὶ ἐὰν ἴνέον ὄντ' ὀξὺ ἀμβλίσκειν, ἀμβλίσκουσιν;

Socrate: *C'est bien en donnant des drogues et en disant des incantations que les accoucheuses*

⁵⁶ Dickie 2001, p. 23.

⁵⁷ Les traductions de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* sont empruntées à Paul Mazon. Nous nous permettons de les remanier lorsqu'elles ne nous semblent pas assez précises.

*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?*⁵⁸

Et pourtant, à la même époque, Platon peut jeter un discrédit sur un type de magiciens qu'il traite d'*agurtai*, soit de charlatans. La raison en est surtout qu'ils abusent de la crédulité des citoyens en arguant qu'ils ont les moyens, par des incantations (*epôidai*), des sacrifices (*thusiai*), des évocations (*epagôgai*) et des liens magiques (*katadesmoi*), d'effacer une impiété ou de nuire à un ennemi (*Rsp.* 364b6-c5). La même disposition du philosophe à l'égard de ces pratiques se retrouve dans les *Lois*, où il distingue deux types d'empoisonnement (*Leg.* 932e4-933a5): soit "en nuisant aux corps par l'action naturelle (*kata phusin*) d'autres corps", soit en recourant à "certains sortilèges (*manganeiai*), incantations (*epôidai*) et ce qu'on appelle des ligatures (*katadesmoi*)". Platon explique alors que ce procédé fonctionne par la croyance réciproque de l'ensorceleur et de la victime –une formulation qui anticipe sur les "conditions de félicité" établies par la pragmatique! Il s'ensuit que, dans la législation que Platon institue, l'ensorceleur profane ne sera puni que légèrement. En revanche, s'il a le statut de devin ou d'interprète des présages, il sera poursuivi, pour délit d'initié en somme, et sera puni de mort. Nous trouvons donc chez Platon à la fois un témoignage de la vivacité de ces pratiques et une reconnaissance de leur efficacité. Ce qui se modifie, c'est le regard que le philosophe porte sur elles, et le fait qu'il les exclue du cadre civique qu'il construit.

Aux modes de catégorisations successifs s'oppose donc la constance d'un phénomène étendu à tous les domaines de la vie quotidienne: le fait que la parole agit. C'est une manière de retrouver, par delà les différences culturelles, le postulat de la linguistique pragmatique. Nous sommes disposé à présent à poser un œil démystifié sur des phénomènes tels que la l'incantation, la malédiction, les formules d'accouchement. Il doit être possible de les intégrer dans une certaine classification des actes de langage, dont Kerbrat-Orecchioni nous rappelle qu'elle peut varier selon les cultures. Ainsi avance-t-elle, à propos de l'universalité des actes de langage: "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."⁵⁹ Et plus loin: "Ainsi les actes de langage ne sont-ils pas *découpés* ni *conçus* de la même manière selon les langues et les cultures. Varient aussi bien sûr leurs

⁵⁸ Traduction remaniée de Diès dans l'édition des Belles Lettres.

⁵⁹ Kerbrat-Orecchioni 2001, p. 169.

formulations, leur *fréquence* (en relation avec leurs *conditions d'emploi*), ainsi que la nature des enchaînements qu'ils sollicitent."⁶⁰

Ce qui est universel cependant, c'est le découpage lui-même en actes de langage, en diverses forces illocutoires, tributaires d'éléments locutoires déterminés, générant des effets perlocutoires déterminés. C'est aussi la possibilité d'analyser tout énoncé en fonction de modalités définies, pour peu qu'elles s'inscrivent dans le cadre culturel en question. Nous nous proposons de définir ces modalités dans la fin du chapitre.

⁶⁰ Kerbrat-Orecchioni 2001, p. 171.

1.3. Trois modalités pour l'efficacité de la parole

Avant le 5^{ème} siècle, l'époque archaïque nous présente un ensemble de pratiques que nous pouvons à présent considérer comme homogènes, qui mobilisent la parole et obtiennent par elle leur finalité. Ni proprement magiques, ni exclusivement religieuses, ces pratiques s'inscrivent dans le quotidien de la Grèce archaïque et, comme souvent, mettent en relation les individus entre eux et avec les dieux. Nous retenons de Rudhardt l'idée qu'elles constituent des rituels de plus ou moins grande envergure. Mais c'est pour souligner le fait que, dans chaque cas, l'efficacité de la parole est le fait d'une technique et de normes reconnues par la communauté.

L'analyse pragmatique nous rend attentifs aux mêmes données: la présence de la communauté, l'existence de structures langagières définies, celle de pratiques parallèles à la profération. Ce sont des éléments clefs pour l'interprétation d'une énonciation comme acte de langage. Pour l'exemple, cette grille de lecture convient parfaitement à la description d'un rituel comme l'acte de nomination au grade de Chevalier de la Légion d'Honneur, tel que le décrit Kerbrat-Orecchioni: "[il] ne peut se réaliser que si est prononcée mot pour mot la formule de réception suivante: *Au nom du président de la République et en vertu des pouvoirs qui nous sont conférés, nous vous faisons Chevalier de la Légion d'Honneur*, laquelle formule doit être suivie de la remise des insignes du grade, et de l'accolade rituelle". On voit bien comment interviennent dans ce rite moderne les données institutionnelles (l'existence d'une république, d'un président et d'une société qui avalise la pratique), langagières (la formule), et gestuelles (la remise des insignes, l'accolade), ces dernières complétant et illustrant les paroles prononcées.

On voit à partir de cet exemple que les données-cadres sont relativement complexes: il faut redéfinir la donnée de la communauté, externe à l'énoncé, en terme de contexte, terme qui s'étend aussi bien au public, à l'espace, à la temporalité, qu'aux normes qui régissent le rituel, en bref à tout ce qui accompagne le locuteur au moment de la prise de parole. Pour ce qui concerne le seul énoncé, on distinguera concrètement des données internes et externes. Internes dans la mesure où elles tiennent à l'énoncé, à sa structuration; externes dans la mesure où elle se réfèrent à la manière d'énoncer les mots (à l'énonciation proprement dite) et aux gestes exécutés par le locuteur en parallèle de la profération.

C'est à partir de ces données que nous entendons approcher et déchiffrer les pratiques

grecques, en clair: contexte de l'énonciation, forme de l'énoncé, gestes de l'énonciation. En conclusion de ce premier chapitre, nous reviendrons donc sur les différentes pratiques langagières (les "rites parlés"), celles évoquées dans un premier temps en fonction de la classification de Rudhardt: incantations, formules initiatiques, cris rituels, chant religieux, prières, serment. Il s'agira d'ajuster les termes de l'analyse pragmatique à ces pratiques spécifiques de la culture grecque. Nous pourrons alors, en fonction de ce réajustement, définir les concepts opératoires qui nous serviront pour l'étude des textes théâtraux.

1.3.1. Le contexte de l'énonciation

Nous avons écarté plus haut le recours au vocabulaire de la magie pour rendre compte de pratiques qui, avant le 5^{ème} siècle, interviennent toujours dans un cadre communautaire. Rien ne témoigne alors d'un usage marginal de la parole efficace. C'est en fait à partir d'un postulat de ce genre que Rudhardt établit la catégorie des rites parlés: il relie ces pratiques à la présence d'une communauté et à l'existence de normes religieuses. Or la considération de certaines pratiques de la parole efficace nous engage à ne pas la limiter, comme le fait Rudhardt, à la sphère du religieux. C'est dans sa nature tant civique que religieuse, voire familiale, que nous tâcherons d'explicitier l'importance du cadre communautaire, et ce à travers trois pratiques: l'attribution du nom, le serment et la malédiction.

Noms, serments

La question de l'attribution du nom, que nous n'avons pas évoquée jusqu'ici, est révélatrice de la relation que les Grecs entretiennent avec les mots. Daniele Gambarara, dans un article sur "l'origine des noms et du langage en Grèce ancienne"⁶¹, décrit le rituel de l'attribution du nom au sein de la famille comme emblématique de la relation archaïque de l'homme aux choses du monde, qu'il a pour tâche de nommer: le père de famille donne en effet son nom à l'enfant le dixième jour après sa naissance. C'est un rite oral qui relève du performatif, et que notre société, on le remarquera, transpose dans un acte scriptural, administratif.

Gambarara associe cette pratique au fait important, évoqué plus haut, que les Grecs ne nous

⁶¹ Gambarara 1989.

ont pas transmis de mythe fondateur du langage⁶². L'homme a ainsi plein pouvoir sur la parole. Et l'attribution du nom de personne, où se réalise l'utopie de l'*onomatourgos* évoqué dans le *Cratyle* (389a1), est un acte révélateur de la puissance accordée aux mots. Elle est aussi révélatrice, dans le même mouvement, du pouvoir accordé à l'énonciateur au sein d'une communauté.

Les deux autres pratiques mentionnées, le serment et la malédiction, relèvent également du principe de nomination et d'une reconnaissance par la communauté. En référence au serment, Rudhardt a formulé en termes clairs son fonctionnement et ses enjeux. S'il en appelle aux dieux, il a surtout une efficacité pratique qui rejaillit sur les membres d'une même communauté. L'essence de ce rituel tient à un principe: "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"⁶³. Dans son importante étude sur la prière en Grèce ancienne, Danièle Aubriot-Sévin adhère à cette explication mais tâche de spécifier le fonctionnement du serment, notamment en regard de l'*ara*. Elle inclut en effet 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"⁶⁴. 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."⁶⁵ Cependant, par la suite, elle nuance ce jugement en constatant que les gestes interviennent dans des cas précis, 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"⁶⁶. Plus généralement, Aubriot-Sévin conclut de l'assimilation qu'elle fait 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"⁶⁷.

Cet exemple illustre bien les problèmes attachés à la classification des actes de langage et à l'idée qu'elle puisse être universelle. En grec, les deux verbes *araomai* et *omnumi*, "maudire"

⁶² Gambarara 1989, Crippa 2000.

⁶³ Rudhardt 1992 [1958], p. 208.

⁶⁴ Aubriot-Sévin 1992, p. 374. Pour l'étude du serment, voir pp. 374-385, dans le cadre du chapitre IV "La malédiction et le serment".

⁶⁵ Aubriot-Sévin 1992, p. 376.

⁶⁶ Aubriot-Sévin 1992, p. 379.

⁶⁷ Aubriot-Sévin 1992, p. 379.

et "promettre", relèvent d'un même principe; ils mettent en branle une même force illocutoire. On ne peut en dire autant pour le français: ainsi Vanderveken, dans sa classification des actes de langage, rapporte le verbe "promettre" au type "engageant" et le verbe "maudire" au type déclaratif. Les différences culturelles contredisent l'apparente identité linguistique. Il importe donc pour nous d'identifier les croyances sur lesquelles ces pratiques s'appuient. Liées à celles-ci, nous mettrons alors au jour certaines formes d'expression codifiées, à l'exemple de celle de la malédiction.

Malédictions

Les considérations d'Aubriot-Sévin nous invitent à nous pencher plus spécifiquement sur les malédiction. Nous avons mentionné quelques occurrences où elles apparaissent sous le terme d'*arai*. C'est le terme consacré, que Burkert commente de la façon suivante: "*Ara* has an archaic sound and recalls the direct power which the word of prayer exercises as a blessing or as a curse which, once uttered, can never be retracted."⁶⁸ Rudhardt attire de même l'attention sur le fait que *ara*, tout comme *euchê*, désigne "aussi bien des prières bienveillantes que des imprécations"⁶⁹. Il n'y a pas deux types de prière: "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 qu'*ara* et ses dérivés soulignent en elles leur simple vertu de parole agissante"⁷⁰. Aubriot-Sévin développe par ailleurs cette antinomie pour mettre au jour deux types de prière qu'expriment respectivement les verbes *euchomai* 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"⁷¹.

A l'inverse de ce que nous avons vu précédemment, deux verbes que l'on serait tenté d'associer pour raison de synonymie représentent deux actes de langage fort différents, l'un de type engageant, l'autre de type déclaratif, pour reprendre la classification de Vanderveken. De fait, le verbe *araomai*, "maudire", dont l'emploi nous paraît aujourd'hui relativement exotique, implique selon Aubriot-Sévin "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"⁷².

Or il est intéressant de souligner que cette distinction a également un fondement syntaxique.

⁶⁸ Burkert 1990 [1977], p. 74.

⁶⁹ Rudhardt 1992 [1958], p. 201.

⁷⁰ Rudhardt 1992 [1958], p. 201.

⁷¹ Aubriot-Sévin 1992, p. 399.

⁷² Aubriot-Sévin 1992, pp. 391-392.

Aubriot-Sévin a montré qu'elle se retrouvait dans la formulation des deux prières: l'impératif sollicite une grâce (cas de l'*euchê*), alors que l'optatif s'engage pour la pérennisation d'un état (cas de l'*ara*). Cette distinction nous intéresse tout particulièrement parce qu'elle fait écho à notre deuxième mode, en illustrant parfaitement le lien qui existe entre efficacité du langage et forme de l'énoncé, thème que nous abordons au point suivant.

Une autre philologue l'a d'ailleurs commentée, Manuela Giordano, que nous suivons dans son analyse linguistique. Dans son ouvrage intitulé *La parola efficace*⁷³, Giordano 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. A l'inverse, elle montre que le propre de certaines prières est de s'accomplir dans le moment de leur proclamation. Reprenant l'opposition modale mise au jour par Aubriot-Sévin, Giordano statue ensuite sur les conséquences formelles de cette distinction: "Ciò comporta due diverse impostazioni formali: modi verbali imperativi coniugati alla seconda persona nel caso della preghiera (indirizzati alla divinità), modi verbali ottativi (o più raramente imperativi, usati specie nei giuramenti) rivolti alla realtà oggetto di maledizione (o di benedizione), che identificano una terza persona inanimata (la realtà) o assente nel destinatario di un messaggio conativo."⁷⁴

Dans une perspective indigène, le rituel de la malédiction, comme celui du serment, n'a donc besoin pour agir que de faits rationnels: une formulation correcte, adaptée à l'intention du locuteur, et un public pour l'entendre. C'est sur ce point que la donnée de la communauté paraît essentielle. De fait, le rite exige la présence d'un tiers qui atteste de la justesse de la formule –dans la mesure aussi où c'est cette communauté qui énonce les normes langagières qu'elle entend être respectées! *A contrario*, une malédiction qui n'implique que son énonciateur n'a pas de valeur. Pour qu'elle en ait, il faudra attendre que l'écriture permette à un individu de réaliser le rituel de manière autonome, en remplaçant le soutien communautaire. Graf décrit incidemment ce fait: "Les textes des *defixiones* (...) sont des prières, des énoncés rituels auxquels l'écriture confère une inaltérable permanence."⁷⁵ Mais cette pratique est tardive. Pour la période qui nous intéresse, c'est la présence de la communauté au moment de l'acte qui assure son efficacité.

Cette donnée explique notamment le principe *a priori* paradoxal des malédictions lancées à

⁷³ Giordano 1999.

⁷⁴ Giordano 1999, p. 63.

⁷⁵ Graf 1994, p. 233.

titre préventif. C'est le cas, cité par Giordano, des malédictions proférées par les *bouzygai* à Athènes, "per i casi che possono sfuggire al controllo sociale"⁷⁶. Nous avons également cité le passage de Démosthène qui nous rapporte qu' "à chaque assemblée, le héraut maudit (*kataratai*) non pas ceux qui seraient trompés, mais celui qui trompe par ses discours le Conseil ou le peuple ou l'Héliée"⁷⁷. Dans ces rituels civiques, la malédiction est "potentiellement" efficace, mais la présence du corps civique assure sa réalité. Le procédé est à mettre en parallèle avec les nombreuses pratiques qui exigent que la parole soit mise *es meson*, au cœur de la cité⁷⁸. Dans *Droit et société dans la Grèce ancienne*, Louis Gernet a notamment illustré ce fait en montrant que "toute une série de prédroit (*sic*) est de l'ordre de l'imprécation"⁷⁹. Il évoque ainsi le procédé de la *prorrêsis*, cette interdiction des droits civiques prononcée contre un meurtrier. Elle aussi peut 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."⁸⁰

Dans un contexte de ritualité, on ne peut se passer d'un public. Ainsi, dans le cadre d'un sacrifice, on voit un prêtre officier, délégué par le groupe, tandis que le reste de la communauté assiste à son action. Il sert de témoin à l'exactitude puis à l'efficacité des gestes exécutés et des paroles dites. Svenbro met cette 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. A 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."⁸¹

En rapport avec les pratiques du langage qui nous intéressent, il faut imaginer une même assemblée qui, par exemple, accueille le myste au moment où il prononce les formules parachevant le rite initiatique; une assemblée qui se sent liée aux serments et aux malédictions qu'elle entend prononcer, ou encore qui, par ses propres cris rituels et les émotions qu'ils provoquent en elle, atteste la présence de la divinité. Mais il faut la voir aussi dans la

⁷⁶ Giordano 1999, p. 35.

⁷⁷ *Arist.* 97. Voir aussi la référence d'Aubriot-Sévin au serment des "*kolossoi* de Cyrène" prêté par les habitants de Théra, dans lequel ils associent serment, imprécation et combustion d'images de cire (Aubriot-Sévin 1992, p. 376, n. 227).

⁷⁸ Sur l'importance du *meson* comme symbole du bien communautaire, voir Detienne 1967, pp. 82-99, et Svenbro 1976, pp. 83 *sq.*

⁷⁹ Gernet 1982, p. 76.

⁸⁰ Gernet 1982, p. 77.

⁸¹ Svenbro 1976, p. 20.

parturiente, dont le corps atteste l'efficacité de l'incantation prononcée par l'accoucheuse à son chevet⁸². Dans ces différents cas, un même principe est actif qui fait que l'énonciateur et les témoins de l'énonciation sont les acteurs d'une action plus générale.

Conséquemment, dans le cas des malédictions, la communauté ressort plus soudée du fait de son engagement commun dans un acte de langage (très souvent doublé d'un geste). Aubriot-Sévin a souligné la logique fondamentalement sociale de l'*ara*: "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 en exempte du même coup tous les autres, tous les innocents qui autrement risqueraient de payer en même temps."⁸³ De même dans le cas des cris rituels: ils tendent à célébrer une épiphanie, mais ils créent par ailleurs une émotion qui témoigne de la présence du dieu. Aubriot-Sévin voyait la même dynamique à l'œuvre dans la récitation des hymnes, qui est source de joie pour les hommes comme pour les dieux: "L'allégresse de la fête célébrée en commun, la dépense d'énergie, le surplus d'être, si l'on peut dire, que font éprouver le chant et la danse, étaient toujours en quelque manière attribués, en tout cas rapportés à la présence du dieu ainsi pressentie par les participants"⁸⁴.

Que l'on prononce des cris, des noms ou des formules, que l'on parle cet autre langage qui est celui des incantations et de la poésie, que l'on attribue un nom à un enfant, s'engage dans un serment, maudisse un ennemi –chacune des pratiques langagières est une manière de répéter et de renouveler l'ordre du monde, la relation entre hommes et dieux. Cette logique est proprement celle du rite, dont la répétition assure cet ordre cosmique. On remarquera sur ce point que le grec ne comprend pas de terme spécifique pour décrire le rite. C'est le terme *draô* qui désigne l'action rituelle, comme l'a montré Burkert⁸⁵. Aussi relie-t-il cette activité à toutes les autres, et particulièrement à celle du théâtre, *drama*. Mais nous reviendrons sur cette correspondance dans le chapitre sur les *Choéphores*.

Pour nous, la modalité du rite spécifiera la donnée abstraite du "contexte d'énonciation". Il inscrit en effet ce concept dans la réalité grecque. Mais le terme de rite met aussi en évidence la part de codification de ces pratiques, le fait qu'elles déterminent, comme on la vu, certaines formes d'énoncés. C'est à ces dernières que nous allons à présent nous attacher, pour observer

⁸² Dans un tout autre contexte culturel, Claude Lévi-Strauss a rendu compte d'un rite exécuté pour favoriser un accouchement chez les Indiens Cuna (Panama); il a décrit de manière sensible l'interrelation du chaman et de la parturiente, en tentant d'expliquer le fonctionnement des incantations prononcées à cette occasion, qui nous renseigne sur la possible "efficacité symbolique" des *epaoidai* (Lévi-Strauss 1996 [1958]).

⁸³ Aubriot-Sévin 1992, p. 371.

⁸⁴ Aubriot-Sévin 1992, p. 185.

⁸⁵ Burkert 1966.

dans différents cas comment la nature et la structure des énoncés permet au langage d'agir.

1.3.2. La forme de l'énoncé

Cris, cris rituels, invocations

Rudhardt fait une constatation simple au début de son chapitre sur les rites parlés: "Il faut admettre que la vertu du mot, de la formule correctement prononcée joue un rôle dans plusieurs actes cultuels."⁸⁶ L'efficacité de la parole dépend directement de l'acte locutoire. On l'observe tout particulièrement dans le cas de ce que Rudhardt appelle des cris rituels, notamment celui de l'*ololugê*. Cri poussé par les femmes, destiné à effrayer l'ennemi⁸⁷ comme à marquer la joie⁸⁸, Rudhardt l'interprète généralement (bien que prudemment) comme une manière de "saluer la présence divine"⁸⁹. Il peut dès lors être également employé à des fins apotropaïques. Ainsi, dans la *Médée* d'Euripide, un messenger rapporte qu'une vieille femme, lorsqu'elle voit Glauké s'effondrer (elle a enfilé la robe de Médée), "croyant sans doute à un accès de la fureur de Pan ou de quelque dieu, pousse l'*ololugê*"⁹⁰.

Dans tous les cas, le cri est en rapport étroit avec la nature des dieux. Ce principe est confirmé par le fait que l'hommage aux dieux comprend l'usage de cris particuliers. Le *iê iê paian* crié à Apollon, le *euhoi* des bacchants ou le *Iakch' o Iakche* de la procession à Eleusis, sont des éléments essentiels du culte, dans la mesure où, explique Burkert, "through sound and rhythm they help to mould the experience of the festival, and at the same time they receive their content from that experience"⁹¹. En d'autres termes, le cri est à la fois un hommage rendu rituellement au dieu et un témoignage émotionnel de sa présence. Nous avons affaire dans ce cas à un type particulier d'énoncé, qui constitue un acte de langage (à valeur illocutoire de "reconnaissance", de "salutation épiphanique"...), mais où la valeur phonique prend le pas sur la valeur sémantique.

On peut en ce sens rapprocher ces énoncés des interjections: *pheu*, *iô*, *oimoi*, qui ponctuent la tragédie. De manière éclairante, mais à propos des expressions "Hélas!" et "Chic!", Ducrot

⁸⁶ Rudhardt 1992 [1958], p. 178.

⁸⁷ Thuc. 2, 4.

⁸⁸ Hom. *Od.* 23, 411-412, Eschl. *Ag.* 587.

⁸⁹ Rudhardt 1992 [1958], p. 179. On trouvera au même endroit d'autres passages qu'il donne en exemple.

⁹⁰ Eur. *Med.* 1171-1173.

⁹¹ Burkert 1990 [1977], p. 74.

commente dans *Le dire et le dit*: "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". Et de préciser que ces expressions, à l'inverse d'un énoncé déclaratif du type "Je suis triste", obligent à une expressivité, une gestuelle adéquate, "puisque [l'énonciation] est présentée comme l'effet immédiat du sentiment qu'elle exprime"⁹². Un lien direct est établi entre la parole et le geste.

Mais l'ensemble de ces expressions figées nous rappellent surtout qu'un énoncé n'a pas besoin d'offrir une construction syntaxique entière pour se constituer en acte. La langue comprend de nombreuses formules, pouvant être réduite au cri, qui entraînent une efficacité codifiée. Il nous faudra être attentif à ce phénomène particulier dans notre analyse des textes tragiques, à sa dimension proprement théâtrale que souligne déjà Ducrot. La question est de repérer dans la langue et dans les pratiques grecques les codes préexistants.

Ainsi, on trouve dans l'épopée, sous d'autres formes, un écho à l'usage des cris: Ulysse crie trois fois le nom de chacun de ses compagnons morts pour leur rendre hommage (*Od.* 9, 65). Ailleurs, ce sont des cris qui sont décrits avec les effets qu'ils provoquent. Ainsi, les cris terribles d'Achille à la mort de Patrocle ont pour effet de bouleverser les combattants qui les entendent et de leur faire perdre la raison (*Il.* 18, 217-231).

220 ἔνθα στὰς ἦϋς', ἀπάτερθε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη
 φθέγγατ'· ἀτὰρ Τρώεσσιν ἐν ἄσπετον ὥρσε κυδοιμόν.
 ὥς δ' ὅτ' ἀριζήλη φωνή, ὅτε τ' ἴαχε σάλπιγξ
 ἄστυ περιπλομένων δηίων ὑπο θυμοραϊστέων,
 ὥς τότε ἀριζήλη φωνή γένετ' Αἰακίδαο.
 οἱ δ' ὥς οὖν ἄϊον ὅπα χάλκεον Αἰακίδαο,
 πᾶσιν ὀρίνθη θυμός· ἀτὰρ καλλίτριχες ἵπποι
 ἄψ ὅχεα **τρόπεον**· **ῥοσσοντο** γὰρ ἄλγεα θυμῷ.
 (...)

230 τρὶς μὲν ὑπὲρ τάφρου μεγάλ' ἴαχε δῖος Ἀχιλλεύς,
 τρὶς δὲ **κυκήθησαν** Τρῶες κλειτοὶ τ' ἐπίκουροι.
 230 ἔνθα δὲ καὶ τότε ὅλοντο δυνάδεκα φῶτες ἄριστοι
 ἀμφὶ σφοῖς ὀχέεσσι καὶ ἔγχεσιν.

S'arrêtant là, il poussa un cri, et de son côté, Pallas Athénée fit entendre sa voix. Il suscita aussitôt

⁹² Ducrot 1997 [1984], p. 200.

dans les rangs des Troyens un désordre indicible. Comme lorsqu'une voix éclatante, lorsque la trompette retentit, le jour où des ennemis, destructeurs de vies humaines, enveloppent une cité, ainsi, éclatante, sonna la voix de l'Eacide. Et quand ils entendirent la voix d'airain de l'Eacide, leur coeur à tous fut remué. Les chevaux aux belles crinières vite à leurs chars faisaient faire demi-tour: dans leur coeur ils pressentaient des souffrances. (...)

Trois fois, par dessus le fossé, le divin Achille jeta un immense cri; trois fois les Troyens et leurs illustres alliés furent bouleversés. Là encore périrent douze des meilleurs preux, sous leurs propres chars ou par leurs propres piques.

Certes nous sommes ici en pleine hyperbole épique. Mais notre attention peut s'attacher aux procédés descriptifs employés. Le cri provoque des effets concrets. En termes de pragmatique, on dirait que ce sont les effets perlocutoires qui sont mis en valeur: suite au cri d'Achille, les rangs des Troyens se déstructurent, les coeurs s'émeuvent, les chevaux font demi-tour. Mais il est tout aussi intéressant d'observer de quelle manière la nature du cri est rendue, dans sa dimension locutoire donc. On observe une comparaison entre le cri et le son de la trompette. Les traits comparatifs et métaphoriques ont en effet pour fonction de caractériser la voix d'Achille. Celle-ci résonne comme la "voix" (*phônê*, v. 219) de la trompette. Mais par ailleurs, il est dit en retour que la voix d'Achille retentit avec un "son d'airain" (*opa chalkeon*, v. 222), terme qui lui confère une matérialité et redouble la comparaison par une métaphore. D'ailleurs, dans les deux cas, la voix est dite *arizêlê*, "très brillante" (vv. 219, 221), un terme appliqué habituellement au registre visuel (*zêlos* est une variante de *dêlos*)⁹³.

Alors le coeur des Troyens "s'émeut", ils sont "bouleversés" et meurent sous le coup de leurs propres armes. En résumé, les données pragmatiques de la relation "langagière" qui relie le locuteur à l'auditeur dans ce passage sont transposés dans une image et dans des effets matériels. Nous avons là un premier exemple de la manière par laquelle la création poétique rend compte d'un acte de langage, en l'explicitant, en l'amplifiant.

Car le cri d'Achille est en somme un exemple extrême, idéalisé, de l'utilisation de la voix dans le contexte guerrier. Sabina Crippa, dans un article sur la "théologie de la voix" en Grèce antique, donne plusieurs exemples de ce type de voix qui est l'attribut du guerrier⁹⁴. Ainsi, Homère dit d'Ajax que sa voix "rejoint le ciel" (*Il.* 15, 686); d'Arès, qu'il "hurle avec la force de neuf ou dix milles hommes" (*Il.* 5, 859). Lorsqu'Athéna et Arès se battent, ils le font

⁹³ Les autres occurrences du terme accompagnent dans l'*Iliade*: l'aigle de Zeus (2, 318), des éclats lumineux (*augai*, 13, 244; 22, 27) et des habits (18, 519). Cependant, pour sa seule mention dans l'*Odyssée*, sous forme adverbiale, il décrit des "choses exprimées très clairement" (le récit des aventures d'Ulysse!), *arizêlôs eirêmena* (12, 453)!

⁹⁴ Crippa 2000, pp. 5-6.

également en hurlant et en criant des ordres, chacun de son côté (*Il.* 20, 48-53)⁹⁵. En vérité, ces exemples héroïques subliment l'usage commun en quoi consiste le cri de guerre, dont témoigne de nombreuses occurrences chez Hérodote comme chez Thucydide. On trouve chez ce dernier une description par Brasidas de la technique guerrière des Barbares (4, 125-128): "Or ces gens représentent bien pour qui ne les connaît pas une perspective qui fait peur: leur nombre à l'œil les rend effrayants et l'intensité de leur cri se supporte mal."⁹⁶

On voit donc à travers ces exemples que les Grecs comptaient nombre de pratiques où intervenait prioritairement le son de la voix. Ceci pourtant en fonction de sons définis, allant de la mesure d'une syllabe à celle d'un nom ou d'une onomatopée. Les formules écrites, mais destinées à être prononcées, que nous ont conservées les papyrus magiques témoignent des mêmes procédés. Les jeux phoniques y sont parfois poussés à l'extrême: l'auteur tente par leur étrangeté, par leurs variations multiples, de reproduire la voix divine. Crippa, dans le même article cité, donne quelques exemples de ces formules d'invocations étonnantes. L'une d'elle est exemplaire: ηεω οηεω ιωω οη ηεω ηεω οη εω ιωω οηηε ωηε ωση ιη ηω οω οη ιεω οη ωση ιεω οη ιεεω εη ιω οη ιοη ωηω εοη οεω ωιη ωιη εω οι ιιι ηση ωση ηωωηε εω ηια αηα εηα ηεεη εεη εεη ιεω ηεω οηεεση ηεω ηυω οη εϊω ηω ωη ωη εε οοο υιωη⁹⁷. A nouveau, on le voit ici magistralement exposé, la valeur sémantique s'efface au profit de la seule force "locutoire", du son prononcé pour lui-même.

Force des sons, des cris, du mot exact: on retiendra de ce fait ce que dit Rudhardt à propos du climat émotif de l'opération rituelle: "le cri, tout à la fois, [l'] exprime et contribue à [le] créer"⁹⁸. Dans son étude, Aubriot-Sévin parvient à la même conclusion, lorsqu'elle se réfère à l'expression vocale, voire aux cris, qui accompagnent le rite: "le simple fait d'élever la voix, indépendamment de toute signification nette, entre déjà pour quelque chose dans la démarche de la prière"⁹⁹. Et plus loin: "une action n'acquiert pas toute sa plénitude tant qu'elle n'est pas soutenue par une intervention vocale adéquate"¹⁰⁰.

C'est reconnaître qu'en Grèce ancienne une vertu perlocutoire est attribuée à la seule voix, qui va donc au-delà du sens des mots, et même, comme nous l'avons vu, dans un registre qui ne se réduit pas à celui du "religieux" proprement dit. Ce principe prendra toute son importance

⁹⁵ αὖτε δ' Ἀθήνη ... μακρὸν αὐτῇ, αὖτε δ' Ἄρης ... ὃξὺ κελεύων.

⁹⁶ Traduction de Romilly dans l'édition des Belles Lettres.

⁹⁷ *PGM* 4, 610-616.

⁹⁸ Rudhardt 1992 [1958], p. 180.

⁹⁹ Aubriot-Sévin 1992, p. 164. Voir plus généralement pp. 157-164.

¹⁰⁰ Aubriot-Sévin, p. 171.

lorsque nous verrons réapparaître en poésie, dans la langue du théâtre, des formes de cris, des exclamations ou des formules rituelles. Mais il n'est pas sans poser une question plus directe, qui est de comprendre l'articulation qui relie les énonciations codifiées telles que les cris, les invocations, aux formules rituelles, marqués par les jeux phoniques et rythmiques et, par delà, aux formes poétiques élaborées qui semblent en découler.

Formules rituelles, incantations (epaoidai)

On a vu que le cri pouvait servir à effrayer l'ennemi ou à honorer la divinité. Liées à cette forme d'expression, mais plus développées, on trouve des formules fixes qui génèrent des effets ciblés. C'est ainsi le cas de certaines formules initiatiques qui concluent les rites à mystères. Evoquant les formules elliptiques du rite d'Eleusis ou de Sabazios qui nous ont été conservées, Rudhardt conclut: "Choix étrange du vocabulaire, irrégularité délibérée de la syntaxe, immutabilité montrent que la formule ne trouve pas dans la signification qu'elle porte son unique raison d'être (...)." ¹⁰¹

Dans un domaine autre que celui du culte, il faut mentionner le cas des *epaoidai*, "incantations", qui permettent de guérir une personne. Leur statut d'artefact langagier en fait un élément charnière entre les formules rituelles et les compositions poétiques –une considération qui nous conduira d'ailleurs à redéfinir le statut de ces dernières. Il est cependant difficile d'identifier une forme précise pour les incantations. Une célèbre occurrence apparaît dans le récit de l'*Odyssée* qui sert à expliquer l'origine de la cicatrice d'Ulysse, par laquelle Eurycleé reconnaît son maître. Il est dit que les oncles du héros emploient une incantation pour arrêter l'hémorragie du héros (*Od.* 19, 457-458):

δῆσαν ἐπισταμένως, ἐπαοιδῇ δ' αἶμα κελαινὸν
ἔσχεθον, αἶψα δ' ἵκοντο φίλου πρὸς δώματα πατρός

Ils appliquèrent un bandage avec art, au moyen d'une incantation ils arrêtaient le sang noir, puis rapidement ils revinrent à la demeure de leur père.

Des occurrences plus tardives attestent l'existence de cette pratique dans la médecine régulière, chez Pindare, Eschyle ou Sophocle, qui oppose l'usage de l'incantation à la nécessité

¹⁰¹ Rudhardt 1992 [1958], p. 178.

de l'amputation¹⁰². Platon, on l'a déjà vu, parle lui-même d'*epaoidai* prononcées par les accoucheuses au moment de la naissance (*Theæt.* 149c7-d3). On trouve par ailleurs une critique portée contre ce type de médecine dans le texte de tradition hippocratique *Sur la maladie sacrée*. L'auteur évoque à deux reprises des tentatives faites pour guérir cette maladie "par des purifications et des incantations"¹⁰³, que réalisent prioritairement "mages, purificateurs, prêtres mendiants et charlatans"¹⁰⁴. Mais ce ne sont pas tant les incantations qui sont critiquées, en tant que moyens "totalement absents de la médecine rationnelle (*sic*) des hippocratiques", comme l'affirme Jacques Jouanna¹⁰⁵. Ce sont plutôt ceux qui les utilisent, et qui se révèlent bien souvent être des charlatans. Ce que l'on observe dans ce passage, qui date vraisemblablement du 5^{ème} siècle, c'est une trace de la création de la catégorie de magie et de la ségrégation des pratiques qu'on lui rattache –un processus que nous avons déjà évoqué plus haut et qui ne tient pas à une opposition entre science et irrationnel.

Un cas étrange est à rattacher à cette série, mais qui ouvre lui aussi sur le champ du poétique. 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 technê*), qui est "un charme (*kêlêsis*) pour les serpents, les tarentules, les scorpions, les autres bêtes et les maladies" (*Euthyd.* 290a1-3). Cette pratique met en valeur une qualité du langage rarement mentionnée, qui rejoint cependant la vertu qu'on attribuait au chant d'Orphée: le langage humain, comme il sert à communiquer avec les dieux, sert à communiquer avec les animaux. Mais c'est la dimension du "charme" qui est soulignée ici, et nous la retrouverons dans le contexte poétique. Par ailleurs, le fait que Platon parle d'"art" à cet endroit atteste l'existence d'une pratique, d'un savoir-faire relatif à ces formules, qui fait de leur créateur et utilisateur une forme d'artisan de la parole. Un autre commentaire de Platon, dans la *République* (358b1-2), nous apprend d'ailleurs qu'il existait des charmeurs de serpent en Grèce à cette époque.

Dans tous les cas, le principe semble être répandu et employé dans des domaines variés. 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 Déméter, dans l'hymne homérique qui lui est dédié, au moment où elle prend en charge

¹⁰² Pind. *P.* 3, 51, Eschl. *Eum.* 649, Soph., *Aj.* 581-582.

¹⁰³ Hipp. *De mor. sac.* 1, 4, 8, traduction de Jouanna dans l'édition des Belles Lettres.

¹⁰⁴ Hipp. *de mor. sac.*, 1, 4, 20-21.

¹⁰⁵ Voir Jouanna 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.

Triptolème (vv. 226-230).

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

*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.*¹⁰⁶

Le commentaire de N J. Richardson¹⁰⁷ 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 répétitions, les jeux phoniques, les structures anaphoriques et chiasmatiques qui sont les plus frappantes dans le passage en question, et qui nous permettent d'imaginer que nous avons affaire à une vraie formule de conjuration. L'expression laisse en tout cas entendre que Déméter connaît les formules qui charment et protègent. Plus encore, elle les met en action en les disant, ce qui confère une valeur performative à la formule employée.

De manière significative, la même formule trouve un correspondant dans le langage des Muses de la *Théogonie* (vv. 27-28) et dans celui des Sirènes (*Od.* 12, 189-191): leur langage est marqué par une structure anaphorique qui répète le verbe "nous savons". Richardson met également en rapport avec ce passage la construction anaphorique du fragment 1 de Sappho (vv. 21-24), son invocation/incantation à Aphrodite. Il faut mettre ces données en parallèle avec les 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."¹⁰⁸ Et d'ajouter: "encore que ce terme reste à définir".

Dans ces quelques occurrences, il ressort donc un élément précis, c'est que la construction de la formule crée son efficacité. Cette possibilité tendrait à nous ouvrir le champ de la poésie,

¹⁰⁶ Notre traduction.

¹⁰⁷ Richardson 1974, pp. 229-231.

¹⁰⁸ Aubriot-Sévin 1992, p. 240. Voir le texte de ces prières, pp. 36-37.

qui est elle aussi une autre forme de langage, codifié et enchanteur. Dickie établit un même parallèle: "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"¹⁰⁹. Platon, dans la *République*, emploie le même mot qu'il utilisait pour parler plus haut de l'effet des incantations sur les animaux, *kêlêsis*, "charme", pour parler de celui du "mètre, du rythme et de l'harmonie" (*Rsp.* 601a8-b2). Nous verrons d'ailleurs dans le quatrième chapitre tout le bénéfice que Gorgias tire de ce parallèle entre poésie et enchantement, et l'emploi direct qu'il fait des figures phoniques et stylistiques. Il convient donc, en référence à cette parole qui atteint les êtres dans leur chair, de rappeler le grand cas que font les Grecs des effets de la poésie sur l'auditoire.

Poésie

Le pouvoir de la poésie est attesté à toute époque, depuis Homère et Hésiode. Au moment où se développera la rhétorique, les premiers orateurs, comme Gorgias, s'y référeront naturellement pour définir leur propre art en fonction de lui. Nous parlerons en détail de cette confrontation entre prose et poésie dans notre quatrième chapitre, pour constater que certaines données structurelles sont communes aux deux. Mais ce qui importe pour l'heure, c'est de tenter de rattacher le charme de la poésie à la conception de la parole efficace. On trouvera peut-être ainsi à expliquer, d'un point de vue antique, la nature de cet attrait de la poésie, capable, nous dit Pindare, de charmer (*thelgein*) jusqu'à Arès (*P.* 1, 18).

Un élément majeur de cet attrait, dans les premières occurrences décrivant les effets de la poésie, tient à la capacité de la poésie, du chant, de détourner l'auditeur du quotidien, de le lui faire oublier. C'est une qualité qu'Hésiode prête aux aèdes (*Th.* 96-103):

ὁ δ' ὄλβιος, ὅντινα Μοῦσαι
 φίλωνται· γλυκερή οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδή.
 εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέϊ θυμῷ
 ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ ἀοιδὸς
 100 Μουσάων θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων
 ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν,
 αἶψ' ὃ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων
 μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων.

¹⁰⁹ Dickie 2001, p. 17.

*Bienheureux celui que les Muses aiment. Douce est la voix qui s'écoule de sa bouche. Si un homme porte le deuil dans son coeur novice au souci et que son âme se sèche dans le chagrin, qu'un chanteur, servant des Muses, chante les hauts faits des hommes d'autrefois ou les dieux bienheureux, habitants de l'Olympe, et vite, il oublie ses déplaisirs, de ses soucis il ne se souvient plus; le présent des déesses l'en a tôt détourné.*¹¹⁰

On retrouve cette même vertu prêtée aux Sirènes dans le texte homérique, mais cette fois en mauvaise part. De fait, elles ne sont pas "servantes des Muses"... Le terme employé dans ce cas, comme pour Arès chez Pindare, est *thelgein*, "charmer" (*Od.* 39-44):

40 Σειρήνας μὲν πρῶτον ἀφίξεαι, αἳ ῥά τε πάντας
 ἀνθρώπους **θέλγουσιν**, ὅτις σφεας εἰσαφίκεται.
 ὅς τις ἀϊδρεῖη πελάσῃ καὶ φθόγγον ἀκούσῃ
 Σειρήνων, τῷ δ' οὔ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα
 οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται,
 ἀλλὰ τε Σειρήνες λιγυρῇ **θέλγουσιν** ἀοιδῇ.

Tu arriveras d'abord chez les Sirènes, qui charment tout homme qui arrive jusqu'à elles. Celui qui, dans son ignorance, approche et entend la voix des Sirènes, celui-là, jamais sa femme et ses petits enfants ne se réunissent près de lui, de retour au foyer, ni ne le fêtent; les Sirènes le charment par leur chant harmonieux.

De ces deux occurrences, il ressort que la matière du récit, les exploits des héros et des dieux, détournent les humains de leurs peines et soucis quotidiens. De même, au moment où Démodocos chante les amours d'Arès et d'Aphrodite, Homère prend soin de souligner qu'Ulysse "se réjouit à entendre les chants, tout comme les autres, les Phéaciens manieurs de longues rames, les illustres marins" (8, 368-369). Le contraste sera d'autant plus marqué lorsque, plus tard, il pleurera à gros bouillons, tout entouré qu'il est, en entendant l'aède évoquer les faits et les héros de la guerre de Troie (8, 521 *sq.*). En retour, on remarquera que c'est le terme *kêlêthmos*, de la même famille que le *kêlêsis* de Platon, qui sera employé pour décrire l'effet du récit d'Ulysse sur les Phéaciens réduits au silence (*Od.* 11, 334; 13, 2): un Ulysse devenu énonciateur à son tour et qui revêt momentanément la fonction de l'aède. Mais un autre point est à souligner dans le fait que le charme qu'exercent les Sirènes est dû à un chant, défini en terme d'*aoidê*, comme pour l'aède d'Hésiode qui chante les dieux (*aoidos*...

¹¹⁰ Traduction de Mazon dans l'édition des Belles Lettres, remaniée.

humnêsei, vv. 99-101). Si la poésie, le récit épique, fonctionne comme un charme, le charme lui-même, celui de la voix des Sirènes, est décrit en retour comme un produit poétique! Monde clos de la poésie: même le langage des dieux, celui de Déméter ou des Sirènes, y est décrit comme poésie. Mais celui des Muses l'est à plus forte raison: il s'incarne dans le poème épique lui-même, que l'aède transmet par sa bouche après avoir invoqué les déesses tutélaires. Dans le langage poétique s'assimilent donc voix humaine et voix divine. C'est une association qui se retrouve d'ailleurs dans la qualité des hymnes, qu'Aubriot-Sévin oppose aux prières en premier lieu pour leur nature poétique: "Manifestation de la bénédiction divine agissant parmi les mortels, l'œuvre poétique retourne aux dieux qui l'ont inspirée, sous forme d'offrande destinée à leur être agréable, et ainsi propre à obtenir la faveur de leur bienveillance"¹¹¹.

Il se dessine en définitive une analogie entre formules rituelles, incantations et récitations poétiques. Toutes attirent l'attention sur la forme donnée au langage. Complétant ce que nous avons évoqué précédemment sur la force du son prononcé, nous voyons à présent que la structure de l'énoncé –le fait qu'il soit en mètres, qu'il soit chanté, qu'il contienne des figures stylistiques– est attachée directement à l'idée d'un effet sur l'auditeur.

Les Grecs reconnaissaient dans la conformation de la langue à certains codes structurels, qui définissent la poésie, le gage de son efficacité. Le système métrique lui-même témoigne de ce principe. Rien que dans le drame, les iambes marquent le dialogue et les discours, les anapestes souvent l'entrée du chœur; le vers lyrique fonde les parties du chœur, voire les monodies des acteurs. Les types de mètres sont de même liés à des pratiques sociales: l'hexamètre sert à honorer les dieux (*humnos*), le dystique élégiaque est le vers de l'épigramme, l'iambe relaie une tradition de critique¹¹²... En regard de ces distinctions génériques, parler de "poésie" en général, pour les Grecs, pourrait induire en erreur. A l'époque archaïque, diverses pratiques coexistent sous cette appellation moderne, et il faut les distinguer selon leur système métrique et leur mode de production: récitatif ou chanté, accompagné ou non d'instruments, monodique ou choral... Néanmoins, toutes ces pratiques se recoupent en ce qu'elles proposent un emploi de la langue différent du quotidien. Tributaire de codes dont les schémas métriques sont les témoins, la poésie s'accorde sur ce point à la logique de la formule rituelle. Elle charme en proposant une forme alternative de langage, et l'on se souvient que Rudhardt voyait dans l'étrangeté des formules initiatiques la marque de

¹¹¹ Aubriot-Sévin 1992, p. 185.

¹¹² "der frühgriechische Iambos, eher eine Gattung als ein Rhythmus..." (4^{ème} de couverture) –c'est la thèse principale de Steinrück 2000.

leur caractère rituel.

Ce principe nous invite à identifier tout ce qui dans le langage poétique, en deçà du sens des mots, est signalé par les témoignages antiques comme contribuant à l'action du langage sur l'auditeur. Nous avons cerné les traits pertinents pour l'analyse pragmatique d'un énoncé: rythme, répétitions, assonances, bref tous ces éléments qui *donnent forme* au langage. Ils réclameront de notre part une attention particulière tout au long de cette étude, mais nous serviront surtout d'éléments clefs dans l'analyse du texte de Sophocle. Cependant, il ne suffira pas de s'en tenir à ces éléments. Des données externes s'y ajoutent, relatives à l'énonciation de l'énoncé. C'est d'elles que nous parlerons à présent.

1.3.3. Les gestes de l'énonciation

En référence à l'acte même d'énonciation, on remarquera en premier lieu que le mode de la récitation joue une part importante dans l'enchantement. Les textes épiques insistent sur la beauté de la voix, qu'il s'agisse de celle des Muses ou des Sirènes, ou encore de Nestor: voix *perikallea* (*Th.* 10), *hèdeia* (*Th.* 40), *leirioessê* (*Th.* 41), *ambrotos* encore (*Th.* 43) des Muses, qui sont elles-mêmes *artiepeiai* (*Th.* 29), dans la *Théogonie* d'Hésiode; chant *liguré* (*Od.* 12, 44), voix *meligêrus* (12, 187), *kallimos* (12, 192) des Sirènes dans l'*Odyssée*. Nestor, le sage conseiller, est par ailleurs le seul à posséder une voix *meligêrus* lui aussi (*Il.* 1, 248-9).

Ce puissant intérêt pour le son de la voix est un trait que nous retrouverons dans le théâtre, où un acteur est apprécié et réputé principalement pour ses qualités vocales¹¹³. Attesté dans les textes homériques déjà, il nous conduit à porter notre attention sur la manière dont est produit le discours, fait auquel les Grecs semblent particulièrement sensibles. La qualité de la voix constitue donc l'une des données relatives à l'énonciation, qui contribue ici encore au charme de la poésie. Mais la donnée majeure que nous entendons traiter à présent est celle du geste: d'abord parce qu'il peut être effectué en parallèle de l'énonciation, ensuite parce qu'il peut servir à concrétiser l'acte de langage effectué à cette occasion.

Le titre de cette thèse le reconnaît implicitement: l'une des manières les plus courantes d'exprimer l'efficacité de la parole est de la transposer dans le geste. *Ce que tu lances là*

¹¹³ Voir Pickard-Cambridge 1988 [1953], sur "Voice and enunciation", pp. 167-171.

s'enfonce en mon oreille, la perce comme un dard! s'écrie Oreste dans les *Choéphores* (vv. 380-381), quand le chœur lui rappelle le supplice de son père. Nous aurons encore souvent l'occasion, tout au long de cette étude, d'observer des témoignages de cette analogie et de réfléchir sur leurs enjeux. Mais au stade où en est notre recherche, nous souhaitons en observer les fondements concrets. De nombreuses occurrences rendent compte, en parallèle des pratiques langagières, de l'accomplissement de gestes précis. C'est un principe que nous connaissons aussi, dans nos gestes de salutation, de menace, de requête, ainsi que dans nos mimiques et grimaces. La liste est longue, mais les gestes peuvent cependant être répartis en trois classes, en fonction de leur rapport à l'énoncé. Kerbrat-Orecchioni¹¹⁴ parle à cet effet de rôle subalterne (par exemple une question accompagnée d'un geste de désignation), complémentaire (une dénégation par un geste de la tête accompagnée d'un "merci"), ou plein (frapper à la porte, hausser les épaules...). Nous reprendrons ces distinctions dans le chapitre six, en tâchant de les appliquer aux énoncés de théâtre. Et pour l'heure, nous tâcherons de les appliquer aux différentes pratiques qui nous intéressent, pour voir s'il ne se détache pas un modèle de relation entre geste et parole.

Le geste joue par exemple un rôle important dans l'invocation et dans la prière: "The gesture of entreaty is outstretched arms", nous dit Burkert¹¹⁵, ajoutant que les paumes sont tournées vers le haut quand on s'adresse aux dieux olympiens, les bras dirigés vers la mer quand on invoque les dieux marins. Dans le cas de prières aux dieux chthoniens, quelques occurrences nous montrent les orants frappant le sol de leurs poings¹¹⁶. Partant de ces mêmes 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"¹¹⁷. L'activité vocale s'associe dans ce cas à une activité corporelle.

Cette activité peut d'ailleurs prendre une forme plus complexe, et se transposer dans des libations. Elle constitue alors le rituel complet que Rudhardt voit dans 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

¹¹⁴ Kerbrat-Orecchioni 2001, pp. 153-154.

¹¹⁵ Burkert 1990 [1977], p. 75.

¹¹⁶ Voir Rudhardt 1992 [1958], p. 189, qui fait référence à *Il.* 9, 568, *H. Ap.* 333, *Eur. Tr.* 1306, *El.* 678.

¹¹⁷ Aubriot-Sévin 1992, pp. 139-140.

prononce une prière, les mains tendues vers le ciel; puis on boit."¹¹⁸ La prière est à ce point associée aux libations que le cri *spondê! spondê!* peut servir à annoncer une prière ou un sacrifice¹¹⁹. Un exemple est fourni par un appel d'Hermès au recueillement dans la *Paix* (vv. 433-435): "Libation! Libation! Recueillez-vous! Recueillez-vous! Faisant cette libation, nous prions..." (*spendontes euchomestha*).

Ce type de scène est par ailleurs si régulièrement décrit dans la littérature grecque que l'on ne s'y arrête plus. Il faut pourtant saisir la particularité de ces rituels qui incluent dans une même action l'accomplissement d'un geste et la prononciation d'une parole particulière. De fait, la modalité même de cette relation n'est pas explicite, il faut tenter de la mettre en lumière. C'est encore vers Rudhardt que nous nous tournons pour ce faire, car il a préparé le terrain en répertoriant toutes les circonstances dans lesquelles interviennent des libations. Il a également abordé le problème sous l'angle du lexique et distingué les *spondai* et les *choai* en tant que libations partielles et totales. Mais surtout, il a émis quelques considérations sur leur rapport à la prière. Dans le cas des *spondai* par exemple, que l'on tendrait à considérer comme des offrandes aux dieux, 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"¹²⁰.

Les libations, de ce point de vue, prennent une portée symbolique. Il est d'ailleurs à noter qu'on ne peut établir l'ordre de succession exact des actions, les témoignages faisant tantôt intervenir les libations avant la prière, tantôt après, ce qui confirmerait leur valeur symbolique. Burkert aussi leur attribue cette valeur et tente de la justifier. Si les *choai* offertes aux morts et aux dieux chthoniens ont une certaine logique, nous dit-il, il est moins justifiable d'adresser aux dieux olympiens un peu de liquide qui se répandra dans le sol. Le sens du geste pourrait être ailleurs. Burkert note donc à propos des libations, en général: "What distinguishes the outpouring from other gifts of food is its irretrievability; what is spilled cannot be brought back. The libation is therefore the purest and highest form of renunciation."¹²¹ Par ce geste, l'orant fait d'un dieu son obligé, selon la logique du don qui requiert un contre-don.

La valeur symbolique du liquide, dans la libation, serait donc qu'il s'écoule sans revenir en

¹¹⁸ Rudhardt 1992 [1958], p. 241. Il donne comme exemple: *Il.* 24, 283 et *Od.* 13, 50.

¹¹⁹ Burkert 1990 [1977], p. 71.

¹²⁰ Rudhardt 1992 [1958], p. 242.

¹²¹ Burkert 1990 [1977], p. 72.

arrière. L'expression "couler en arrière", *anô rhein*, sert ainsi à décrire une chose impossible¹²². Or c'est un trait que le liquide pourrait partager 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; chez Homère, les paroles de Nestor s'écoulent (*rheen*), plus douces que le miel (*Il.* 1, 249). Pindare évoque les *klutai epeôn roai*, les "flux des vers portant la gloire" (*I.* 7, 19). Et Platon décrit la parole en recourant à une même image (*Theæt.* 206d): "Manifester sa pensée par la voix (...) en imprimant son opinion dans le courant qui traverse la bouche (*tên doxan ektupoumenon eis tên dia tou stomatos roên*) comme dans un miroir ou dans l'eau, ne te semble-t-il pas que c'est là le *logos*? –Oui, en tout cas, de celui qui fait cela, nous disons qu'il parle (*legein*)."

Mais par ailleurs on trouve témoignage de ce que la parole a d'inéluctable, une fois prononcée. Eschyle, dans les *Sept contre Thèbes*, fait dire de l'imprécation lancée par Œdipe qu'"elle s'est accomplie, elle ne s'est pas dédite" (*exopraxen, oud'apeipen*, v. 840). Plus loin, ce sont les oracles, qui "ne peuvent pas s'émousser" (*thesphat'ouk amblunetai*, v. 844). Un passage d'Ovide –une fois n'est pas coutume– exprime ce fait mieux que tout autre. C'est, dans les *Métamorphoses*, le moment où Sémélé fait la demande à Jupiter, qui a juré de l'exaucer, de s'unir à elle dans toute sa puissance (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.

*Le dieu voulut arrêter les mots dans sa bouche, mais déjà sa voix se précipitait dans les airs.
Il gémit. Car elle ne peut pas ne pas avoir choisi, et lui ne peut pas ne pas avoir juré.*

Ce sont autant de témoignages de la prévalence accordée à l'acte locutoire, au fait originel de la prise de parole. Or, rapportées au rituel des 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 analogie conduit donc à voir dans la libation l'acte qui officialise la demande, qui la concrétise: un rôle complémentaire, dans les termes de Kerbrat-Orecchioni, mais qui a une justification symbolique. C'est une logique que l'on retrouve dans les pratiques gestuelles associées au serment, que nous avons brièvement évoquées. Aubriot-Sévin y fait

¹²² Voir Eur. *Suppl.* 520, *Med.* 410.

référence de diverses manières dans sa description du rituel: "le contact redouble l'efficacité du mot", un engagement bilatéral est "[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"¹²³.

La même logique enfin est à l'œuvre dans les tablettes de *defixio*, dont les plus anciens modèles datent du début du 5^{ème} siècle¹²⁴. Les formules qu'elles comprennent mobilisent des principes d'analogie, de sympathie. En effet, l'acte accompli, ou seulement énoncé au moment du rite, est censé se répercuter sur la victime: "j'attache", "je lie untel" (*katadeô tina*), "j'inscris" (*katagraphô tina*); ou alors "que untel soit détruit comme je détruis cet objet"¹²⁵. En ce sens, la pratique nouvelle que détermine l'écriture prolonge le rite oral: "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 Graf¹²⁶.

Sans doute cette pratique a-t-elle alors concurrencé les pratiques civiques, en ouvrant la porte aux pratiques déviantes. Burkert commente à ce propos: "While the official cult always continues with the spoken word, the innovation of the written word is used to serve magical ends. The magical act replaces the invocation: 'I write down', 'I bind down'; this is therefore called *katadesis, defixio*."¹²⁷ Mais la révolution de l'écriture n'altère pas le lien essentiel entre parole et geste. Dans ce cas aussi, ils se renforcent l'un l'autre: la parole trouve dans le support écrit le gage de sa pérennité, et la formule transcrite s'accomplit au moment où elle est prononcée.

Ce lien de réciprocité entre geste et parole est une donnée essentielle des pratiques rituelles. 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"¹²⁸. La chose n'est pas anodine.

¹²³ Aubriot-Sévin 1992, p. 376.

¹²⁴ Dickie 2001, p. 17.

¹²⁵ Pour l'analyse de cette pratique et les types de formules employés, voir Graf 1994, pp. 142-152.

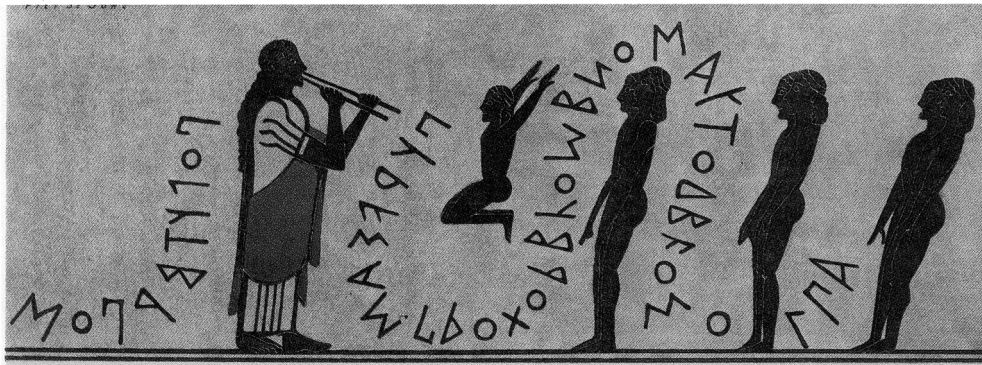
¹²⁶ Graf 1994, p. 233.

¹²⁷ Burkert 1990 [1977], p. 75.

¹²⁸ Aubriot-Sévin 1992, p. 137.

Elle parle pour une matérialité des paroles, qui doivent être dirigées vers leur cible. C'est la même idée que l'on retrouve exprimée dans la formule homérique *epea pteroenta*. L'expression ne décrit pas autant des paroles "aillées" qu'elle ne rapproche ces paroles de flèches allant droit à leur but¹²⁹ : des flèches qui elles aussi partent irrévocablement.

En résumé, nous voyons par différents biais la parole assimilée à un geste, à une matière. On trouve dans d'autres registres un signe de cette matérialité du langage, qui l'assimile aux gestes, notamment dans celui de l'iconographie. L'écriture, telle qu'elle apparaît sur les vases, dans les premières occurrences que nous en conservons, accompagne graphiquement l'action¹³⁰. Les lettres doublent les mouvements du corps, comme dans l'illustration ci-dessous.



Le "vase des danseurs", Corinthe, 580 av. J.-C.¹³¹

Dans l'ensemble, nous dit François Lissarague, les mots "orientent l'œil dans l'image et nomment les figures"¹³². On les voit symboliser la direction du regard ou des paroles adressées. Parfois aussi, les lettres "sonorisent l'image", sans "en [transcrire] le contenu musical ou linguistique"¹³³. François Lissarague a rassemblé quelques exemples éloquents, dans *Un flot d'images: une esthétique du banquet grec*. A 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

¹²⁹ Voir le *Dictionnaire étymologique* de Chantaine 1968-1980, s. v. *pteron*.

¹³⁰ Voir Lissarague 1987 et les très beaux exemples qu'il donne, pp. 119-133. Cf. aussi dans Christin 2001, les pages de Catherine Dobias-Lalou (pp. 233-240) et Lissarague (241-243).

¹³¹ Tiré de Guarducci 1987, p. 55.

¹³² Lissarague 2001, p. 241.

¹³³ Lissarague 2001, p. 243.

objet sonore, parallèle à l'instrument dont elle est le complément."¹³⁴ On retrouve le même principe dans l'image ci-dessous, 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"¹³⁵. L'analogie entre parole et liquide trouve ici une réalisation exemplaire!



*Skyphos à figures noires, vers 515 av. J.-C.*¹³⁶

Dans le même ordre d'idée, on peut rappeler la convention iconographique qui veut qu'un personnage sortant une main ouverte de son manteau soit en train de parler¹³⁷. Peut-être ce geste fait-il écho à une pratique scénique: revenant sur la question des rapports entre théâtre et iconographie, Richard Green pense pouvoir interpréter certaines attitudes des personnages d'après la gestuelle de leurs mains. Celle-ci serait d'ailleurs "relative to the conventions held proper in every day life", et notamment au fait que "some care was taken to conceal at least one of the hands"¹³⁸.

En tout cas, la logique de l'image nous fait accomplir un pas vers le théâtre, où se pose de manière cruciale la question du rapport entre geste et parole. Nous le verrons encore au moment d'aborder la question des gestes au théâtre, dans le sixième chapitre: les figures, les *schêmata* employés en peinture et en sculpture, entretiennent une parenté avec les gestes de

¹³⁴ Lissarague 1987, p. 121.

¹³⁵ Lissarague 1987, p. 124.

¹³⁶ Tiré de Lissarague 1987, p. 123.

¹³⁷ Capone 1935, p. 42; Arnott 1989, p. 54.

¹³⁸ Green 2002, p. 105 et 106. Sur la gestuelle des mains, voir pp. 105-111.

l'acteur¹³⁹.

Pour l'heure, l'idée qui se dessine, c'est que le corps peut intervenir pour soutenir la profération, pour affirmer sa matérialité, comme dans l'attitude de la prière. C'est sur cette base qu'il nous faudra aborder la question du geste dans le théâtre.

Ces considérations nous invitent donc à prêter une attention particulière aux liens qu'entretiennent geste et parole, aussi bien dans les pratiques rituelles que dans les textes qui décrivent ces pratiques, mettant en évidence la dynamique à l'oeuvre. Les pratiques usuelles tout comme les expressions poétiques tendent à brouiller l'opposition rhétorique entre *logos* et *ergon*, entre parole et action. La perspective antique anticipe de ce point de vue le dogme de la linguistique pragmatique selon lequel toute énonciation constitue un acte. Elle nous conduit même à postuler un lien consubstantiel entre geste et parole. C'est là encore une spécificité de la culture grecque, qui enrichit notre compréhension du "geste", l'un de nos trois concepts opératoires.

1.3.4. Trois modalités en contexte: rite, forme et gestes

Nous voilà parvenu au terme de ce premier chapitre. L'objectif était d'y établir les concepts opératoires qui nous serviront à l'analyse de la langue théâtrale en termes de pragmatique, tout en les adaptant à la réalité de la Grèce archaïque. Trois modalités essentielles se sont ainsi dessinées: le contexte de l'énonciation, la forme de l'énoncé, les gestes accompagnant l'énonciation.

Mais l'apport essentiel de ces premières pages tient à la mise en évidence de particularités propres à la culture antique. Si nous avons commencé par formuler le cadre méthodologique de ce travail, en évoquant la théorie des actes de langage et les "performance studies", il s'agissait ensuite de rapporter ces analyses aux pratiques grecques. Une première conséquence de cet acte a été d'exclure l'explication des conditions d'accomplissement des rites langagiers par le recours à des principes "magiques". Le terme ne correspond à aucune catégorie descriptive des Grecs avant le 5^{ème} siècle. Ce sont d'autres référents qu'il nous fallait mettre au jour si nous voulions formuler en termes indigènes les concepts tels que "actes de langage" et

¹³⁹ Dans notre étude, nous traitons de la question des *schēmata* au point 4.5 et plus généralement de celle des gestes dans le chapitre 6, consacré à Euripide. Pour une approche spécifique des liens entre peinture et sculpture, voir Capone 1935, pp. 39-50, et Catoni 2005, pp. 133-218.

"performance". Nous avons tenté de le faire en relisant les pratiques langagières de la Grèce archaïque et classique à la lumière des modalités de contexte, de forme et d'énoncé, tout en réélaborant ces dernières en fonction des pratiques étudiées.

Au terme de ce parcours, la partie consacrée au contexte nous invite à ménager une place prépondérante à la dimension rituelle des pratiques langagières. Nous tendrons donc, dans la suite, à exprimer en termes de "rite" la donnée du contexte, mot permettant de synthétiser les faits de religion, de norme, de communauté, tout en désignant un ensemble de gestes et de paroles spécifiques qui, on le verra, jouent un rôle fondamental dans l'élaboration de l'action dramatique.

La deuxième partie, relative à la forme des énoncés, nous a permis d'observer les différents niveaux structurels auxquels la parole est active. Il s'est avéré que, dans la perspective antique, le simple fait de prendre la parole, même d'émettre un son, a des conséquences. Mais l'impact du langage repose aussi sur des unités plus grandes, telles que des formules rituelles, des constructions syntaxiques particulières, et sur la structure métrique employée. L'ensemble de ces éléments contribuent à créer la langue poétique, langue chantée ou récitée qui a une part divine, on l'a vu, et est propre à convoier séduction, guérison et louange aux dieux. C'est un statut particulier de la langue poétique qui se révèle ainsi, mais dont nous pensons avoir identifié les traits constitutifs. Au moment d'analyser les textes antiques, ils nous permettront de décrire la forme d'un énoncé, et d'estimer la valeur pragmatique des ses éléments structurels.

Avec une approche de ce type, nous serons capable de développer les hypothèses de la troisième partie, relatives à la relation entre geste et parole. Ce que nous avons observé dans cette dernière partie, c'est que dans de nombreux domaines gestes et paroles interviennent de manière complémentaire, mais en vertu d'un lien consubstantiel. Généralement, la parole est considérée comme ayant une certaine matérialité, qui prend souvent l'apparence d'une corporéité dans la mesure où elle est comparée à un geste, voire métaphorisée en un geste ("Ce que tu lances là s'enfonce en mon oreille..."). La question qui se pose alors, et qui sous-tend tout ce travail, c'est celle de l'interprétation du "geste" en termes indigènes, dans la mesure où il se révèle petit à petit que ses référents sont multiples et qu'ils interviennent dans des domaines variés, alors même que le mot manque pour décrire le simple "mouvement du corps" que nous entendons par ce terme. Ce sont des particularités qu'il nous faudra prendre en compte au moment d'appliquer le concept de "geste" à l'analyse d'un texte dramatique.

Pour l'heure, il faut rappeler que ces trois modalités servent à l'articulation des chapitres à venir. Plus précisément, nous abordons la question du rite dans le chapitre 3, en nous concentrant sur les *Choéphores* d'Eschyle. Celle des formes et unités du discours anime les chapitres 4 et 5. Dans l'un, nous proposons un aperçu des diverses théories antiques sur le sujet, pour y confronter nos premières conclusions relatives à la nature et à la structure du langage théâtral. Dans l'autre, nous tâchons d'étudier certains passages de l'*Electre* de Sophocle avec le concept de "forme" ainsi élaboré. Nous pouvons alors ajouter, et même relier à ces analyses la problématique du geste. Nous le faisons à travers une lecture de l'*Electre* d'Euripide. Nous nous sommes expliqué dans l'introduction sur les raisons de ce plan et de ces choix.

Une étape cependant nous sépare du moment où nous commencerons l'analyse des textes théâtraux, qui constitue la matière du chapitre 2. C'est celle qui doit nous servir à définir la nature de notre objet d'étude, et celle des liens qu'il entretient avec les rites langagiers. La question n'est pas anodine. L'horizon de notre recherche est celui de la performance tragique. Mais ce n'est que par l'intermédiaire du texte conservé que nous pouvons espérer l'approcher. Ainsi, en regard de toutes les pratiques langagières évoquées jusqu'ici, nous devons prendre en considération le fait que l'objet étudié est un artefact discursif, qui à la fois reproduit, réemploie, magnifie et détourne les pratiques quotidiennes.

Sur cette base, il s'agit de comprendre ce que la poésie fait de cette parole efficace, et si elle articule un discours indigène à son propos. Un point est déjà assuré, c'est que nous y trouvons la trace des principes que nous avons mis en lumière dans l'analyse des pratiques. Toutes les métaphores de la parole efficace leur font écho: définie comme liquide, comme flèche, comme coup porté, la parole est en effet au centre d'un faisceau d'images qui servent à décrire son pouvoir et lui confèrent une certaine matérialité. Le fait est que les témoignages anciens, nous en avons souvent eu la preuve, plutôt que de définir les causes de l'efficacité de la parole, s'attachent à décrire ses effets: "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 sur les êtres", commente Desbordes¹⁴⁰.

Les effets perlocutoires de la parole sont les plus explicites; ce sont eux que l'on retrouve attachés à la poésie qui, on l'a vu, charme, fait oublier voire guérit, sous forme d'*epaoidê*. Or, au lieu de stigmatiser là une carence de réflexivité linguistique, il faut y saisir une sensibilité

¹⁴⁰ Desbordes 1989, p. 154.

découlant directement des pratiques langagières, qui témoigne tout autant d'une réflexion sur le langage. Peut-être est-il plus légitime, en référence aux images que cette réflexion véhicule, de parler de "linguistique populaire", définie dans les termes de 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"¹⁴¹.

De ce point de vue, il se révèle une donnée essentielle de la culture grecque, qui tient à la valeur d'actes de langage des productions poétiques. Par le fait d'être fondamentalement destinée à la performance, comme nous l'avons vu, la poésie s'inscrit dans le monde, avec lequel elle interagit. Par rapport à notre littérature, il s'agit, dans les termes de Calame, d'une "littérature dont les manifestations poétiques sont traversées par une dimension pratique et somatique qui en fait de véritables actes rituels et communautaires"¹⁴².

On a pu, dans un autre cadre, évoquer la notion de "macro-acte"¹⁴³ pour décrire l'intention d'un texte, d'une séquence publicitaire ou d'un discours électoral. Dominique Maingueneau parle à ce propos de "valeur illocutoire globale"¹⁴⁴, et rapporte celle-ci au "genre de discours" auquel appartiennent les énoncés. Les distinctions génériques de la poésie grecque, qu'il faut fonder sur des termes indigènes tels hymne, dithyrambe, péan, thrène, etc., pourraient engager aux mêmes conclusions. Mais surtout, les pratiques poétiques grecques remettent en cause l'idée de Jakobson selon laquelle la poésie se distingue par un primat de la fonction poétique, soit "l'accent mis sur le message pour son propre compte"¹⁴⁵. Même si nous aurons aussi à traiter du "côté palpable des signes", notamment dans le chapitre 5, ce dernier ne semble pas s'imposer, et l'approche pragmatique des énoncés poétiques, pour la Grèce ancienne, nous semble plus prometteuse que la recherche de "la différence spécifique qui sépare l'art du langage des autres arts et des autres sortes de conduites verbales"¹⁴⁶.

Par sa fonction rituelle, par les valeurs illocutoires qui s'y rattachent, telles que charmer, honorer une divinité, guérir, la poésie grecque entre de plain-pied dans le champ des actes de langage. Une continuité se dessine entre pratiques sociales et pratiques poétiques, une continuité aussi dans l'efficacité de la parole que nous avons suivie depuis le degré du son

¹⁴¹ Brekle 1989, p. 39.

¹⁴² Calame et Chartier 2004, p. 12; voir aussi Gentili 1990 et Nagy 1990.

¹⁴³ Voir Kerbrat-Orecchioni, pp. 158-159, qui donne plusieurs interprétations du terme.

¹⁴⁴ Maingueneau 1997 [1990], p. 12.

¹⁴⁵ Jakobson 1963, p. 218.

¹⁴⁶ Jakobson 1963, p. 210.

jusqu'à celui de l'énoncé complexe. Cette pensée devra nous accompagner dans toute notre réflexion sur la nature du langage poétique, et tout particulièrement quand il s'agira du langage théâtral.

Pour l'heure, dans notre deuxième chapitre, nous allons pouvoir observer plus précisément de quelle manière la poésie vise à s'affirmer comme acte, et de quelle manière le texte poétique rend compte, *dans le temps même de son énonciation*, de cette efficacité de la parole énoncée. Nous le ferons en nous attachant à des productions poétiques relevant de l'épopée et de la poésie chorale, dans la perspective de mettre en contraste et de circonscrire ultérieurement la spécificité de l'œuvre dramatique, vers quoi tend notre étude.

2. Parler et dire qu'on parle

2.1. L'autoréférentialité d'un discours

Jusqu'ici, nous avons observé de manière pour ainsi dire objective les pratiques relatives à la parole efficace en Grèce archaïque. Nous avons relevé des occurrences et tenté d'expliquer de manière générale quelles étaient les règles de fonctionnement tant de l'*ara*, de l'*euchê* que de l'*epaoidê* ou de l'*horkos*. Nous avons ainsi pu observer que toutes ces pratiques orales s'inscrivaient dans un cadre communautaire qui les validait, que la forme de l'énoncé efficace s'étendait du simple son à l'objet entier d'une récitation poétique, enfin qu'une relation particulière unissait parole et geste, une donnée qui inspirera toute notre recherche et particulièrement notre analyse à venir du langage théâtral.

Il s'agit à présent d'intégrer une perspective subjective, c'est-à-dire de considérer ces pratiques "de l'intérieur", du point de vue des Grecs. Plus que des Grecs, il nous faut parler ici des poètes grecs. Notre intérêt pour le théâtre nous invite en effet à porter notre attention de manière générale sur la dimension pragmatique des énoncés poétiques, qui à la fois reformulent, se réapproprient les pratiques que nous avons évoquées, et constituent eux-mêmes de pratiques sociales.

La question qui anime ce chapitre porte donc sur l'efficacité de la poésie: à la fois celle qu'elle prétend avoir, dans son propre discours, et celle que nous pouvons reconnaître au moyen de l'analyse pragmatique. Les poèmes homériques et les poèmes dits lyriques, puis de manière plus détaillée le corpus des *Epinicies* de Pindare, nous serviront de champ d'analyse.

2.1.1. Variations narratives chez Homère

Pour l'heure, nous avons abordé Homère¹⁴⁷ en nous référant à quelques occurrences éparses qui mettent en jeu l'efficacité de la parole. C'était une manière de nous concentrer sur des cas où l'efficacité de la parole est décrite explicitement, notamment à travers ses effets

¹⁴⁷ Nous employons le nom d'Homère par commodité, et omettons par tradition les guillemets qui s'imposeraient. Mais c'est formellement au corpus des poèmes homériques (en l'occurrence à l'*Illiade* et à l'*Odyssée*) que le terme fait référence.

perlocutoires. Il est vrai qu'à côté de cela, l'épopée homérique regorge d'exemples où la parole reçoit une qualité propre. En une longue phrase, Philippe Brunet évoque ces multiples qualificatifs, qui rendent essentiellement compte de la valeur illocutoire de la parole: "Homère connaît, avance et analyse toutes les formes de parole, qu'il s'agisse de Nestor, mélodieux orateur des Pyliens (...), de la forte voix du preux Ménélas, chéri d'Arès, sur le champ de bataille, de la parole malveillante d'un Thersite, visant à provoquer rire et moquerie, de la voix des vieillards troyens, stridulante à la façon des cigales, des arguments d'Athéna, des paroles consolatrices d'Aphrodite ou de Thétis, de la rumeur unanime qui s'élève de l'armée, des langues bigarrées de la foule troyenne, des prières indignées d'un prêtre à son dieu, des prières d'un guerrier au dieu qui dirigera son trait, des suppliques d'un vagabond au roi ou à la fille d'un roi, de l'accueil hospitalier d'une déesse magicienne ou d'un porcher, de la prophétie d'un devin, de l'insulte ou de l'éloge, du cri ou des pleurs, des paroles qui s'accompliront et de celles que démentira le destin, ou encore du chant des Sirènes (...)"¹⁴⁸. Le texte original en donnerait mieux témoignage, mais comparaisons, métaphores, adjectifs et adverbes contribuent ici à donner forme au langage. Ils rendent compte de l'efficacité de la parole, non seulement en référence à des pratiques rituelles mais plus généralement en regard de toute énonciation. Ainsi se révèle une particularité de la poésie épique qui est d'explicitier, de montrer la portée illocutoire des discours qu'elle comprend: en mettant en lumière les intentions du discours, ces indications renseignent l'auditeur sur la teneur des propos qu'il entend, et guident par ailleurs le récitant dans son interprétation. En fait, il s'agit d'une stratégie narrative parmi d'autres. En regard de cet artefact poétique que sont les poèmes homériques, il nous faut donc prendre en compte les conditions narratives et énonciatives qui président à l'apparition de ces termes.

Un exemple, celui du chant des Sirènes, nous servira de point de départ. Il doit nous permettre d'illustrer le caractère hybride du genre épique, critiqué par Platon dans la *République* (392c5 sq.), qui mêle discours narrativisé (ou diégétique, sans discours direct) et discours rapporté (ou mimétique, c'est-à-dire direct)¹⁴⁹. On se souvient que Platon revendique un genre poétique

¹⁴⁸ Brunet 1997, p. 44. Voir aussi Kaimio 1977, pp. 17-104, pour un recensement de toutes les formes de descriptions sonores chez Homère.

¹⁴⁹ Les premiers termes sont de Genette (Genette 1999 [1972], pp. 191-192), ceux entre parenthèse de Dupont-Roc et Lallot et interviennent dans leur commentaire de la *Poétique* d'Aristote (Dupont-Roc et Lallot 1980, p. 309). Nous reprenons ceux de Genette qui a mis l'opposition en lumière en s'appuyant sur la critique adressée par Platon à l'épopée. Platon s'inscrit dans une perspective éthique. Aristote, quant à lui, déplace son centre d'intérêt. Il cherche avant tout à décrire. Dans la *Poétique* (1448a19-24), il différencie le narrateur qui "devient autre chose" (*heteron ti gignomenon*), comme Homère, de celui qui "reste le même sans se transformer" (*hôs ton auton*

épuré, soit entièrement narratif. Plus exactement, pour reprendre les termes de Genette, il favorise un "récit d'événements", dénué de tout "connotateur de mimésis"¹⁵⁰. Nous allons voir pour notre part que ces "connotateurs" portent également sur les descriptions de la parole, en lien avec la multiplicité des locuteurs apparaissant dans l'épopée.

Dans l'*Odyssée*, le chant des Sirènes est évoqué à quatre reprises et de quatre points de vue différents. Les trois premières occurrences apparaissent dans le récit d'Ulysse, elles sont donc médiatisées par sa parole, qui se trouve elle même médiatisée par l'autorité narratrice, celle d'"Homère" ou de la Muse, assumée en dernier lieu par l'aède. Ce système de délégation rend d'autant plus intéressantes les variations terminologiques au niveau du discours direct. Ainsi, le récit d'Ulysse laisse entendre tout d'abord la voix de Circé, qui évoque les Sirènes en décrivant à Ulysse la route qu'il lui faudra suivre (*Od.* 12, 39-44). Les termes intéressant notre propos figurent en gras :

40 Σειρήνας μὲν πρῶτον ἀφίξειαι, αἳ ῥά τε πάντας
ἀνθρώπους **θέλγουσιν**, ὅτις σφεας εἰσαφίκηται.
ὅς τις αἰδρεῖη πελάσῃ καὶ **φθόγγον** ἀκούσῃ
Σειρήνων, τῷ δ' οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα
οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται,
ἀλλὰ τε Σειρήνες **λιγυρῇ θέλγουσιν αἰοιδῇ**.

Tu arriveras d'abord chez les Sirènes, qui enchantent tout homme qui arrive jusqu'à elles. Celui qui, dans son ignorance, approche et entend la voix des Sirènes, celui-là, jamais sa femme et ses petits enfants ne se réunissent près de lui, de retour au foyer, ni ne le fêtent; les Sirènes l'enchantent par leur chant harmonieux.

En référence à l'épisode des Sirènes, le discours de Circé sert de présentation: le nom des Sirènes y apparaît trois fois et la répétition du terme *thelgô*, "enchanter", au début et à la fin de l'occurrence, met l'accent sur le danger que revêt l'aventure. Le verbe, nous indique Chantraine, a en effet une connotation néfaste, en ce qu'il signifie originellement "'enchanter, transformer ou paralyser par un charme', d'où 'tromper'"¹⁵¹. Par ailleurs, deux termes interviennent pour décrire la voix des Sirènes, qui font penser qu'il s'agit de deux réalités différentes: l'une se référant au son (*phthongos*, tout comme *opa*, aux vers 185, 187, 192),

kai mê metaballonta), comme le poète modèle de Platon. Mais c'est pour les opposer tous deux à ceux qui "sont les auteurs de la représentation" (*tous mimoumenous*), c'est-à-dire les acteurs. Il intègre donc à son analyse la donnée particulière du théâtre, comme nous le ferons à partir du troisième chapitre...

¹⁵⁰ Genette 1999 [1972], p. 186. Voir aussi Calame 2000 [1986], pp. 22-23.

¹⁵¹ Chantraine 1968-1980, s.v. *thelgô*.

l'autre au chant (*aoidê*).

Plus loin, Ulysse fait lui-même la description de leur chant, au moment où il les approche. Dans son discours direct, elle intervient à trois reprises. D'abord dans les vers 181-183:

ἀλλ' ὅτε τόσσον ἀπῆμεν, ὅσον τε γέγωνε βοήσας,
ρίμφα διώκοντες, τὰς δ' οὐ λάθην ὠκύαλος νηῦς
ἐγγύθεν ὀρνυμένη, **λιγυρήν δ' ἔντυνον ἀοιδήν**·

Quand nous ne fûmes plus qu'à une portée de voix, ils redoublèrent de vitesse, mais la nef qui bondissait sur les flots ne resta pas inaperçue des Sirènes, car elle passait tout près, et elles entonnèrent un chant au son clair.

Puis Ulysse ajoute, après que les Sirènes ont elles-mêmes chanté:

192 ὥς **φάσαν** ἱεῖσαι **ῥα κάλλιμον**

Elles parlaient ainsi, en lançant leur belle voix.

Enfin il conclut, une fois qu'il s'est mis hors de portée (vv. 197-200):

αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τὰς γε παρήλασαν οὐδ' ἔτ' ἔπειτα
φθόγγον Σειρήνων ἠκούομεν οὐδέ τ' **ἀοιδήν**,
αἶψ' ἀπὸ κηρὸν ἔλοντο ἔμοι ἐρίηρες ἐταῖροι,
200 ὃν σφιν ἐπ' ὥσιν ἄλειψ', ἐμέ τ' ἐκ δεσμῶν ἀνέλυσαν.

Puis, dès qu'ils eurent passé les Sirènes et que nous n'entendions plus leur voix ni leur chant, mes fidèles compagnons retirèrent la cire, dont j'avais bouché leurs oreilles, et me délivrèrent de mes liens.

Dans ces trois occurrences, nous voyons réapparaître certains des termes qu'employait Circé. Ulysse perçoit le "chant au son clair", *liguré aoidê* des Sirènes, qui est l'aboutissement de leur *phthongos*. Ce qui disparaît cependant, c'est le verbe modalisateur *thelgô*, qui exprime l'acte illocutif des Sirènes. Ce dernier appartient aux recommandations de Circé. En revanche, il n'a plus sa place dans le récit direct d'Ulysse, qui décrit le chant "tel qu'il est". Son discours constitue le témoignage brut, et les termes employés mettent en évidence l'expérience sensorielle, auditive. Il faut en revanche, pour compléter le tableau, ajouter le chant des

Sirènes qui intervient dans l'intervalle. On y voit les Sirènes vanter elles-mêmes les mérites de leur voix (vv. 184-191):

185 δεῦρ' ἄγ' ἰὼν, πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν,
 νῆα κατάστησον, ἵνα νωϊτέρην ὄπ' ἀκούσης.
 οὐ γάρ πώ τις τῇδε παρήλασε νηὶ μελαίνῃ,
 πρίν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκοῦσαι,
 ἀλλ' ὅ γε **τερψάμενος** νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς.
 ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅς' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
 190 Ἀργεῖοι Τρῳῆς τε θεῶν ἰότητι μόγησαν,
 ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ.

Allons, viens ici, Ulysse, tant vanté, gloire illustre des Achéens; arrête ton vaisseau, pour écouter notre voix. Jamais nul encore n'a dépassé ce lieu sur son noir vaisseau, sans avoir entendu la voix douce comme le miel qui sort de nos lèvres; il en jouit et s'en va, plus savant. Car nous savons tout ce que dans la vaste Troade souffrirent Argiens et Troyens par la volonté des dieux, et nous savons aussi tout ce qui arrive sur la terre nourricière.

On voit ici les Sirènes reprendre à leur compte l'image employée par Homère pour décrire les paroles de Nestor: la voix "douce comme le miel". Leur identité divine leur donne le privilège de se référer à leur propre chant en ces termes laudatifs. Le verbe *terpomai*, "se réjouir", intervient de même pour transformer ce que le *thelgô* avait de menaçant en une donnée de réjouissance. Il faut aussi, pour comprendre la force de ce discours, rappeler que la formule anaphorique des vers 189 et 191, avec la répétition du verbe "savoir", *idmen*, trouve un parallèle dans deux occurrences épiques qui sont le discours des Muses à Hésiode (*Th.* 27) et l'incantation de Déméter dans l'*Hymne homérique à Déméter*, que nous avons déjà mentionnés. La structure particulière, qui prend une valeur incantatoire, témoigne d'une parole enchanteresse, directement efficace, qui est l'apanage de divinités, en l'occurrence.

En contraste, le dernier passage relatif au chant des Sirènes constitue un quatrième niveau qui est le niveau zéro pour ainsi dire, celui du narrateur. C'est au chant 23, lorsqu'Ulysse entreprend de raconter son périple à Pénélope. Le narrateur premier ("Homère") en offre un compte-rendu au discours indirect, des plus laconiques, qui semble affranchi de toutes les valeurs ajoutées par les locuteurs précédents (*Od.* 23, 326):

ἦ δ' ὥς Σειρήνων ἀδινάων φθόγγον ἄκουσεν

...et qu'il avait entendu la voix forte des Sirènes.

Ce qui ressort de cette brève analyse, c'est que l'on peut trouver à deux niveaux différents du discours un retour sur la nature du langage oral: au discours indirect et au discours direct. Dans le cas du chant des Sirènes, ces variations permettent à l'aède de présenter différents points de vue, de faire entendre des voix diverses, tout en conservant le contrôle de la narration.

Ainsi, on l'a vu, les trois premières occurrences sont intégrées dans le discours d'un locuteur (Circé, Ulysse puis les Sirènes); la troisième revient au narrateur extradiégétique (dans les termes de Genette). Dans l'épopée, ces deux niveaux coexistent donc, en vertu du caractère hybride du genre qui mêle discours narrativisé et discours rapporté. De manière formelle, la narration s'arrête au moment où un personnage prend la parole. Elle cède la place à un langage prétendument oral. L'aède s'adresse alors au public comme s'il était lui-même le personnage qui s'exprime, et comme si le public était le destinataire du personnage. Ainsi des Sirènes vantant les mérites de leur chant.

Une étude très intéressante de Suzanne L. Wofford, *The choice of Achilles: the ideology of figure in the epic*, met d'ailleurs en lumière la force qui ressort de la tension entre ces deux voix. L'auteure montre que, dans l'usage qu'il fait des tropes, le texte homérique introduit une idéologie qui transcende l'idéologie héroïque, guerrière, de l'énoncé: "I found, however, that although many similes appeared to bring an alternative system of values into the poem, they often work to the contrary, to aestheticize and to naturalize the story of war, thereby rendering it poetically and culturally acceptable."¹⁵² Un peu plus loin, Wofford explicite les moyens dont dispose le poète pour exprimer cette autre voix: "By poetic figures, I mean both evident tropes and figures –such as the epic simile, apostrophe, metalepsis, or prosopopeia– and other metanarrative gestures by which the poet explains, provides meaning, gives forms to events, or focuses on the poetic process itself."¹⁵³

Même si elles relèvent d'une même stratégie narrative d'ensemble, les deux voix méritent donc d'être distinguées. On voit l'utilité qu'il y a, dans l'exemple des Sirènes, à distinguer les niveaux de narration et à identifier les locuteurs. En ce qui concerne les références métalinguistiques, les images du langage, la réflexivité se fait le plus souvent d'un niveau de narration à l'autre: c'est principalement dans le champ du discours narrativisé que s'inscrit la description du discours oral. Les indications sont donc *extérieures* au discours direct; elles

¹⁵² Wofford 1992, p. 2.

¹⁵³ Wofford 1992, p. 8.

sont le reflet d'une modalisation extérieure à l'énoncé. Or ce qui nous importe, c'est justement de comprendre ce qui se passe dès lors que cette modalisation externe disparaît, car c'est, *a priori*, le cas dans le texte tragique, qui est affranchi du discours narrativisé. Platon ne le définit pas autrement dans le passage de la *République* où il montre que l'on obtient un texte dramatique en "retranchant les paroles du poète qui séparent les discours" (394b2).

Dans ce cas de figure, quel commentaire le locuteur peut-il se permettre sur le discours qu'il est en train de tenir? Assurément, on ne verrait pas Ulysse dire de lui qu'il parle comme tombent des flocons de neige. Pourtant les traces d'une réflexivité de ce type existent, et ce déjà dans le texte homérique, on l'a vu avec les Sirènes. Pour identifier ce type précis de métalangage, on peut se référer au travail effectué par Jacqueline Authier-Revuz, sur la base d'un corpus en français contemporain, dans *Ces mots qui ne vont pas de soi: boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Elle a montré de manière exemplaire que le langage possède une capacité généralisée de "se retourner sur lui-même", en des occasions où il offre un commentaire sur son contenu ou sur sa nature, et ce dans le cours de sa production¹⁵⁴. Appliquée au texte homérique, cette qualité autoréférentielle du langage ne décrirait donc pas des cas où le narrateur épique décrit le langage de ses héros, mais celui où il parle de son propre discours, et celui où les héros font de même à propos du leur.

L'horizon du texte théâtral nous invite à nous pencher sur ces occurrences particulières. Or il apparaît rapidement, dans cette perspective, qu'elles sont rares, ou alors discrètes. Dans le cas du narrateur de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*, elles ne consistent, commente Calame, que "dans la présence dans l'énoncé d'un *je*, mais aussi dans la mention de l'activité du chant qui correspond pour la poésie épique à l'acte performatif de l'énonciation elle-même"¹⁵⁵ –soit *chanter, célébrer, se souvenir*, à la première personne ou à l'impératif et adressé à la Muse¹⁵⁶. En ce qui concerne les formes autoréférentielles dans les discours directs du texte homérique, elles ne sont pas beaucoup plus présentes. Elles le sont moins en tout cas que dans la tragédie, comme nous le verrons, dont l'un des traits est précisément, par ce biais, de montrer le langage en action, voire de le mettre en question. Il est cependant un domaine où cette autoréférentialité est visible, c'est celui des verbes de parole qui dénotent une action, c'est-à-dire

¹⁵⁴ Authier-Revuz 1995.

¹⁵⁵ Calame 2000 [1986], p. 54.

¹⁵⁶ A l'inverse, la poésie hésiodique est caractérisée par une présence marquée du sujet et une mise en scène de la situation d'énonciation, aussi bien dans les *Travaux et les jours* que dans la *Théogonie* (voir Calame 2000 [1986], pp. 87-109, pour une analyse des particularités énonciatives du prologue de la *Théogonie*). Ces éléments contribuent dans ce cas à la création d'un *je* fictionnel, d'une "figure" poétique. Mais nous aborderons la question plus spécifiquement avec Pindare.

qui, dans les termes d'Austin, explicitent l'acte d'illocution et se réfèrent "à l'acte performatif de l'énonciation". De nombreux cas pourraient servir d'exemple, mais nous cherchons d'abord à montrer la dynamique à l'œuvre dans de tels cas.

Soit l'expression du serment, telle qu'elle est formulée dans le serment que fait Agamemnon d'honorer Achille (*Il.* 9, 128-134):

δώσω δ' ἐπὶ τὰ γυναικάς ἀμύμονα ἔργα ἰδυίας
Λεσβίδας, ὅς ὅτε Λέσβον εὐκτιμένην ἔλεν αὐτὸς
130 ἐξελόμην, αἱ κάλλει ἐνίκων φύλα γυναικῶν.
τὰς μὲν οἱ δώσω, μετὰ δ' ἔσσεται ἦν τότε ἀπηύρων
κούρη Βρισηῖος· ἐπὶ δὲ μέγαν ὄρκον ὁμοῦμαι
μή ποτε τῆς εὐνῆς ἐπιβήμεναι ἡδὲ μιγῆναι,
ἢ θέμις ἀνθρώπων πέλει ἀνδρῶν ἡδὲ γυναικῶν.
135 ταῦτα μὲν αὐτίκα πάντα παρῄσσεται.

Je lui donnerai sept femmes habiles aux travaux impeccables. Ce sont des Lesbienues qu'au jour où lui-même conquis la belle ville de Lesbos, j'avais choisies pour moi, parce qu'elles surpassaient en beauté tout leur sexe. Je les lui donnerai; et, avec elles, il trouvera celles qu'à l'époque je lui ai ravie, la fille de Brisès; et je jurerai même un grand serment que jamais je ne suis entré dans son lit, ni ne me suis uni à elle, comme il est normal, parmi les humains, entre hommes et femmes. Tout cela, il l'aura sur l'heure.

Agamemnon prête serment, et il dénomme en même temps son acte dans son discours. Par ce fait il constitue son dire en action, ce qui est la définition d'un énoncé performatif, quand bien même le grec peut recourir au futur pour le formuler (*omoumai*, v. 132). Or ce mode performatif est en même temps descriptif de l'acte de langage; il contribue à fabriquer une réalité interprétable par l'auditeur au moment de l'énonciation.

La distinction entre les deux modes de la narration, discours narrativisé et discours rapporté, nous permet donc de mettre en évidence deux rapports différents au langage et d'élargir notre champ d'observation. A travers la citation de Platon, nous avons déjà pu mettre en parallèle le discours épique direct et les répliques du théâtre. Plus généralement, on notera que cette réflexivité directe correspond au régime de la poésie mélique, qui présente une affirmation marquée du *je* d'un sujet¹⁵⁷. Les poèmes de Sappho, Alcman, Anacréon, Pindare ou

¹⁵⁷ Calame 2000 [1986], pp. 74-75, illustre le phénomène en donnant des exemples propres à cette poésie. Avec lui, nous l'appellerons "mélique" plutôt que lyrique: "selon la catégorie de la critique littéraire indigène qui limite

Bacchylide (mais déjà Hésiode) mettent le plus souvent en jeu un locuteur qui s'exprime à la première personne. Il y a là un parallèle important à souligner, parce qu'il établit un lien avec le registre dramatique et prépare le terrain à l'analyse que nous en ferons. Il nous permet notamment d'entrer de plain-pied dans le domaine de la performance. La poésie mélique pose en effet des questions essentielles sur ce point: la place du *je* au cœur du poème, le fait que l'autoréférence s'inscrive principalement dans des verbes à valeur performative, employés à la première personne, nous invitent à observer de près quel est l'énonciateur du discours, celui qui en actualise le contenu et met ainsi en action l'efficacité de la parole.

En regard de l'épopée homérique, la poésie mélique semble s'être spécialisée dans un registre d'énonciation qui est aussi celui du drame. C'est une position qui n'a pas été sans modifier le regard que portaient les Anciens sur la poésie et sur son lien au langage. Une des particularités de la poésie mélique tient en effet à ce qu'elle substitue à l'aède convoyeur de la voix de la Muse un poète sujet à la première personne, mis en scène comme personnage. Il y a là "passage d'une projection du *je* dans un être de nature divine à une objectivation en rapport avec l'identité réelle de l'auteur"¹⁵⁸. Ce passage, qui s'est déroulé dans un cadre historique précis (établissement du régime de la *polis*, apparition de l'identité de citoyen...¹⁵⁹), a été abondamment décrit, notamment par Detienne, Svenbro et Calame dans des ouvrages que nous avons déjà cités¹⁶⁰.

Mais ce qui importe pour notre propos, c'est de voir comment se construisent les autoréférences dans ce contexte. Nous faisons face le plus souvent à une construction au discours direct, dans laquelle le poète –le *je* qui l'incarne– est à même d'évoquer son travail de création, voir le produit qui en résulte. C'est le cas de figure où le narrateur épique commente son œuvre (ce qui n'arrive qu'incidemment, on l'a vu), ou alors celui des Sirènes décrivant leur chant. D'autres images, d'autres conceptions voient le jour dans le cadre de la poésie mélique, et il convient de s'y arrêter avant de reporter cette problématique sur le texte tragique.

le sens du terme *lyrique* à l'accompagnement sur la lyre et qui, par *melos*, entend la poésie chantée et dansée sur un accompagnement musical par un ou une chanteuse ou par un groupe choral" (Calame 2000 [1986], p. 33).

¹⁵⁸ Calame 2000 [1986], p. 62.

¹⁵⁹ Voir l'introduction de Glotz 1988 [1928], pp. 9-41, et Mossé 1993, pp. 16-25.

¹⁶⁰ Detienne 1967, Svenbro 1976. Calame 2000 [1986], pp. 49-86, propose une analyse comparée des marqueurs énonciatifs de la poésie épique et mélique.

2.1.2. De la parole au texte?

Notre intérêt relativement ciblé nous permet de ne pas entrer dans le débat relatif aux causes historiques du passage –s'il en est un– d'une poésie impersonnelle (épique) à une poésie personnelle ("lyrique"). A cette dichotomie, à laquelle il faudrait ajouter le genre dramatique pour compléter la triade ancienne, s'oppose la réalité de pratiques concurrentes, partageant toutes des traits communs. Ainsi la tragédie compte-t-elle des passages en vers lyriques et en langue dorienne, ainsi la poésie hésiodique, bien que relevant du genre épique, révèle-t-elle des données propres à la personne du poète Hésiode. L'idée que chacune des pratiques –terme plus représentatif que celui de "genres"– comprend des traits communs aux autres, qu'elle accentue ou estompe, paraît une base plus fiable pour une analyse comparée. Dans cette configuration, l'une des spécificités de la poésie mélique serait d'avoir accentué les traits autoréférentiels, la donnée de la composition, et ce à travers la personnalisation de la figure du poète qui prend le pas sur la garantie divine de la Muse.

Dans l'idée de comprendre la conception du langage propre à la période archaïque, nous nous pencherons donc sur les termes employés dans les poèmes pour décrire les poètes, l'art poétique et le produit de ce dernier. Il faut commencer par comprendre la raison de leur multiplication.

Si, en référence à des changements politiques, économiques et idéologiques, les poèmes méliques reflètent un souci de redéfinir leur statut, il convient de s'interroger sur la nature de l'objet décrit par ces métaphores. S'agit-il vraiment d'un nouveau modèle poétique? S'inscrit-il en rupture avec la tradition épique? L'idée d'une rupture n'est pas des plus évidentes, nous l'avons dit. Ce qui est frappant, c'est surtout l'abondance des termes autoréférentiels. L'œuvre de Pindare est exemplaire sur ce point. Cecil M. Bowra affirme à son propos, en première ligne de son ouvrage *Pindar*: "No Greek poet says so much as Pindar about his art."¹⁶¹ Cette constatation nous invite à nous pencher prioritairement sur son œuvre, plus précisément sur l'ensemble homogène des *Epinicies*. Plusieurs études se sont attachées à y analyser les métaphores relatives à la création poétique. Ainsi, l'ouvrage de Nünlist, relatif à la *poetologische Bildersprache* dans la Grèce archaïque, fait le plus souvent référence aux poèmes pindariques. Il montre bien la variété et l'abondance de ces images, qui se retrouvent régulièrement chez les poètes de l'époque archaïque mais sont souvent nouvelles par rapport à

¹⁶¹ Bowra 1964, p. 1.

la tradition épique. Ce fait lui permet d'établir certaines grandes catégories, dont les thèmes se retrouvent dans des monographies consacrées exclusivement à Pindare. Ainsi, Otfried Becker a pu étudier le motif du chemin chez Pindare¹⁶², et Jacques Péron s'est attaché aux images maritimes¹⁶³. Svenbro accorde un chapitre entier dans *Le métier de Zeus* aux métaphores du tissage et du tressage qui se constituent spécialement après Homère, dans la poésie mélique de Bacchylide et de Pindare. Danièle Auger¹⁶⁴, enfin, dans un bref article, a mis en valeur, à côté des métaphores artisanales, l'importance des métaphores naturelles et athlétiques.

Cependant, il faut réfléchir au préalable sur cette nouveauté: le fait que la production poétique, dès lors qu'elle ne consiste plus, idéologiquement, en une retransmission du chant des Muses, acquiert une identité propre. Il y a là essentiellement un déplacement de l'autorité créatrice, peut-être lié à l'emploi nouveau de l'écriture dans le processus de composition et de diffusion, qui "permettrait d'objectiver le processus de communication et de l'énoncer dans le discours au détriment du rapport symbolique et purement discursif du *je* avec la Muse, dès lors reléguée au rang de simple adjuvant"¹⁶⁵. Si ce mouvement nous intéresse tout particulièrement, c'est parce qu'il signifie que le discours poétique se reconnaît comme artefact. Et surtout: définir les causes historiques de cette objectivation ne nous intéresse pas tant que d'estimer les implications de cet aveu d'artificialité de la poésie sur la croyance en une parole efficace. Dans cette perspective, en effet, tout poème devient une imitation de la réalité. C'est une formule que nous retrouvons telle quelle dans le célèbre aphorisme de Simonide: "le discours est une image des actions" (*ho logos tôn pragmatôn eikôn estin*)¹⁶⁶. La poésie entre à ce moment dans le champ de l'imitation, de la *mimêsis*.

Tout de même, on rappellera que Detienne, comme Svenbro, a expliqué cette "révolution" par un processus de marchandisation de la poésie: en exigeant une rétribution pour ses poèmes, Simonide "place la fonction poétique dans un éclairage nouveau: cette mutation s'accompagne, en effet, d'un effort de réflexion sur la nature de la poésie"¹⁶⁷. Le changement tiendrait donc à la relation nouvelle qui lie le poète à son destinataire, et qui est mercantile. Le poète vend son art à des riches commanditaires qu'il a pour tâche de célébrer. Simonide, Bacchylide, Pindare travaillent sous cette contrainte et leurs poèmes ne laissent pas d'en

¹⁶² Becker 1937.

¹⁶³ Péron 1974.

¹⁶⁴ Auger 1987.

¹⁶⁵ Calame 2000 [1986], p. 82.

¹⁶⁶ Sim., fr. 190 Bergk = Mich. Psellus περὶ ἐνεργ. δαίμ., p. 821.

¹⁶⁷ Detienne 1967, p. 107. L'ensemble du chapitre (pp. 106-143) offre un traitement détaillé du rôle joué par Simonide et par les premiers Sophistes dans ce processus.

témoigner: "Jadis, la Muse n'était ni cupide, ni mercenaire..."¹⁶⁸, déplore Pindare.

Or l'on peut objecter à Svenbro (et à Pindare) que l'aède épique, tel qu'il apparaît dans les poèmes homériques, n'est pas à l'écart de ce marchandage: Démodocos, l'aède des Phéaciens, reçoit d'Ulysse une part de viande pour honorer sa prestation; et Arété, la reine des Phéaciens, promet de combler de biens Ulysse après qu'il a évoqué le destin de certaines héroïnes dans l'Hadès (*Od.* 11, 336-341). Un Ulysse qu'Alcinoos, trente vers plus loin, compare explicitement à un aède¹⁶⁹!

Sans doute les poètes ont-ils dû s'accorder au nouveau régime politique environnant. Théognis, en bon aristocrate, n'a de cesse de déplorer le nouveau régime politique à Mégare. Mais on verrait difficilement une "évolution" conséquente de la poésie épique à la poésie "subjective". Il faut admettre que les récitations épiques se sont longtemps poursuivies, et que, en parallèle, la poésie mélique tendait, tout comme la poésie iambique et élégiaque, à mettre en valeur la figure du poète, notamment par l'affirmation marquée du *je*¹⁷⁰. Nous nous accordons donc, tout au plus, à voir dans la poésie mélique une intensification de la réflexion sur le statut de l'œuvre, qui n'est pas absente chez Homère: les différentes figures d'aède, à laquelle s'ajoute celle d'Ulysse, offrent un subtil miroir de la situation d'énonciation. A l'inverse, la perspective de Detienne l'incite à l'inverse à schématiser. Il croit discerner à cette époque un changement de paradigme, une "laïcisation de la parole" qui aurait une double conséquence: "d'une part, [ce phénomène] consacre le dépérissement de la parole magico-religieuse qui était solidaire de l'ancien mode de pensée; d'autre part, il détermine l'avènement d'un monde autonome de la parole et d'une réflexion sur le langage comme instrument"¹⁷¹. Or l'idée même d'une parole magico-religieuse a été plus haut battue en brèche. Par ailleurs, nous avons recensé un grand nombre d'exemples qui nous ont prouvé la vivacité de cet "ancien mode de pensée" dans des pratiques allant bien au-delà du 6^{ème} siècle. Nous ne pouvons donc parler de ruine.

Il faut considérer que la poésie, dans la configuration propre à la poésie mélique (marchandise, artisanat, habileté...), tout comme plus tard la rhétorique, a dû redéfinir ce "système de pensée" dont parle Detienne, qui est avant tout un ensemble de pratiques sociales fondées sur certaines valeurs pragmatiques du langage. Ainsi, ce que nous prenons en

¹⁶⁸ Pind. *I.* 2, 6. Pour d'autres occurrences, voir les pages que Svenbro 1976 consacre à la dimension mercantile de la production poétique, pp. 173-186.

¹⁶⁹ *Od.* 11, 367-368.

¹⁷⁰ Voir Calame 2000 [1986], pp. 74-78, pour la question du locuteur dans la poésie mélique.

¹⁷¹ Detienne 1967, p. 100.

considération, c'est le fait que la poésie insiste dès ce moment sur le fait qu'elle est un langage artificiel. En fonction de ce principe, il lui faut réinterpréter son efficacité et son pouvoir, et la première étape pour ce faire est de se donner un nom, une forme et des qualités. Telle serait la raison de l'abondance des termes autoréférentiels.

Reste à étudier la nature de ces derniers. Or nous allons voir que cette nature répond aux exigences de la prestation plus qu'elle ne marque une révolution poétique, consécutive à la propagation de l'écriture. Dans l'étude qu'il consacre avec John Scheid au mythe du tissage, et dans laquelle il reprend certaines conclusions de *La parole et le marbre*, Svenbro commente à propos des poètes de l'époque archaïque: "A travers les métaphores qui définissent le discours non seulement comme un 'tissage' mais encore comme une 'construction', ils [les auteurs] ont tellement insisté sur la matérialité du discours que –vers 450 avant notre ère– on a fini par les appeler *poiêtai* ('artisans', 'producteurs', 'constructeurs')." ¹⁷² Le produit poétique tend alors à apparaître comme le résultat d'un procédé artisanal.

L'insistance mise sur la conception artisanale de la poésie est sans doute propre à cette époque. Mais de nouveau, l'idée d'un changement radical est inexacte: dans le riche ouvrage de Nünlist, *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, auquel nous nous référerons encore souvent, il apparaît que l'emploi de verbes tels que *teuchô* (fabriquer) ou *entunô* (équiper, parer) en référence au chant est attesté dans les textes homériques déjà ¹⁷³. Par ailleurs, nous avons vu que le fait de conférer une matérialité à un énoncé était attesté dans les plus anciennes sources.

Ce qui est vrai, c'est que la poésie mélique insiste sur cet aspect et l'enrichit par toutes sortes de métaphores. Mais il n'est pas du tout sûr qu'Andrew Ford ait raison lorsque, dans *The origins of criticism*, il affirme que "the 'making' vocabulary suited analytical and technical approaches to song that placed emphasis on its construction rather than its performance" ¹⁷⁴. Ni lorsqu'il parle d'un "shift from 'song' to 'poem'" ¹⁷⁵, qu'il rapporte à l'influence des Sophistes. De fait, les autoréférences dans les poèmes pindariques portent exclusivement sur la musique et sur le chant! Bowra insiste sur le fait que Pindare se réfère au poème chanté: "Pindar's poems are rightly called 'odes', since they were meant to be sung, and it is as songs that he speaks of them with such words as *molpa*, *aoida*, *melos*, *hymnos*. He does not use

¹⁷² Scheid et Svenbro 1994, pp. 129-130.

¹⁷³ Nünlist 1998, pp. 86 *sq.*

¹⁷⁴ Ford 2002, pp. 138-139.

¹⁷⁵ Ford 2002, p. 162.

poiëma (...).¹⁷⁶ L'exemple du terme *aoidê*, fréquemment employé, est éloquent: la tradition homérique nous a habitués à le comprendre comme "poème chanté", et non comme objet musical "à chanter". Ainsi, on trouve pour définition du terme dans le *Lexikon des frühgriechischen Epos*: "*Gesang als Fertigkeit oder Tätigkeit des Sängers*". Et William Slater le traduit par "song" dans son *Lexicon to Pindar*, en recensant des expressions aussi révélatrices que: *lura de sphi bremetai kai aoida* ("la lyre retentit pour lui, ainsi que le chant", *N.* 11, 7), ou *meliphthongois aoidais* ("les chants aux sons de miel", *I.* 6, 9).

En vérité, le fait même qu'il y ait autoréférence détermine une nouvelle problématique. Elle tient à la nature de la production poétique à laquelle se réfèrent les métaphores du poème. Svenbro pense pouvoir trancher la question: "Malgré leur variation, les métaphores réunies ici ne traduisent qu'un seul rapport social –le rapport entre artisan et commanditaire."¹⁷⁷ Or cette interprétation fait totalement l'impasse sur la part spectaculaire attachée aux poèmes. Elle n'admet pas, en somme, que l'autodésignation puisse se référer à l'œuvre "en performance". Certains indices montrent pourtant que la chose est possible: les *Hymnes homériques* par exemple comprennent dans leurs formules finales des éléments qui font référence au contexte d'énonciation (un concours)¹⁷⁸; de même, les poèmes de Théognis et de Xénophane comprennent de fréquentes allusions aux banquets, dans le contexte desquels ils étaient sans doute récités.

Nous sommes donc en présence d'une pratique poétique attentive à l'instant de la récitation, comme l'était déjà la récitation épique, dont Gregory Nagy a montré qu'elle était "re-creation of a model": la recreation d'une œuvre au moment de la performance, en fonction du contexte de cette dernière¹⁷⁹. Pour les textes épiques, les variations narratives et formulaires qui nous ont été transmises en témoignent. Pour la poésie mélique, il s'agit de certains éléments tels que pronoms personnels, déictiques, verbes performatifs, qui, comme nous allons le voir pour Pindare, ancrent le poème dans l'espace et dans le temps de la performance, et lui confèrent le statut de rite.

De ce point de vue, la poésie mélique se révèle être une pratique attentive à l'instant de la récitation, dont les œuvres s'offrent au public comme objets d'oralité. Le fait que les

¹⁷⁶ Bowra 1964, p. 2. Voir aussi Nünlist 1998, pp. 358-361.

¹⁷⁷ Svenbro 1976, p. 192.

¹⁷⁸ Voir Capponi 2003. Mais Svenbro 1976 interprète lui-même ces formules dans ce sens, pp. 78-80.

¹⁷⁹ Voir Nagy 1996 sur les modalités de la "création" rapsodique, ainsi que ses développements sur la *mimesis* poétique dans Nagy 1990, pp. 41-45. Voir aussi les pages 373-381 dans le même ouvrage, où il aborde la question du *je* poétique, que nous allons maintenant traiter avec Pindare, et part du principe que "the persona of the composer can be reenacted by the performer" (p. 373).

autoréférences dans les poèmes ne portent jamais sur l'écriture en témoin. Indépendamment des développements de l'écriture, les poèmes épiques, méliques, la poésie élégiaque ou iambique, étaient composés en vue d'une production orale. Ce sera encore le cas des textes de théâtre, d'ailleurs. On peut débattre longtemps sur le statut du "texte" théâtral, sur les preuves d'une lecture postérieure à la représentation¹⁸⁰, il n'en demeure pas moins que la première appréhension que le public en avait était "aurale". David Wiles, qu'on a même vu se prononcer pour une transmission orale du texte théâtral, du poète aux acteurs – "there is no evidence that actors ever received a script" –, ajoute que "the audience had no basis for conceptualizing the text as something separable from performance"¹⁸¹. De fait, le public entendait pour la première fois le texte à l'occasion des festivals. La présentation des pièces au cours du *proagon*, le jour précédant l'ouverture du festival, ne servait qu'à les informer de l'intrigue¹⁸². Seuls les archontes avaient l'honneur d'entendre au préalable les poètes leur lire le texte de la pièce¹⁸³.

Nous sommes pour notre part habitués à ce qu'un texte littéraire se réfère à lui-même en tant que texte écrit. C'est à son *lecteur* que Baudelaire s'adresse comme à son semblable, son frère. En cela, nous ne faisons que suivre une tradition ébauchée par les premiers auteurs qui, comme Thucydide, ont défini leur travail par l'écriture: *xunegrapse*, "il a consigné"¹⁸⁴, dit l'historien en tête de son récit. La question se pose pourtant, dans le cas de la poésie mélique, de savoir si l'autoréférence est faite au processus de la composition ou à celui de la récitation. Le fait qu'il soit énoncé confère une autre dimension au poème. En contraste avec le texte écrit, il pourrait aussi bien se décrire en tant que texte énoncé, en tant que production langagière ponctuelle. Il nous faut donc observer si le texte porte la trace de ce phénomène. Notre intérêt portera évidemment sur les métaphores employées pour décrire l'objet poétique. Mais nous verrons rapidement que ces dernières impliquent également une réflexion sur l'identité du *je* dans le poème, et sur la nature des actes qui se rattachent à lui, souvent dans une logique performative.

C'est dans cette perspective que nous souhaitons aborder l'œuvre de Pindare, plus précisément ses *Epinicies*. Nous préférons travailler sur un ensemble restreint et unifié que nous livrer à

¹⁸⁰ Voir notamment Havelock 1980, Lanza 1988 et Segal 1988, sur la tension entre écriture et oralité au sein du texte théâtral.

¹⁸¹ Wiles 2000, p. 167.

¹⁸² Pickard-Cambridge 1988 [1953], pp. 67-68.

¹⁸³ Platon, *Leg.* 817d.

¹⁸⁴ Thuc. 1, 1, 1.

une étude comparative des auteurs de poésie mélique qui nous éloignerait de notre sujet proprement dit. Pour la même raison, nous ne nous référerons pas aux fragments de Pindare, qui peuvent ressortir à d'autres pratiques poétiques (péans, thrènes, dithyrambes) et relever par conséquent de normes et de contextes de production différents. Le corpus relativement fourni des *Epinicies* de Pindare nous permet en revanche d'espérer qu'il se dégage une image cohérente et significative du phénomène qui nous intéresse: le statut d'un texte au moment de sa récitation.

2.2. Aspects pragmatiques de la poésie de Pindare

2.2.1. Le *je* en jeu

La poésie de Pindare nous engage sur la voie du drame. Nous reconnaissons dans la poésie mélique, considérée dans son ensemble, les deux modes référentiels du chœur dramatique: l'énonciateur peut d'une part assumer une identité fictionnelle en incarnant le poète, comme le chœur tragique incarne un groupe de vieillards, de jeunes filles, d'esclaves, etc.; de l'autre, il peut employer certaines expressions qui laissent entendre qu'il se décrit lui-même comme locuteur, voire comme ensemble choral. Que le chœur tragique pourrait parfois faire de même, rompant ainsi "l'illusion théâtrale", a été postulé récemment par Albert Henrichs¹⁸⁵. Dans ce deuxième cas de figure, le chœur tragique s'accorde à une tradition chorale semblable à celle d'Alcman, par exemple, chez qui l'énonciateur s'affirme exclusivement comme chœur de jeunes filles, présentant la composition du poète¹⁸⁶. Il y aurait, selon Calame, une raison sociale à ce procédé: "en chantant les poèmes composés par Alcman, les jeunes filles réalisent leur initiation et acquièrent un savoir, comme le public qui assiste à l'exécution chorale"¹⁸⁷. Or, dans ces deux cas de figure, le *je* est l'élément déterminant qui convertit la récitation en action jouée, qui permet au texte de s'incarner. C'est lui, dans cette mesure, qui détermine la *mimêsis*, terme que nous allons souvent retrouver au cours de cette recherche. A son propos, nous rappellerons un commentaire de Denis Guénoun, qui affirme que "la *mimêsis* est à la

¹⁸⁵ Voir Henrichs 1993/4 et 1996, Calame 1999. L'autoréférence du chœur apparaîtrait notamment dans des passages où le chœur fait mention d'une activité chorégraphique qui n'est pas justifiée par la dramaturgie.

¹⁸⁶ Comme l'indiquent les marques du féminin et la mention du poète à la troisième personne, cf. Calame 2000 [1986], pp. 41-45.

¹⁸⁷ Calame 2000 [1986], p. 44. Voir aussi Gentili 1990.

fois représentation d'action *et action de représenter*". Et de proposer pour traduction: "(re)présenter, au sens de donner à voir" –et non "imiter"¹⁸⁸. C'est également dans ce sens que nous emploierons le terme *mimêsis*.

Nous voyons sur ce point une forme d'efficacité de la parole, qui sert à construire l'identité du locuteur en regard du public. C'est un phénomène que nous allons étudier en particulier dans les *Epinicies* de Pindare, où la question du *je* pose des problèmes spécifiques. L'identité de la première personne, en effet, n'y est jamais décrite explicitement comme étant celle d'un chœur. Au contraire, elle se rapporte à la personne du poète, du créateur, au point qu'on a pu mettre en doute le fait que la récitation était assumée par un chœur¹⁸⁹. Or, l'argumentation sur laquelle se fondent les tenants d'une récitation monodique pose justement la question de l'autoréférence dans le cadre de la performance. On en trouvera un exemple dans l'argumentation mise en place par Mary Lefkowitz¹⁹⁰ dès l'ouverture du premier chapitre de son livre *Pindar's poetic "I"*. Commentant l'incipit de la 2^{ème} *Olympique* (dans sa traduction: "Hymns that rule the lyre / which god, which hero, which man shall we sing?"), l'auteure affirme: "the 'we' is clearly Pindar, since the invocation to 'hymns' and the first-person verb 'we shall sing' indicate that the speaker is concerned with the composition of song, in other words, that he is a poet". Rien n'indique ici que la composition soit en jeu: il s'agit bien d'énonciation, de performance. Et même, si le *je* se réfère à Pindare, il n'est pas nécessaire qu'il l'énonce en personne.

Un mot s'impose d'ailleurs sur la question du *nous* que nous avons l'habitude d'interpréter comme équivalent à un *je*, une forme de *nous* de modestie. Dans sa *Grammaire*, Schwyzer explique pourtant: "Von einem Gebrauch der ersten Person Plur. (...) an stelle der 1. Pers. Sing. schlechthin zu sprechen ist für die älteren Beispiele teilweise noch unrichtig. Sicher ist in ihnen mit dem Plural keine Einzelperson bezeichnet; der Sprechende braucht vielmehr den Plural statt des Singulars, indem er die andern, deren Führer er ist, einbezieht, als Teilhaber an etwas, das gewöhnlich für die Beteiligten erfreulich ist."¹⁹¹ Des exemples d'emploi pluriel pour un référent singulier existent déjà chez Homère, mais Schwyzer ne situe qu'à l'époque hellénistique l'expansion du "pluralis maiestatis" aux dépens du "ursprünglich soziativ

¹⁸⁸ Guénoun 1997, pp. 20-21.

¹⁸⁹ Le débat est encore vif. Pour un historique du problème, voir Bremer 1990, qui se prononce pour une performance chorale, et plus récemment d'Alessio 1994 et d'Aloni 1998. Ce dernier tente pourtant de dépasser l'opposition rigide entre production chorale et monodique (dans la même optique, voir aussi Davies 1988).

¹⁹⁰ Lefkowitz 1991, p. 1. Voir aussi deux autres articles qui relaient son interprétation: Lefkowitz 1988 et 1995.

¹⁹¹ Schwyzer 1939, vol. 2, sous "Verbal numerus", B.IV.2.b, p. 243.

gemeinten Plural". Or dans le cas des poèmes pindariques, le *nous* du sujet, s'il renvoyait exclusivement au poète, dénierait cette valeur associative du *nous*. Il paraît bien plus adéquat de le faire porter sur le coryphée ou sur l'ensemble des choreutes, d'autant plus que le *nous* du sujet représenterait alors cette "collective masked mimetic voice"¹⁹² capable d'inclure l'auteur, les choreutes et, par un principe de délégation rituelle, les spectateurs. Calame a encore justifié récemment la dimension polyphonique et rituelle de la voix chorale: "L'emploi d'une langue poétique traditionnelle facilite la fréquente co-présence, dans la manifestation d'une instance d'énonciation renvoyant à une réalité extra-discursive pour le moins singulière, de la voix du poète et de la voix des 'performers', jeunes gens ou jeunes filles réunis en un groupe choral"¹⁹³. Cette dimension polyphonique vaudra d'ailleurs aussi pour le chœur tragique. Dans l'immédiat, elle fait qu'"il est possible d'apporter une réponse à la question si controversée de l'identité, singulière ou collective, personnelle ou chorale, du *je* pourvu de la voix d'autorité qui chante les compositions appartenant aux différents genres poétiques pratiqués, par exemple, par Pindare!"¹⁹⁴ Rien ne s'oppose à ce que le chœur représente le poète dans le temps de la performance.

Cependant, notre problématique nous engage à ne pas nous soucier autant de l'identité du locuteur historique représenté par le *je*, que de celle que le poème contribue verbalement à construire. Paradoxalement, la polémique précédente a contribué à ouvrir une autre voie d'analyse. Ainsi, Malcolm Davies, qui considère que les deux possibilités de récitation, chorale et monodique, ont été concurrentes, plaide prioritairement pour la prise en compte des processus discursifs qui amènent à la constitution de la *persona loquens*¹⁹⁵. J. M. Bremer rappelait de même que, dans 90% des cas, "the poet speaks and acts in his professional quality and function of encomiastic poet": il s'agit d'une "*persona poetica*", "flat and two-dimensional". Davies affirme en conséquence que, dans l'interprétation d'un texte fictionnel, c'est sur ce procédé qu'il convient de se pencher: un *je* s'exprime qui incarne l'auteur (au vu des nombreuses allusions que l'on trouve au travail du poète). Mais il offre la particularité de se référer à la situation d'énonciation par l'usage de la première personne du présent et des déictiques "ici" et "maintenant". Cette formulation permettrait au poète, par l'intermédiaire d'un chœur, d'être présent dans le temps de la performance. Elle permettrait au chœur, en

¹⁹² Calame 1999, p. 153.

¹⁹³ Calame 2005, p. 19. Voir aussi Gentili 1990, qui parle de "mehrdeutige semiotische Verfassung, analog der des tragischen Chors", p. 15.

¹⁹⁴ Calame 2005, p. 19.

¹⁹⁵ Davies 1988. Même questionnement sur le référent du *je* dans Rösler 1985.

retour, d'accomplir symboliquement –nous allons voir de quelle manière– les actions énoncées. Pour toutes ces raisons, nous nous en tiendrons à l'idée qu'un chœur interprétait ces odes. Il aurait ainsi assumé le rôle social que Nagy, se référant aux recherches de Calame¹⁹⁶ sur la poésie chorale, souligne en ces termes: "A formal realization of reintegration at home is the epinician or victory ode itself, performed at the victor's home city by a chorus of men or boys who are themselves natives of the city."¹⁹⁷ Nous nous concentrerons cependant sur des odes où le langage nous semble le plus manifestement rendre compte de l'efficacité spectaculaire qu'acquiert le poème s'il est récité par un chœur.

Ce qu'il nous importe de voir dans les *Epinicies*, c'est qu'elles *mettent en scène* un poète en train de chanter. D'autres éléments, nous le verrons, soulignent la part de la performance dans le texte, à commencer par des allusions à la musique, dont Kaimio souligne la particularité: "Especially in Pindar, the music is in a way heard through the words: he refers to the accompanying music and to the melody of the song with frequent mention of the instruments, with adjectives where their structure and tonal nature are described (*poikilogarus*, *liguspharagos*, *heptaglôssos*, *heptaktupos*), with the names of the different harmonies (Aeolian, Dorian, Lydian), thus glorifying the diversity of *mousikê* embodied in the choral genre."¹⁹⁸ A partir de là, nous pouvons espérer trouver chez Pindare à la fois des images du discours qui nous indiqueront comment aborder la parole mise en jeu dans le théâtre, et aussi l'expression d'un modèle de communication entre un *je* fictionnel et un auditoire, médiatisée par un texte, qui servira de contraste au modèle théâtral.

2.2.2. Une poésie en mouvement

Dans un bref article, datant de 1987, Danièle Auger¹⁹⁹ s'est attachée à comprendre la spécificité des métaphores de la création poétique chez Pindare. Elle a mis en évidence les métaphores qu'il emploie le plus à cet effet: métaphores artisanales, naturelles, athlétiques. Ce sont d'ailleurs des images qu'il partage avec Bacchylide. Mais ce qui nous intéresse particulièrement dans l'étude d'Auger, c'est qu'elle établit une distinction entre Bacchylide et Pindare quant à l'usage de ces images. Selon elle, Pindare se référerait plutôt à l'acte de

¹⁹⁶ Calame 1977.

¹⁹⁷ Nagy 1990, p. 142.

¹⁹⁸ Kaimio 1977, p. 242.

¹⁹⁹ Auger 1987.

fabrication qu'à l'objet qui en ressort. Il y aurait matière sur ce point sinon à revoir, du moins à compléter la théorie de Svenbro qui associe toutes les métaphores matérielles de l'œuvre au contexte mercantile de la production poétique. De fait, une certaine dynamique de la poésie affleure dans les images de Pindare, qui nous semble concerner de près notre sujet.

Pour nous faire une idée de ce phénomène, nous commencerons par évoquer les images que Pindare emprunte à l'artisanat, et qui sont parmi les plus fréquentes. Nünlist, dans le chapitre qu'il leur consacre (dans le chapitre "Handwerk"), cite Pindare 47 fois, sur 108 occurrences²⁰⁰. Et Auger, de son côté, montre que Pindare dépasse ces images en même temps qu'il les utilise. Pour Pindare, en effet, la poésie va plus loin que l'œuvre manufacturée en ce qu'elle bénéficie du mouvement.

Ainsi, certaines métaphores se trouvent "corrigées" pour exprimer la particularité de la poésie. En l'honneur du vainqueur célébré dans la 8^{ème} Néméenne et de son pays, Pindare dit qu'il est "aisé de lancer par-delà la limite la pierre des Muses" (*elaphron hupereisai lithon moisaion*, vv. 46-47)²⁰¹: la "pierre des Muses" s'oppose à la lourde pierre à lancer²⁰². Et dans la 4^{ème} Néméenne, s'il parle de poser une stèle (*stalan themen*), il la décrit "plus blanche que la pierre de Paros" (*Pariou lithou leukoteran*, v. 81). L'hyperbole soustrait le poème à une comparaison trop littérale. Un des exemple les plus explicites de ce phénomène est celui que propose la 5^{ème} Néméenne, dans laquelle Pindare s'oppose au sculpteur, en déniait le fait que ses propres œuvres soient immobiles (vv. 1-2):

1 Οὐκ ἀνδριαντοποιίος εἰμ', ὥστ' ἐλινύσοντα ἐργά-
 ζεσθαι ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος
 ἐσταότ'.

Statuaire je ne suis, pour réaliser d'inertes images sur leur socle érigées.

Pindare crée des œuvres que la récitation anime. A propos de ce passage, Auger conclut: "Ce texte amène à faire du mouvement un élément essentiel de la poésie."²⁰³ Or Jacques Péron, qui a analysé les images maritimes de Pindare, en vient à la même conclusion: "Pour Pindare,

²⁰⁰ Nünlist 1998, pp. 83-125.

²⁰¹ Nous suivons la traduction d'Aimé Puech, dans l'édition des Belles Lettres. Mais nous la retouchons souvent, notamment en empruntant à celle de Savignac 1990, de manière à la rendre plus littérale et conforme au texte grec de l'édition Snell-Maehler, à laquelle nous référons.

²⁰² Cf. *Od.* 8, 186-198.

²⁰³ Auger 1987, p. 42.

la poésie est avant tout mouvement; ses odes, comme il le dit dans la II^e *Isthmique*, il ne les a pas faites pour qu'elles restent en place: v. 45: ἐπεὶ τοι ἢ οὐκ ἐλινύσοντας αὐτοὺς ἐργασάμαν.²⁰⁴ L'idée de mouvement s'étend en effet à tous les registres descriptifs. Nous la verrons encore liée à l'idée du voyage, du chemin. Dans un autre domaine que celui de l'artisanat, il peut être intéressant d'évoquer les images qui ressortent de la nature. On y trouve également la volonté du poète d'apparenter sa poésie, plus encore qu'à un objet en mouvement, à un corps vivant. Auger relève ainsi que ces images associent le plus souvent la création du poème à des transformations du contexte naturel: une fleur qui croît (*O.* 6, 105), une abeille qui butine (*P.* 10, 53), un champ qu'on laboure (*P.* 6, 1-2)...

Le mouvement est donc un élément essentiel de la poésie. Mais pourquoi? L'analyse d'Auger ne répond pas en définitive à cette question. Peut-être la solution paraît-elle évidente: il y a mouvement à chaque étape du processus poétique, dans la création, dans l'énonciation, dans la propagation de l'œuvre... Cependant, les données relatives à l'énonciation que nous avons mises au jour nous invitent à nous demander si les métaphores, que l'on peut regrouper en ensembles thématiques, comme l'a montré Nünlist, n'entrent pas en correspondance avec l'action en cours. Pour nous en assurer, nous devons nous pencher sur la construction particulière de ces images, notamment sur la place qu'y tient l'illocutoire. Nous engagerons une analyse de ce genre sur quelques métaphores, à titre d'exemple: notre hypothèse est que Pindare conçoit ces métaphores de manière à les apparenter aux actions du chœur (chant et danse), superposant de la sorte les dimensions sonores et visuelles.

La 6^{ème} *Olympique* nous permettra d'entamer notre analyse. Pindare commence par y décrire son poème comme un temple. Cependant, dans la suite du texte, il exige que les portes, qui sont aussi les portes de l'hymne, s'ouvrent (vv. 27-28). Cette dynamique nous invite à suivre le fil de la métaphore pour voir comment le poète la développe. D'emblée, l'ouverture du poème s'accorde à une perception visuelle: ce sont les colonnes du portique qui sont décrites dans les premiers vers (*O.* 6, 1-4).

1 Χρυσέας ὑποστάσαντες εὖ-
 τειχεῖ προθύρῳ θαλάμου
 κίονας ὥς ὅτε θαητὸν μέγαρον
 πάξομεν· ἀρχομένου δ' ἔργου πρόσωπον

²⁰⁴ Péron 1974, p. 23.

χρῆ θέμεν τηλαυγές.

Ayant posé des colonnes d'or, pour soutenir le portique aux bons murs de l'édifice, nous allons fonder comme un palais admirable. A l'œuvre qui débute, il faut donner une façade qui brille au loin.

Par rapport à ce que nous avons vu jusqu'ici, il nous faut prendre en considération une nuance particulière que cette ode illustre clairement. Aux images *nominales* décrivant l'oeuvre poétique et formant de la sorte un type de métalangage s'ajoutent les formes *verbales*, qui rendent compte de l'action du locuteur. Il faut comprendre le surplus de sens que convoie l'élément verbal. C'est que les éléments verbaux, tout en participant à la création des images du travail poétique, posent la question de l'identité du sujet parlant. De fait, par l'activité qu'ils impliquent, les verbes s'affirment comme des éléments charnières entre le temps de la composition, où l'auteur est le sujet, et celui de la performance, où c'est le chœur qui est sujet. Le passage que nous venons de citer peut servir à illustrer ce phénomène. Il faut s'arrêter sur les formes *paxomen* et *themen*. Qui "construit", ici, qui "place"? On peut bien sûr lire dans ces métaphores des images du travail de création effectué par Pindare, qui se réfèreraient au moment de la composition, à Thèbes ou ailleurs. Le public serait en ce cas confronté à un texte mettant en scène le poète en train de créer, et témoignerait après coup de ce que furent ses affres et velléités créatives. Or l'ensemble des éléments déictiques qui apparaissent dans les *Epinicies* ouvrent généralement sur une autre dimension: ils inscrivent l'action dans un *hic et nunc* que soulignent les fréquents adverbes *nun*, *sameron*, *entha* etc., doublés d'articles démonstratifs qui se réfèrent au chant en cours (*tode melos* P. 2,3; *tonde kômon* O. 8, 10; *aggelian tautan* O. 9, 25). Tous ces marqueurs référentiels servent donc *aussi* à ancrer le poème dans le présent de la cérémonie. De même, il nous faut entendre les verbes employés au présent, parfois au futur (c'est le cas du *paxomen*), comme se référant à une action instantanée, qui s'effectue au moment où elle est dite: ils acquièrent de la sorte une dimension performative²⁰⁵. C'est une efficacité toute particulière qui se dégage alors de ces expressions! Dans le cas de notre ode, les métaphores visuelles et concrètes employées ("les colonnes", "le portique", "la façade qui brille"; puis les verbes "poser", "planter", "installer") font écho à la situation de communication, à l'acte d'énonciation et à celui d'audition. La parole énoncée au moment de la performance, cet "œuvre qui débute" (*archomenou d'ergou*), est effectivement en train de fabriquer l'oeuvre imagée par ces colonnes, mot après mot. Quant à l'audition, elle

²⁰⁵ D'Alessio 2004, pp. 289-290, souligne également la correspondance instaurée entre l'acte de composition et l'acte d'énonciation par l'emploi (fréquent) de ces futurs "performatifs".

est transposée dans des termes visuels: le fronton brillant au loin *est* celui du poème, qui commence d'ailleurs par ce qu'il y a de plus visible, l'or (*chruseas*).

Ce qui se profile dans cette analyse, c'est la possibilité d'interpréter chaque ode en fonction du moment de l'énonciation. Cette perspective n'est d'ailleurs pas exclusive: il est possible que certaines images se réfèrent *aussi* au poème en tant que produit fini. Néanmoins, la pratique spectaculaire attachée aux *Epinicies* oblige à lire ces poèmes en fonction de la performance. Ainsi, la donnée fondamentale du mouvement, que d'autres voix ont soulignée avant nous, nous l'avons vu, pourrait prendre un sens particulier. Il se pourrait qu'elle fasse régulièrement référence au spectacle en cours. En ce sens, elle offrirait à l'instance énonciatrice la possibilité d'accomplir par la parole les actions véhiculées par le poème (dimension performative de la voix chorale); dans un autre registre, on peut postuler que le poète détermine de la sorte les gestes chorégraphiques que les choreutes devront effectuer (rôle *complémentaire* des actes non verbaux)²⁰⁶.

La suite de la 6^{ème} *Olympique* illustre ce principe. Nous l'avons dit plus haut, le motif du temple réapparaît plus loin dans le texte, au moment où sont évoquées ses portes. Or ces portes sont associées à une action qui est celle de les "déployer". Dans une formulation impérative qui rappelle celle du vers 4 (*chrê themen*), le texte exige que les portes soient ouvertes (v. 27):

χρή τοίνυν πύλας ὕμνων ἀναπιννάμεν αὐταῖς

il faut donc déployer pour elles les portes des hymnes

L'image insiste ici aussi sur le mouvement. Il ne suffit pas de comparer le poème à un temple, il faut encore qu'une relation dynamique soit exprimée qui inscrive le poème dans le monde. C'est ce qu'exprime le verbe "déployer", assumé ici par le sujet parlant qui ouvre symboliquement le poème aux mules de Phintis pour les y accueillir. On le voit, le verbe acquiert de la sorte une dimension performative (énoncer une action, c'est la faire) qui pourrait être représentative de l'efficacité de la parole dans la poésie pindarique. Nous l'avions déjà vue à l'œuvre plus haut dans le futur performatif du verbe *paxomen* ("nous allons fonder"). C'est une hypothèse qu'il nous faut étayer.

²⁰⁶ Cf. point 1.3.3.

L'évocation d'un autre exemple saura nous conduire à mieux cerner le procédé spectaculaire qui est en jeu, spectaculaire dans la mesure où les mots se donnent à voir par le biais de ces images. A terme, nous devrions comprendre le rapport qu'entretiennent l'énonciateur et l'énonciataire avec le texte composé par le poète. Dans le passage qui suit, nous voulons souligner le lien entre la métaphore du texte énoncé et l'action en cours. C'est une citation de la fin la 3^{ème} *Néméenne* (vv. 76-78), dans laquelle Pindare décrit son poème comme du miel:

(...) χαῖρε, φίλος· ἐγὼ τόδε τοι
πέμπω μεμιγμένον μέλι λευκῷ
σὺν γάλακτι, κίρναμένα δ' ἔερσ' ἀμφέπει

Réjouis-toi, ami! Je t'envoie ce miel uni à la blancheur du lait, l'écume s'y mêlant l'accompagne...

Le *philos* ici se rapporte à Aristocléïdès, l'athlète vainqueur. Et le *chaire* nous rappelle la formule des hymnes homériques, par laquelle l'aède prend congé de la divinité, tout en l'invitant à se réjouir de sa prestation²⁰⁷. Dans ce cas, il s'agit du chant qui vient d'être effectué. De manière significative, le terme apparaît dans les dernières lignes de l'ode, comme pour caractériser la nature de ce qui a été produit oralement. L'expression qui suit, placée en apposition, offre d'ailleurs une forme de synthèse de la métaphore et de son référent, une "correction" du type de celles que nous avons évoquées plus haut (vv. 79-80):

80 —πόμ' αἰοίδιμον Αἰολίσσιν ἐν πνοαῖσιν αὐλῶν,
ὥς περ.

breuvage chanté servi dans le souffle des flûtes éoliennes –mais bien tard!

Le poème est une boisson faite de chant. Nous avons vu des exemples de cette analogie entre parole et liquide chez Homère. Ce qui dépend de cette métaphore en l'occurrence, c'est l'assimilation de l'acte d'audition à celui d'ingestion. Car "ce miel", ce n'est pas le poème écrit de Pindare, c'est bien son poème dit! De fait, ce breuvage mêle au chant du chœur le "souffle des flûtes". Et s'il vient "bien tard", c'est vraisemblablement parce que Pindare n'a pu composer que longtemps après la victoire de l'athlète le chant qui le célèbre dans sa patrie. La métaphore semble donc bien se référer au texte sous sa forme énoncée. Ce fait trouve un appui dans l'action dont rend compte le chœur: *pempô*, "j'envoie" (v. 77). Qui envoie? Le

²⁰⁷ Capponi 2003, notamment pp. 14-16.

réfèrent du sujet, à la première personne, est Pindare, qui s'adresse à Aristocléïdès comme à son "ami". Pindare lui "envoie", lui "fait parvenir" son poème —c'est-à-dire qu'il est lui-même absent, alors qu'Aristocléïdès est vraisemblablement parmi les auditeurs! L'acte en lui-même ne constitue pas une métaphore de la création poétique. Il se réfère à la transmission du poème. De la sorte, il éclaire le rapport du poète à son chœur. En effet, l'usage du verbe au présent implique que le chœur énonciateur, en assumant le *je* du poème, représente Pindare absent, et en même temps l'incarne.

C'est là qu'intervient la donnée pragmatique du poème: force nous est de reconnaître que le verbe *pempô* revêt ici une dimension performative, car le locuteur accomplit l'action d'envoyer au moment où il l'énonce. Le principe est d'ailleurs le même au début du poème, qui commence par une supplication à la Muse (*lissomai*, "je t'en supplie", v. 1) pour qu'elle s'en vienne sur l'île d'Egine. Ainsi, c'est la voix de Pindare qui retentit au moment de la performance (le *egô* est là pour le souligner), tandis que le chœur accomplit en paroles l'acte impliqué dans le poème. L'instantanéité de l'action est signalée par le *tode meli* qui se réfère au chant en cours. Pindare est à la fois présent et absent dans la récitation²⁰⁸. On pense ici à l'étude que Svenbro a menée sur la "voix" propre aux épitaphes dans *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*²⁰⁹. En mettant en scène un sujet de première personne, ces inscriptions attribuent aux passants, qui les lisent à voix haute, la possibilité et la tâche de faire retentir un instant la voix du mort. Celui-ci, bien qu'absent, prend la parole l'espace d'un instant. Ainsi de Pindare. Le poème met en scène la voix du poète qui s'exprime dans le temps de la performance.

L'évocation du mouvement est essentielle dans cette perspective. Elle relaie certes un motif traditionnel employé pour rendre compte d'une littérature orale, itinérante et non point figée²¹⁰. Mais de la sorte elle rend également compte du processus par lequel le poème est recréé au moment de la performance. Pour poursuivre, nous inverserons donc notre perspective: nous ne nous fonderons plus sur un classement des images employées par Pindare, à la manière de Nünlist ou d'Augier, nous partirons des motifs de mouvement eux-mêmes pour comprendre l'image générale qu'ils confèrent à la performance poétique.

²⁰⁸ Dans les termes de Bowra: "The song embodies his spirit, and when it is sung, he is there in it and with it, and distinctions may be a little blurred." (Bowra 1964, p. 361)

²⁰⁹ Svenbro 1988.

²¹⁰ Voir Nünlist 1998, pp. 355-361, à propos de la "Verbreitung der Lieder", pour laquelle "die Bilder deuten darauf, dass die Dichter von *mündlicher* Wiedergabe ihrer Lieder ausgehen" (p. 360).

2.2.3. Métaphores de la performance en cours

Notre recherche a pour but de mettre au jour les liens entre geste et parole dans la poésie. Dans cette perspective, deux éléments se sont révélés essentiels dans notre première approche de Pindare: d'une part, les métaphores du mouvement, d'autre part, les verbes d'action assumés (chantés) par le sujet parlant. Tout notre intérêt repose sur la jonction de ces deux éléments. Dès lors qu'ils sont soutenus par de fréquents déictiques temporels et spatiaux marquant le *hic et nunc* de la performance, ils en viennent à assimiler la prestation du chœur à une activité qui se réalise comme un énoncé performatif, par le fait d'être énoncée, et ce quand bien même elle est métaphorique (le chœur ne "pose" pas effectivement des "colonnes d'or" dans *O.* 6, 1-4). En retour, le chœur inscrit ces images dans la réalité de la performance.

S'opposant au temps du mythe, auquel chaque ode fait référence, le temps qui nous intéresse est donc celui du présent, de l'instantanéité. C'est celui où le chœur chante, danse probablement. Or, on a très tôt remarqué que les poèmes ne contenaient pas le type d'allusions à l'activité chorégraphique qui apparaissent régulièrement dans les poèmes d'Alcman. Lefkowitz utilise ce fait pour justifier la théorie selon laquelle le poète interpréterait lui-même les *Epinicies*. A l'inverse, notre perspective pourrait éclairer ce paradoxe. Elle implique en effet que le chœur assume l'identité du poète. Mais elle justifie par ailleurs le rôle des nombreuses métaphores que nous avons mentionnées: le chœur les intégrerait dans sa chorégraphie. Il vaut en tout cas la peine d'essayer de rapporter à l'entité d'un chœur énonciateur les actions métaphoriques exprimées par les verbes dans les parties non mythologiques. Un mode particulier d'efficacité de la parole s'y dessine.

Les débuts et fins des odes sont des parties privilégiées pour exprimer l'activité du chœur. Nünlist constate de même que Pindare "eine Tendenz zeigt, seine Lieder mit poetologischen Bildern beginnen und/oder enden zu lassen"²¹¹. Cependant, il justifie chichement ce fait, en arguant que les parties mythiques, à l'inverse, contiennent très peu de ces motifs. En vérité, si ces images servent à présenter le chœur, à l'ancrer dans son activité rituelle, elles en tirent plus de cohérence.

Nous nous convainçons de la justesse de ce principe en observant deux passages encore, aux

²¹¹ Nünlist 1998, p. 347.

images particulières et relativement développées: la 10^{ème} puis la 6^{ème} *Pythique*. La fin du premier de ces poèmes montre que les métaphores de mouvement peuvent être cumulées et ne se justifier que par le bonheur de la variation. La métaphore du navire sert à rendre compte de la dynamique de la récitation. Or, immédiatement après, Pindare compare la "perfection de ses hymnes" (*aōtos humnôn*, v. 53) à une abeille qui butine d'un mythe à l'autre. Ce qui frappe dans cette image, comme précédemment, c'est l'activité qu'elle attribue au poème lui-même. En devenant abeille, le poème devient également sujet (vv. 51-54):

κώπαν σχάσον, ταχὺ δ' ἄγκυραν ἔρεισον χθονί
 πρῶραθε, χοιράδος ἄλκαρ πέτρας.
 ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων
 ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὅτε μέλισσα θύνει λόγον.

Retiens la rame, de la proue plante vite l'ancre dans le sol, notre protectrice contre l'écueil perfide! En effet la perfection de mes hymnes de louange saute comme une abeille d'un sujet à l'autre.

Il faut débrouiller les niveaux d'énonciation dans ce passage, qui révèle alors une intention particulière. D'abord, un impératif fuse: "Arrête la rame!", qui survient sans particule de liaison. Même si le référent devait être Pindare en instance de composition, l'action se produit au moment où elle est dite, d'autant plus qu'elle est marquée par un impératif aoriste, comme dans le second impératif *ereison* ("plante!"). Autant de verbes fortement imagés, et "représentables". Ici, c'est le temps de l'énonciateur qui compte, et ce dernier compare son activité à celle d'une traversée en bateau. Or il dit l'interrompre, et de fait, il réalise son geste, car cet endroit marque la fin de l'*exemplum* mythique; par conséquent il annonce aussi celui du chant.

Or, dans l'image qui suit, c'est le chant lui-même qui est décrit. L'image de l'abeille, des fleurs, s'oppose à la métaphore maritime. Il y a sur ce point une distinction entre les deux niveaux de l'activité poétique, celui de l'énonciateur et celui de l'auteur, qui justifie l'inadéquation des deux métaphores.

On pourrait aller plus loin dans l'analyse en observant le rôle explicatif du *gar* (v. 53), qui articule les deux métaphores comme deux perspectives, celle d'un narrateur emporté par son récit, qu'incarnerait le chœur, et celle d'un commentateur, au discours métalinguistique (le terme *logos* est autoréférentiel), qui serait Pindare. Plus qu'une personne définie, c'est donc un ensemble d'identités que recouvre le *je* choral, et qui lui permet d'exprimer à la fois la voix de

l'auteur et celle du chœur en tant qu'énonciateur, et encore celle de la communauté par un principe de délégation chorale. Dans les termes de Calame: "Tout se passe donc comme si, dans la combinaison des formes pronominales et des actions verbales qui les réalisent sur le plan discursif, le poète avait le pouvoir de déléguer l'autorité de sa voix d'abord au chorège, puis au groupe choral chantant et dansant les vers qu'il a composés."²¹² On retrouvera ces positions énonciatives dans le chœur tragique.

La dernière strophe de la 10^{ème} *Pythique* nous permet cependant de préciser les nuances évoquées. A la suite de la métaphore de l'abeille, le locuteur exprime le souhait (*elpomai*, v. 55) que sa voix se projette dans celle des Ephyréens –gens de la région²¹³, soit aussi bien les choreutes en action que ceux qui reprendraient le chant à l'avenir– qui, dit-il, "répandront sur les rives du Pénée ma douce parole" (*op'amphi Pêneion glukeian procheontôn eman*). C'est la voix de Pindare qu'il faut entendre ici, cette voix perpétuée à laquelle le poème permet de résonner dans le temps et dans l'espace.

L'approche de la 6^{ème} *Pythique* nous permettra de confirmer la pertinence d'une lecture qui prend en compte les différents niveaux de l'énonciation, et la superposition des voix du poète et de l'énonciateur. L'ode nous présente un chœur qui, comme nous l'avons vu plusieurs fois, s'anime dès le commencement de la récitation. On le voit ainsi "labourer", puis "s'avancer" vers le temple d'Apollon (vv. 1-4).

1 Ἀκούσατ'· ἥ γὰρ ἐλικώπιδος Ἀφροδίτας
 ἄρουραν ἢ Χαρίτων
 ἀναπολίζομεν, ὀμφαλὸν ἐριβρόμου
 χθονὸς ἐς νάϊον προσοιχόμενοι.

Ecoutez! Car c'est le champ d'Aphrodite aux vives prunelles, le champ des Grâces que nous labourons, tout en marchant vers le temple nombril de la terre aux sourds grondements.

L'incise est percutante et nous place d'emblée dans un contexte de performance. C'est un appel immédiat à l'attention du public, tandis que l'identité du locuteur est reportée dans le *nous* sujet du verbe *anapolizomen*. Le *gar* qui suit l'impératif sert ici aussi à marquer la dimension réflexive, explicative, des paroles qui succèdent. De fait, nous avons à nouveau affaire à des termes autoréférentiels, et purement métaphoriques: le locuteur parle de "labourer" et de

²¹² Calame 2005, p. 20.

²¹³ Voir sur ce point le commentaire de Farnell 1965, p. 219.

"marcher vers le temple" d'Apollon à Delphes, Delphes qui se trouve être le lieu de la victoire et de la performance.

Or, dans la perspective d'une performance, ces mouvements entrent en écho avec la prestation du chœur. Du moins ils transposent en gestes, des gestes assumés chorégraphiquement, l'activité poétique de Pindare. On voit dans ce exemple se confirmer l'hypothèse que la fonction et la portée de ces verbes de mouvement tient à déléguer au chœur la fonction de poète, assumée en gestes autant qu'en paroles. Cette interprétation coïncide avec le fait que l'énoncé, le poème chanté, est lui aussi transposé dans une métaphore (vv. 5-9, 14-18):

5 Πυθιόνικος ἔνθ' ὀλβίοισιν Ἑμμενίδαις
ποταμία τ' Ἀκράγαντι καὶ μὲν Ξενοκράτει
έτοιμος ὕμνων
θῆσαυρὸς ἐν πολυχρύσῳ
Ἀπολλωνία τετείχισται νάπα·

15 (...) φάει δὲ πρόσωπον ἐν καθαρῷ
πατρὶ τεῷ, Θρασύβουλε, κοινάν τε γενεᾶ
λόγοισι θνατῶν
εὐδοξον ἄρματα νίκαν
Κρισαίαις ἐνὶ πτυχαῖς ἀπαγγελεῖ.

A Delphes, pour les Emménides fortunés, pour Agrigente sise auprès de son fleuve, pour Xénocrate enfin est prêt le trésor des hymnes, bâti dans l'opulente vallée d'Apollon

$$(\dots)$$

Sa façade est dans la lumière pure; l'illustre victoire, commune à ton père, Thrasybule, et à sa lignée, remportée à la course des quadriges, dans les vallons de Crisa, par les paroles des mortels elle l'annoncera.

Le "trésor des hymnes": le terme marque sans doute en premier lieu la richesse, la réserve des potentialités du chant. Slater le traduit par "treasure, store", et fait référence à deux passages où il désigne une fois un pouvoir de divination (*O.* 6, 65), l'autre le temple d'Apollon, à Delphes précisément (*P.* 11, 5)²¹⁴. Dans le cas présent, le cadre delphique ne peut manquer d'évoquer le même trésor, "crypte des trépieds d'or" (*chruseôn es aduton tripodôn thêsauron*, *P.* 11, 4-5). Aussi, la comparaison en vient tôt à matérialiser le terme sous la forme d'un sanctuaire, de manière à décrire le poème comme bâtiment, comme dans de nombreuses

²¹⁴ Slater 1969.

autres métaphores relevées chez Pindare par Nünlist²¹⁵. Cependant, Auger note que dans cette occurrence, "comme le montre le parfait *teteikhistai*, le bâtiment est prêt quand le poème commence"²¹⁶; il a été achevé plus tôt, ce qui le différencie du "palais magnifique" de la 6^{ème} *Olympique*. De fait, confirmant le sens concret du mot, le trésor est nanti d'une "facade", *prosôpon*, un terme qui intervient au début de l'ode (tout comme le "portique" dans *O.* 6, 3). Celle-ci exécute à son tour une action, celle d'"annoncer" (*apangelei*). Le futur prend ici encore une valeur d'immédiateté: l'hommage à Thrasybule va suivre, et la strophe qui débute à cet endroit s'ouvre effectivement sur une interpellation, "toi" (*su*, v. 19).

Il vaut la peine de mettre au jour les implications contenues dans les images de ce passage. Nous y retrouvons les niveaux de l'énoncé et de l'énonciation. L'énonciation tient à ces métaphores, labourer et marcher, qui comprennent geste et mouvement. Rendus concrets par la chorégraphie, ils font de la prestation du chœur un cheminement vers Delphes. L'énoncé quant à lui est issu de ce "trésor des hymnes", il devient "façade dans la lumière pure" et "proclamation" grâce à la prestation du chœur. L'image complexe finit par conséquent par nous présenter le poème comme plus qu'un artefact. C'est un construit, certes, mais que la performance anime en lui prêtant une voix. Et il porte en lui le témoignage de ce phénomène, ce qui est aussi la manière de le rendre possible.

Tous ces exemples confirment l'importance d'une lecture prenant en compte la dimension spectaculaire des *Epinicies*. Il convient cependant de resserrer notre propos pour le rattacher à notre thèse principale. C'est en effet toujours de l'efficacité de la parole que nous parlons. Dans le cadre des odes pindariques, cette dimension est attachée à un modèle particulier, celui du chœur que le poète conduit à accomplir en la disant une action symbolique. Cette action consiste bien souvent en une transposition métaphorique de l'acte poétique, fondement de la "poetologische Bildersprache", dans les termes de Nünlist.

Mais il faut ajouter que l'investissement oral et chorégraphique du chœur s'inscrit en outre dans une action rituelle, et qu'elle permet au rite de s'accomplir, en définitive. Le cadre de la cérémonie conjugué à la formulation du poème crée les conditions nécessaires à l'efficacité de cette parole poétique: elle permet la réintégration du vainqueur dans la communauté, elle-même déléguée dans les membres du chœur²¹⁷.

²¹⁵ Nünlist 1998, pp. 103-107, dans le registre "Hausbau". Voir notamment Pind. fr. 194, 1-3, où le verbe *teichizô* apparaît à l'impératif de la 1^{ère} personne du pluriel, et déjà la 6^{ème} *Olympique* et ses "colonnes d'or" (vv. 1-2), notre premier exemple de Pindare (point 2.2.2).

²¹⁶ Auger 1987, p. 43.

²¹⁷ Voir Nagy 1990, p. 142, et les références qu'il fait à Calame 1977.

C'est bien là la tâche du poète des *Epinicies*. Absent de la performance, mais présent dans le *je* à laquelle elle donne corps, ainsi que dans les rythmes et les termes qui fondent le texte, il chorégraphie de la sorte le rituel effectué. Si cette affirmation devait trouver un écho dans le texte et dans la représentation tragiques, elle ouvrirait des perspectives fort intéressantes pour notre propos. Le travail d'une spécialiste comme Marie-Hélène Delavaud-Roux, philologue, danseuse et chorégraphe, s'appuie d'ailleurs sur ce principe: il lui permet de reconstruire une possible chorégraphie, autant à partir des éléments musicaux conservés que des termes et des rythmes employés²¹⁸.

Pour nous convaincre de la pertinence de cette affirmation, nous nous proposons d'achever ce chapitre en observant quelques occurrences encore, attachées comme les précédentes au mouvement, mais qui relèvent d'un champ sémantique particulier, celui de l'activité physique, voire athlétique. Ces métaphores ont la particularité, parmi toutes les actions évoquées plus ou moins métaphoriquement, de mettre directement en jeu le corps du locuteur. Elles posent ainsi de manière éloquente la question du rapport entre parole et geste, une problématique que nous retrouverons bien sûr dans toute sa complexité dans le cadre dramatique. Il y a aussi lieu de croire que les références multiples que fait Pindare aux pratiques sportives, le plus souvent pour décrire son art, ont un statut particulier, en raison du rapport particulier qu'elles entretiennent avec le contexte festif.

2.2.4. Le cheminement du chœur

Deux des catégories répertoriées par Nünlist nous intéresseront dans la fin de ce chapitre: celle du sport (sous "Jagd und Sport") et celle du chemin ("Weg"). En ce qui concerne la première catégorie, lutte, lancer du javelot, saut, course de char sont autant d'images qui associent la création du poète aux exploits des athlètes. Et dans ces occurrences, Auger nous apprend que "la métaphore décrivant le poète à l'œuvre ne coïncide que dans la moitié des cas avec le genre de victoire du destinataire"²¹⁹.

L'association entre l'athlète et le poète n'est donc pas primordiale. Quand elle intervient, elle apporte un surplus de sens, sous forme d'allusion. Mais dans l'ensemble, il apparaît surtout

²¹⁸ Voir notamment Delavaud-Roux 1994, pp. 141-179.

²¹⁹ Auger 1987, p. 50.

que Pindare reformule sa propre prestation et celle de son chœur en fonction du contexte sportif dans lequel la récitation a lieu, de manière à rendre concret son travail, et vivante sa présentation, aux yeux d'un public venu célébrer un athlète vainqueur.

C'est en ce sens que nous pouvons interpréter le recours exclusif de Pindare, plutôt qu'à des comparaisons, à des métaphores qui "mettent sous les yeux", selon l'expression d'Aristote dans la *Rhétorique* (1411b24)²²⁰. Devant le public, par l'intermédiaire du chœur officiant, il lui est donné de paraître et d'être couronné à son tour. On voit ici la fonction pratique que revêtent ces métaphores du travail poétique, dès lors que nous leur faisons intégrer la dimension de la performance et abandonner le statut de texte figé. En fonction de ce principe, nous pouvons réaffirmer que le *je* narrateur est une image de Pindare, et que ce dernier se trouve incarné par le chœur au cours de la performance pour apparaître comme "auteur fictionnel". A travers les gestes chorégraphiques, le chœur illustre les "épreuves" décrites dans les odes.

Deux exemples brefs, mais éloquents, expliciteront ce principe. Une première occurrence est à trouver dans la 8^{ème} *Néméenne* (v. 19):

ἵσταμαι δὴ ποσσὶ κούφοις, ἀμπνέων τε πρὶν τι φάμεν.

Voici, je me dresse sur mes pieds agiles pour respirer avant de dire quelque chose.

A qui se réfère l'action? Au poète qui compose? Au poète fictionnel? Au chœur en performance? Michael Simpson²²¹, étudiant d'autres métaphores sportives, rapportait cette image au pugilat; Nünlist se contente de récuser son interprétation, sans inclure le passage dans sa recension. Pourtant l'action est autoréférentielle, puisqu'elle vise à "dire quelque chose" (*ti phamen*). Et l'emploi de termes se référant à une action physique, ajouté à celui de la première personne, fait que l'action se superpose à celle du chœur. La particule *dé* ("évidemment", "visiblement") souligne cette dimension visuelle. Comme précédemment, mais dans un registre plus réaliste, le chœur incarne les images du texte. Nous postulons qu'il se dressait véritablement sur ses pieds, à cet endroit, fusionnant de la sorte l'acte du poète, celui de l'athlète et le sien propre. A ce titre, il n'est pas innocent que Pindare évoque des "pieds agiles" dans une ode consacrée au vainqueur d'une course à pied (le *diaulos*)!

²²⁰ Pour une analyse de l'expression d'Aristote, voir Morpurgo-Tagliabue 1968.

²²¹ Simpson 1969, p. 437.

On retrouve d'ailleurs ces "pieds agiles" dans la seconde image qui nous intéresse, tirée de la 13^{ème} *Olympique* (v. 114):

ἄγε κούφοισιν ἔκνευσον ποσίν

Allons, par tes pieds agiles, extrais-toi de l'eau!

L'expression marque la fin du poème, avant une ultime et brève invocation à Zeus. L'absence de particule lui confère de la vivacité: forme et sens se rejoignent. Il faut s'extraire de l'eau, de la même manière que ce vers interrompt la narration. L'apparition d'un verbe d'action sert une fois encore à la transition, en introduisant une donnée autoréférentielle. C'est l'acte de narration autant que d'énonciation qui est visé ici, à travers une image que des gestes trouveraient facilement à illustrer.

Ainsi, les images sont riches et multiples comme pouvaient l'être les chorégraphies; elles sont un moyen à la fois d'exprimer l'idée que Pindare se fait du métier de poète et d'organiser la chorégraphie. Peut-être pouvons-nous sur ce point identifier un trait que Bruno Gentili attribue à la poésie mélique: "publicizzare il personale e il soggettivo per renderlo immediatamente percepibile e istituire così un rapporto di emozionalità con l'uditorio. Di qui il frequente uso delle metafore, delle immagini, delle similitudini (...)"²²². Certes on ne peut, en fonction de ce principe, définir la nature des gestes du chœur. Il n'est pas dit que les chœurs de Pindare se comportaient comme ceux que décrit le chant 8 de l'*Odyssée*, chez les Phéaciens, qui dansent autour de Démodocos tandis qu'il chante, mimant sans doute les faits évoqués²²³. Néanmoins, nous avons pu remarquer l'abondance des verbes de mouvement qui apparaissent dans ces poèmes, et le fait qu'ils servent à décrire le fait poétique, de la création à la production. Dans cette logique, et c'est ce qui nous intéresse, la parole poétique est fondamentalement un geste.

Il y aurait donc un lien direct entre le texte et le geste, entre l'auteur et le chœur, entre l'acte imagé de composition et l'acte exécuté d'énonciation. Nous ferons l'épreuve de cette hypothèse sur une ultime image, celle du char. Si l'on en croit Simpson²²⁴, elle est la plus complète, la plus glorieuse qu'offre le corpus, puisqu'elle rapproche le poète d'Apollon en le

²²² Gentili 1989, p. 56.

²²³ *Od.* 8, 262-265.

²²⁴ Simpson 1969.

décrivant monté dans un char et armé d'un arc. La 2^{ème} *Isthmique* présente dans ses premiers vers (vv. 1-5) une image de ce genre, appliquée aux "hommes d'autrefois" (*hoi men palai ... phôtes*) qui "montaient sur le char des Muses" (*es diphron Moisan ebainon*) pour y "lancer leurs hymnes doux comme le miel" (*etoxeuon meligaruas humnous*). Dans des évocations plus fragmentaires, le sujet apparaît lui aussi dans cette position, ou alors c'est le poème qui est comparé explicitement à un char²²⁵. Ainsi du *tode harma Pieridôn tetraoron* ("ce char des Piérides au quadruple attelage", v. 65) qui apparaît dans la 10^{ème} *Pythique*, la plus ancienne des *Epinicies* conservées, et présente un terme autoréférentiel actualisé dans le temps de la performance grâce à l'emploi du déictique *tode*: le quadruple attelage fait référence à la structure en quatre strophes du poème.

L'image est amplifiée dans la 1^{ère} *Néméenne*, où il s'agit d'"atteler le chant" (v. 7):

ἄρμα δ' ὀτρύνει Χρομίου Νεμέα
τ' ἔργμασιν νικαφόροις ἐγκώμιον ζεῦξαι μέλος.

Le char de Chromios incite, ainsi que Némée, à atteler, en l'honneur de ses exploits, le chant triomphal.

Le poème, dans ce cas précis, exploite les éléments contextuels en établissant un parallèle explicite entre Chromios, le commanditaire, vainqueur de la course de char, et le poète fictionnel; entre le char du vainqueur (*harma*) et le chant (*melos*). Le fait qu'on puisse atteler le chant implique cependant une finalité, celle d'employer la récitation comme champ de course. Selon les mots d'Auger: "L'épinicie, qui est un poème en partie narratif, suit une route, et le temps de son exécution est transposé dans l'ordre de l'espace."²²⁶

Nous reprendrons cette interprétation pour synthétiser les observations précédentes et analyser un dernier passage où apparaît la métaphore du char. Il se distingue par son développement et nous renseigne plus précisément encore sur la correspondance entre action réelle et action métaphorique. Il s'agit de revenir sur le passage déjà évoqué de la 6^{ème} *Olympique*, qui offre une métaphore filée de l'action. En le considérant dans sa longueur, nous y retrouvons liées les images du char et du temple (vv. 22-28):

ὦ Φίντις, ἀλλὰ ζεῦξον ἥ-
δη μοι σθένος ἡμιόνων,

²²⁵ Voir Nünlist pp. 255-264.

²²⁶ Auger 1987, p. 48.

25

ἧ τάχος, ὄφρα κελεύθῳ τ' ἐν καθαρῷ
 βάσομεν ὄκχον, ἵκωμαί τε πρὸς ἀνδρῶν
 καὶ γένος· κεῖναι γὰρ ἐξ ἁλ-
 λᾶν ὁδὸν ἀγεμονεῦσαι
 ταύταν ἐπίστανται, στεφάνους ἐν Ὀλυμπίᾳ
 ἐπεὶ δέξαντο· χρὴ τοίνυν πύλας ὕ-
 μνων ἀναπιτνάμεν αὐταῖς·
 πρὸς Πιτάναν δὲ παρ' Εὐρώ-
 τα πόρον δεῖ σάμερον ἐλθεῖν ἐν ὥρᾳ

O Phintis, va, enjougue-moi maintenant la force des mules, vite, que dans un chemin pur nous fassions passer le char et que j'en vienne au clan des hommes. Car entre toutes elles savent mener sur cette route, puisque couronnées en Olympie elles reçoivent: il faut donc portes des hymnes déployer pour elles: à Pitana, auprès du cours de l'Eurotas il s'agit d'aller aujourd'hui, à l'instant!

Un premier appel à Phintis (le cocher du char vainqueur) relie le poème à l'événement historique qui a eu lieu, la victoire aux jeux olympiques, et à ses protagonistes. Pindare réutilise le motif du char (à travers le verbe *zeugnumi*, "mettre sous le joug", employé à l'aoriste, et du terme *okchos*, "char") pour parler de l'acte poétique.

Le verbe suivant tire cependant le poème dans l'abstraction: Phintis ne va pas atteler à nouveau son char; c'est un autre char dont se servira le narrateur, une projection poétique du char vainqueur. On pense sur ce point au char qu'attelle Parménide pour se rendre auprès des dieux²²⁷. Or le *je* du narrateur (*moi, basomen, hikômai*) fait qu'une nouvelle fois on reporte la métaphore entière sur le processus de composition aussi bien que sur la récitation. En effet, l'auditeur est invité à réintégrer dans ce tableau la figure du chœur, impliquée dans l'emploi du verbe *basomen* qui fait référence à un mouvement de pas, comme dans l'action immédiate déterminée par ce nouveau futur performatif. C'est le chœur qui donne voix et mouvement au poème. Dans ce tableau magistral, qui reprend les principes énoncés jusqu'ici, il inscrit la fiction d'une création poétique instantanée, rendue manifeste par les actes proférés et exécutés.

Ces deux dimensions se révèlent remarquablement dans la suite du passage, qu'il nous faut lire en observant la transition d'un niveau de réalité à l'autre, de l'auteur à l'énonciateur. L'image du chemin apparaît ici significative. Les mules doivent s'élancer sur le "chemin pur"

²²⁷ Parmén., fr. B1 D.-K.

qui mène aux ancêtres d'Agésias, le vainqueur. Bowra commente à ce propos: "Pindar tells a living charioteer to yoke his car, which becomes not a symbol for his song, but the song itself, destined to travel *keleuthôî en katharâi*, which can only mean on a road through the air"²²⁸.

Les mules imaginaires conduites par un cocher fictionnel s'engagent sur le chemin qu'est le chant, mais plus encore le chant chanté, l'objet même de la performance.

On en trouve la preuve dans la dernière phrase, où sont rassemblés tous les termes de la comparaison. "Il faut ouvrir les portes de l'hymne", "aller à Pitânâ" (lieu d'origine des ancêtre du vainqueur), c'est-à-dire à la fois se mettre à composer, dans la réalité de l'auteur, et poursuivre la récitation de ce qui, dans le début de l'ode, que nous avons évoqué précédemment (point 2.2.2), a été présenté comme un temple, avec ses "colonnes d'or" et son "portique". Mais on voit de quelle manière le travail du poète est reformulé dans le processus d'énonciation, à travers les déictiques temporels qui apparaissent alors. Les expressions "aujourd'hui" (*sameron*) et "à l'instant" (*en hôrai*) se réfèrent à l'événement de la performance. Si le poète doit trouver les mots qui lui permettent de célébrer une victoire à Olympie, le chœur doit offrir au public un voyage poétique le temps de la récitation.

Une idée générale voit donc le jour, particulièrement marquée dans ce dernier exemple, celle que la récitation du poème correspond à une traversée, à un cheminement. Cette image trouve d'autres occurrences dans le corpus pindarique. Dans un ouvrage sur la métaphore du chemin en poésie, Otfried Becker la fait remonter à une tradition ancienne, attestée chez Homère comme Hésiode, qu'il résume pour Pindare en ces termes: "Das pindarische Siegeslied ist in besonderer Weise ein 'Durchlaufen' von Dingen der Wirklichkeit."²²⁹ Une interprétation à notre sens restrictive puisqu'elle n'intègre pas véritablement l'idée que la *récitation* est un cheminement. En revanche, Becker intègre celle-ci lorsqu'il s'agit d'expliquer la métaphore dans un contexte épique, comme si le domaine épique relevait de l'oral et le domaine mélique de l'écrit. Nous pensons au contraire pouvoir appliquer sa description du phénomène chez Homère à la récitation des *Epinicies*: "die merkwürdige Vorstellung, dass das Lied dem Dichter ein Weg ist, den er dichtend geht"²³⁰. La nuance tient au fait que, dans le cas des *Epinicies*, c'est devant le chœur que s'ouvre le chemin du chant. Une expression similaire, toujours appliquée à la poésie épique, trouve d'ailleurs un complément intéressant: "Da erscheint das Reden als ein Durchgehen durch die verschiedene Dinge der Wirklichkeit,

²²⁸ Bowra 1964, p. 39.

²²⁹ Becker 1937, p. 68.

²³⁰ Becker 1937, p. 68.

ähnlich wie das *πράσσειν*."²³¹ C'est bien de "faire" qu'il s'agit: toutes les métaphores que nous avons vues tendent à transposer le chant dans le registre de l'action, soulignant de la sorte la communauté de nature entre le dire et le faire.

Nous mettons ainsi le doigt sur la valeur pragmatique du poème, sur sa capacité à accomplir une action rituelle concrète par l'intermédiaire d'actions métaphoriques. Le rite se fonde sur certains procédés linguistiques que notre analyse nous permet à présent de mettre au jour:

- l'affirmation du statut du poète, par l'intermédiaire d'une figure fictionnelle;
- la délégation de cette figure au chœur, qui l'incarne grâce à l'emploi du *je*, grâce aux termes autoréférentiels, métaphoriques (*harma, poma...*) ou non (*melos, aoidê...*), et aux déictiques;
- l'accomplissement d'un rite à travers les énoncés performatifs et les gestes chorégraphiques.

L'image du chemin, et plus encore du cheminement, peut ainsi servir de conclusion à ce chapitre sur la poésie chorale. Elle résume les traits caractéristiques que nous avons cru saisir dans les différentes images évoquées et qui tiennent au mouvement et à la visibilité. L'interprétation de ces images présentes dans les poèmes choraux de Pindare nous donne une idée de la manière par laquelle les textes parlent réflexivement de l'action ponctuelle qui les fait entendre. Le texte récité décrit un mouvement, de même qu'il s'inscrit dans une danse. Dans ce mouvement fusionnent les figures de l'auteur, du narrateur et de l'énonciateur.

L'ambivalence du *je*, le rôle d'embrayeur des déictiques, la force performative des verbes employés et la qualité visuelle des métaphores, sont autant d'instruments qui transforment le texte d'origine en une activité rituelle. Et celle-ci fait accomplir au chœur un cheminement, métaphorique, mythique et pratique, vécu en commun par le public.

Cet excursus dans le domaine de la poésie chorale s'achève ainsi sur des considérations nouvelles qui justifient un si grand détour. Une logique rituelle a été mise au jour, qui se fonde sur les données pragmatiques du langage. Rites et actes de langage fonctionnent de concert dans la poésie mélique, inscrivant au cœur de la poésie les faits de parole efficace que nous avons identifiés dans le premier chapitre. Il s'agira de voir si cette logique est également à l'œuvre dans le théâtre. Mais nous savons maintenant, en référence à cette dernière, quels sont les points qu'il nous faut interroger au moment d'aborder la relation du chœur au chant, et plus généralement de l'énonciateur à son discours, et du geste à la parole.

²³¹ Becker 1937, p. 68.

3. RITE: langage rituel, langage théâtral

3.1. Parole et action dans les *Choéphores* d'Eschyle

Le chapitre précédent nous a conduit au seuil du drame. Avec ce troisième chapitre, nous entrons dans le domaine théâtral, qui nous occupera jusqu'à la fin de cette recherche. La problématique s'inscrit dans la continuité de ce que nous avons vu précédemment: quelle relation l'art tragique entretient-il avec la tradition de la parole efficace? La question ne s'est pas avérée vaine dans le cas de la poésie mélique. Elle a permis de mettre au jour dans la poésie de Pindare un modèle d'efficacité de la langue: le chœur accomplit un rite d'intégration du vainqueur tandis qu'il chante et danse l'épinicie. Certaines métaphores de mouvement intégrées dans le poème atteignent une valeur performative, nous engageant à une compréhension plus ouverte de ce terme. Elles révèlent également un emploi particulier des forces pragmatiques du langage dans le cadre de la poésie mélique grecque. Dans ce contexte, le cadre rituel est la référence qui nous permet d'expliquer l'efficacité qu'obtient la langue poétique de Pindare.

Mais ces observations s'appliquent-elles au texte théâtral? Le locuteur des *Epinicies* est à la fois proche et différent de celui de la tragédie. Si le chœur tragique s'inscrit bien dans la tradition de la poésie mélique, ce qu'atteste déjà l'idiome qu'il emploie, comme les nombreuses projections dans le temps du mythe qui apparaissent dans son chant²³², voire certains éléments d'auto-référentialité, le statut des protagonistes est plus problématique. Ces derniers (tout comme le chœur dans son statut de personnage) participent à une action fictionnelle et exécutent des gestes qui constituent la *mimésis* dramatique. Une *mimésis* qui est action, mais qui est en même temps mise à distance du monde des spectateurs, à l'inverse de la poésie pindarique: d'abord parce qu'elle ne reconnaît pas explicitement dans le public un énonciataire, ensuite parce qu'acteurs et choreutes portent des masques.

Ces données fondent la spécificité de l'art théâtral, définie par Anne Ubersfeld de la manière suivante: "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. (...) Et

²³² Voir Henrichs 1996.

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."²³³

Or, ces données posent des questions sur la nature du "rite", qui constitue la première modalité que nous voulions examiner en référence à la langue théâtrale. Quand un rite est effectué "sur scène", quelle est sa valeur, son efficacité? Dans un cadre général, certes, le spectacle s'entend comme une offrande au dieu Dionysos. Evoquant le cérémoniel des Grandes Dionysies, Simon Goldhill a mis en évidence toutes les pratiques civiques qui accompagnent les productions théâtrales. Il en conclut: "Tragedy must be understood, then, in terms of the festival of which it is a constituent part"²³⁴. En référence directe au rite dionysiaque, la dimension autoréférentielle et performative des chants du chœur a d'ailleurs donné lieu à des études approfondies ces dernières années²³⁵.

Mais ce ne sont pas ces éléments d'autoréférentialité qui nous intéressent. Ils tendent à rapprocher les chants du chœur des productions pindariques. Ce qui apparaît comme problématique, dans notre perspective, ce sont les parties dialoguées, celles où le locuteur apparaît comme personnage. Aussi traiterons-nous presque exclusivement, dans nos analyses du texte dramatique, des parties autres que les *stasima*. C'est là que la part fictionnelle est prégnante. Et dans ces passages, comment devons-nous interpréter le corps même du texte, sa structure, son vocabulaire, ses éléments référentiels, en regard de l'efficacité de la parole? Dans le cours d'une tragédie, des prières sont faites, des malédictions lancées, des serments prononcés. Faut-il croire que leur efficacité est neutralisée? Que le temps de la performance cède à ce moment au temps de l'histoire? Par ailleurs, la langue des personnages peut-elle donner lieu à un commentaire sur le support textuel qui la constitue, y a-t-il place pour des éléments "métathéâtraux"? Ce sont toutes ces questions qui nous invitent à interroger dans les *Choéphores* d'Eschyle la place et la fonction des éléments rituels.

²³³ Ubersfeld 1996, p. 9.

²³⁴ Goldhill 1990b, p. 128. La même réflexion sous-tend l'ensemble de l'ouvrage, au titre évocateur, où apparaît cette contribution: *Nothing to do with Dionysos?* (Winkler et Zeitlin 1990).

²³⁵ Voir les articles déjà cités de Henrichs 1993/4 et 1996, Calame 1999, et plus récemment l'ouvrage de Bierl 2001, qui traite de l'implication rituelle du chœur comique.

3.1.1. Langage, action et autoréférences dans les *Choéphores*

Notre point de départ pour aborder le théâtre sera donc *Les Choéphores* d'Eschyle. Nous avons justifié plus haut ce choix par notre projet de comparaison entre les trois poètes tragiques, auquel le mythe d'Electre donne une cohérence immédiate. Il se trouve par ailleurs que la pièce est remarquable pour la grande part qu'elle accorde à des "rites parlés", selon l'expression de Rudhardt. Ces derniers apparaissent principalement dans la première partie, qui, de l'avis des commentateurs, sert à préparer tant les personnages que les spectateurs à l'action principale de la pièce: le meurtre d'Egisthe et de Clytemnestre. Résumant leurs interprétations, A. E. Garvie, dans son commentaire de la pièce (c'est le plus récent), la décrit comme une "emotional preparation"; elle "contrasts with the rapid sequence of short scenes which mark the carrying out of Orestes' plan"²³⁶. De fait, la première partie de la pièce, jusqu'à la fin de la grande scène du *kommos*, fait se succéder les prières d'Oreste, celles d'Electre, ses libations, enfin les lamentations funèbres du *kommos* et une prière commune des deux enfants.

C'est sur cette première partie que nous entendons nous concentrer. Il nous faut en effet tenter de comprendre en quoi se définit l'action, l'activité, dans ce type de pratiques. Le *kommos* à lui seul, que chantent ensemble Oreste, Electre et le chœur, compte plus de cent cinquante vers. De manière emblématique, il problématise le type de théâtralité auquel nous avons affaire: comment expliquer la fonction dramatique de ces productions langagières de forme rituelle? En regard de ce que nous avons observé chez Pindare, nous pensons pouvoir émettre l'hypothèse que les valeurs illocutoires qui y sont attachées et sont énoncées dans le texte acquièrent une valeur performative, c'est-à-dire qu'elles permettent au rite dramatisé de s'accomplir au moment de la performance, tant dans la réalité de l'histoire que dans celle des spectateurs. En regard de ce que nous avons vu chez Pindare, il s'agirait donc d'une manière d'inclure les spectateurs dans l'événement rituel en cours dans la représentation tragique.

Mais une perspective de ce type nous invite également à intégrer dans notre questionnement ce que nous avons observé dans le premier chapitre. Nous avons vu à quoi ressemblent les formes ritualisées de la parole efficace. Or l'intégration des rites dans une production poétique

²³⁶ Garvie 1986, p. xl (dans son introduction). Il cite à cet endroit d'autres commentaires sur ce sujet, notamment celui de Taplin qui interprète les vers 84-584 comme "one huge act".

nous oblige à nous interroger sur leur nature dans ce contexte. Et sur ce point, l'exemple du rituel exécuté sur la tombe d'Agamemnon, qui va nous occuper tout au long de ce chapitre, est parlant: les pratiques décrites ne correspondent pas à celles de la réalité. En effet, les rites funéraires suivent des règles précises, qu'a décrites notamment Margaret Alexiou²³⁷ dans son ouvrage sur la lamentation en Grèce et que l'on retrouve peintes sur les vases.

Le début des *Choéphores*, quant à lui, met en jeu une structure de remplacement du rituel manqué d'Agamemnon, sous la forme spectaculaire d'une nécromancie, un motif qu'Eschyle semble affectionner puisqu'une telle scène apparaît également dans les *Perses* et que l'on conserve à son nom les fragments d'une pièce au titre éloquent de *Psychagôgikoi*. Mais ces scènes relèvent de l'art théâtral, il faut le souligner. Elles sont des créations poétiques, ce que conforte le fait que les seuls témoignages d'une activité nécromantique à cette époque et plus tôt sont ceux liés à des pratiques cultuelles officielles, attachées à des sanctuaires (*nekuomanteion*)²³⁸. De même, en ce qui concerne les prières, la longue étude d'Aubriot-Sévin aboutit à souligner "la radicale différence qui sépare les prières authentiquement utilisées dans le culte des prières littéraires". Et plus loin: "Pour ce qui est du vocabulaire, de la longueur, de l'élaboration syntaxique et discursive, les différences entre prières littéraires et prières cultuelles l'emportent de loin sur les ressemblances"²³⁹. On nuancera ce propos en soulignant que, comme nous l'avons vu, la récitation de poèmes méliques ou celle des hymnes homériques a une véritable valeur cultuelle. La distinction entre prières cultuelles et littéraires est tendancieuse. Néanmoins, elle reste pertinente dans le cas du théâtre, qui ajoute une dimension fictionnelle au procédé.

De fait, la nature du rite dramatisé est aussi différente de celles des pratiques rituelles que la langue des acteurs l'est de la langue quotidienne. Ces productions fictionnelles servent une efficacité particulière, qu'il nous faut restituer. Ainsi: comment sont conçus les éléments rituels des *Choéphores*, et quel effet visent-ils? Pour être plus précis encore et prendre un exemple sur lequel nous nous pencherons tout particulièrement dans la dernière partie de ce chapitre: comment faut-il comprendre le *kommos*, dont l'esthétique est si lointaine de la nôtre? Pour répondre à cette question, il faut commencer par considérer le statut de la pièce des *Choéphores*, de manière à réfléchir sur ce qu'elle met en scène et sur les moyens qu'elle emploie pour le faire.

²³⁷ Alexiou 2002 [1974].

²³⁸ Pour une "histoire des pratiques nécromantiques", voir l'introduction de Ogden 2001.

²³⁹ Aubriot-Sévin 1992, pp. 240 et 241.

Pour partir du général, on peut affirmer que la pièce des *Choéphores*, 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. Dans cette perspective, on peut noter que le début de la pièce coïncide avec l'entrée en scène du héros. Une entrée anonyme et sans prologue, si l'on se fie au texte transmis par Aristophane²⁴⁰.

Conformément au principe selon lequel le masque permet d'effacer l'identité de l'acteur plutôt qu'à définir celle du personnage²⁴¹, on voit donc que les propres mots d'Oreste servent à le décrire, du point de vue de son identité et de son intention. Pylade, en comparaison, ne s'exprime qu'une fois, à la fin de la pièce, et n'acquiert une identité reconnue qu'au vers 20, à travers une réplique d'Oreste: "Pylade, tenons-nous en retrait". La suite de la pièce s'inscrit dans cette logique verbale et permettra à Oreste, par le biais d'un long rituel langagier impliquant Electre et le chœur, et faisant alterner la récitation et le chant, de se constituer en vengeur de son père²⁴².

Ces éléments font de la parole la force motrice de la représentation dramatique: c'est elle qui détermine les actions et les fait s'accomplir. Une particularité du discours théâtral soutient d'ailleurs ce principe. C'est un fait qui a été remarqué de longue date: les termes renvoyant de manière directe à l'acte de langage en cours –c'est-à-dire dénotant les valeurs illocutoires– sont très fréquents, beaucoup plus fréquents que dans la langue usuelle. Ce principe illustre en quelque sorte les remarques d'Aubriot-Sévin sur le 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."²⁴³ Aubriot-Sévin voit d'ailleurs ce principe comme mis en scène dans la tragédie, dans les nombreux cas où un personnage refuse de parler, est astreint au silence, ou se tait avant de se donner la mort.

Lorsqu'on y regarde de près, les personnages ne cessent donc de commenter leurs propres

²⁴⁰ Dans les *Grenouilles* d'Aristophane, Euripide dit qu'il va examiner les prologues d'Eschyle (v. 1119) et commence par celui de l'*Orestie* (en fait celui des *Choéphores*): "Hermès chtonien, gardien de l'empire paternel..." Ces vers, suivis de quatre autres vers cités par les scholies, ont été placés en tête du manuscrit, qui commence sans cela au vers 10.

²⁴¹ Calame 2000 [1986], pp. 139-164.

²⁴² Sur cette "création rituelle du vengeur", voir Dupont 2001, pp. 68-73.

²⁴³ Aubriot-Sévin 1992, p. 189.

actions verbales ou d'attirer l'attention sur les modalités langagières de l'interlocuteur. Il le font le plus souvent en termes propres, parfois en employant des métaphores. Ces occurrences sont nombreuses dans le texte des *Choéphores*, au point que Philippe Yziquel²⁴⁴ pense y trouver une problématique particulière du regard et de la parole. De fait, dans les cent premiers vers, on peut recenser les occurrences suivantes: *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!* Nous verrons dans quel cadre particulier ces occurrences interviennent. Il apparaîtra d'ailleurs que les actes gestuels sont tout autant susceptibles d'être mentionnés, et qu'en ce sens ils sont mis au même niveau que les actes langagiers. Le statut de la parole comme acte est au cœur de ce chapitre; le rapport du geste au texte théâtral sera traité plus en détail dans le sixième chapitre. Pour l'heure, nous tenons à souligner l'importance d'un principe d'autoréférentiation attaché au discours théâtral, aussi bien dans le discours direct qu'indirect, que dans les commentaires dialogiques, et qui fait écho au procédé tel que nous l'avons observé chez Pindare.

Or, du fait même que nous avons affaire à un discours fictionnel dramatisé, ces occurrences acquièrent un double sens. Les termes autoréférentiels, qui permettent en somme de mettre en évidence l'acte illocutoire en cours, sont destinés à la fois aux personnages de la pièce et au public. Ils sont emblématiques du phénomène de la double énonciation propre au théâtre, évoquée au début de ce chapitre. On ajoutera cependant le rappel pertinent d'un théoricien du théâtre: "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"²⁴⁵. Les termes autoréférentiels jouent donc un rôle actif, dans la mesure où ils sont les témoins de ce que le langage est conçu *pour la scène*, et servent à orienter le jeu de l'acteur et la perception du public.

Pour prendre un exemple explicite, dans un autre drame: la malédiction que lance Thésée sur Hippolyte, dans la pièce éponyme d'Euripide (vv. 884-891), évoque une réalité aussi bien dans l'histoire en cours que dans le monde réel du public. Mais le texte schématise les étapes du rite. Ainsi voit-on d'abord Thésée rassembler son peuple (*iô polis*, v. 884), puis annoncer que Poséidon lui a accordé trois vœux (*has emoi pote aras hupeschou treis*, vv. 888-889) et alors seulement lancer sa malédiction sur Hippolyte (on remarque l'emploi de l'optatif, propre à l'*ara*: *hêmeran de mê phugoi tênde*, vv. 890-891). C'est une manière déterminée qu'emprunte le langage pour se montrer sur scène, en donnant son nom en quelque sorte, en

²⁴⁴ Yziquel 1997.

²⁴⁵ Kowzan 2005 [1992], p. 59.

mettant en scène l'efficacité qu'il a "naturellement" dans le quotidien. Le texte dramatique intègre donc les traits du récit narrativisé dans ses énoncés de première personne. Il en résulte une forme de distanciation entre les acteurs et les personnages (renforcée par les masques), comme entre les spectateurs et l'histoire jouée. L'"action" du drame est exhibée, et trouve par ce biais son mode d'accomplissement.

3.1.2. Le chœur en action

Il s'agit pour nous d'observer dans le texte le fonctionnement performatif des termes autoréférentiels. Pour donner un cadre à notre analyse, nous nous concentrerons pour commencer sur les interventions du chœur (en dehors des stasimons). Le chœur incarne de la manière la plus manifeste le type d'efficacité langagière qui intervient dans l'espace théâtral. Ses gestes visibles sont traduits avant tout en gestes chorégraphiques et son interaction avec les personnages n'intervient qu'à travers les mots. Néanmoins le chœur "agit", comme nous allons le voir, et ce malgré le fait qu'il est tenu loin des événements proprement "tragiques" qui, pour la plupart, se déroulent à l'intérieur du palais.

Un fait intéressant est à noter, en préambule: c'est que cette problématique de l'action apparaît explicitement dans le cours de la pièce, dans un passage où le chœur demande "ce qu'il doit faire". C'est au moment où Oreste a annoncé qu'il tuerait sa mère: le chœur interroge le héros sur la tâche que chacun doit accomplir: "Pour le reste, donne tes ordres à ceux qui te sont chers, en disant aux uns ce qu'ils doivent réaliser (*poiein*), aux autres ce qu'ils ne doivent pas faire (*drân*)" (vv. 552-553). Les ordres qu'Oreste donne alors aux jeunes esclaves qui composent le chœur leur confèrent un rôle implicitement limité aux conventions de la scène. Oreste répond d'abord à Electre, puis au chœur, dans les termes suivants (vv. 554-555, 581-582):

	ἀπλοῦς ὁ μῦθος· τήνδε μὲν στείχειν ἔσω,
555	αἰνῶ δὲ κρύπτειν τάσδε συνθήκας ἐμάς
(...)	
581	ὕμῖν δ' ἐπαινῶ γλῶσσαν εὐφημον φέρειν,
	σιγᾶν θ' ὅπου δεῖ καὶ λέγειν τὰ καίρια.

Le mot d'ordre est simple. Je prie celle-ci de rentrer au palais, et de couvrir mes projets (...).

A vous je demande d'avoir une langue prudente, de vous taire quand il le faut et de ne dire que ce qui est approprié.²⁴⁶

On le voit, le rôle du chœur dans le déroulement de l'histoire se définit ici par la parole. Et nous allons pouvoir observer que cette parole trouve deux modes d'action dans l'histoire. L'un se situe au niveau de la construction narrative, de l'énoncé, l'autre au niveau performatif de l'énonciation.

Le premier mode est le plus évident: il est relatif à l'inscription du chœur dans l'intrigue, un rôle particulier qui n'a pas manqué de frapper les commentateurs. Dans un court article, Marsh Mac Call a souligné la part active voire autoritaire de ce chœur de femmes esclaves, qui le distingue de tout autre chœur de tragédie²⁴⁷. Ainsi, à certaines occasions, il intervient personnellement dans le cours de l'intrigue. Lorsque la nourrice d'Oreste est envoyée à Egisthe pour le prier de venir à la rencontre des étrangers, le chœur l'arrête et lui conseille de faire venir Egisthe sans sa garde. Les paroles qu'il laisse entendre à mi-voix persuadent la nourrice: l'espoir vit encore dans la personne d'Oreste. Une fois convaincue, la nourrice s'en va trouver Egisthe (v. 781):

ἀλλ' εἶμι καὶ σοῖς ταῦτα πείσομαι λόγοις.

J'irai, et j'agirai selon tes paroles.

Evidemment, s'il venait avec toute sa garde, Egisthe ne succomberait pas sous les coups d'Oreste. Mais il vient seul: les paroles du chœur ont déterminé l'intrigue pour qu'elle puisse aboutir à sa fin tragique.

Ce procédé n'inviterait pas au questionnement s'il n'avait pas été précédé d'un commentaire de la part du chœur lui-même, qui nous fait découvrir le deuxième mode d'action possible du chœur. Pour comprendre les enjeux de l'intervention du chœur, il nous faut revenir à ce commentaire, quelque cinquante vers plus haut. Oreste vient d'entrer dans le palais à la suite de Clytemnestre. Le coryphée –sans doute– encourageait alors les membres du chœur (vv. 719-721):

²⁴⁶ Nous avons retraduit nous-mêmes les passages pour plus de littéralité en nous inspirant de la traduction de Mazon dans l'édition des Belles Lettres et de celle de Debidour dans Lebeau 2005.

²⁴⁷ Mac Call 1990. Ce pouvoir du chœur, ajoute Mac Call, est confirmé par le grand nombre de fois où il reste seul en scène: sept fois, un record dans l'œuvre (conservée) d'Eschyle.

720 εἶέν, φίλῃαι δμῳίδες οἴκων,
 πότε δὴ στομάτων
 δείξομεν ἰσχὺν ἐπ' Ὀρέστη;

Allons, amies, captives du palais, quand montrerons-nous, en faveur d'Oreste, la force de nos bouches?

La question, qui joue par ailleurs sur les deux registres de la vue (*deixomen*, "nous montrerons") et de la voix (*stomatôn...ischun*, "la force de nos bouches"), en une association entre oral et visuel que nous avons déjà observée et retrouverons souvent, trouve un écho très concret dans l'interpellation de la nourrice. Cependant, il serait incomplet de limiter l'action du chœur à ce fait. Les commentateurs hésitent d'ailleurs quand il s'agit de définir le moment où cette "force des bouches" s'exerce. Ne s'agirait-il pas plutôt d'une évocation du chant de victoire final, que constitue le dernier stasimon, et qui comprend l'expression "criez de joie", *epololuxate* (v. 942)? Contre cette idée, Kaimio, comme le rapporte Garvie, a rapproché ce passage d'autres occurrences dans les *Suppliantes* (625 sq.) et dans les *Perses* (623 sq.), où "the exhortation, as here, is immediately realized in the anapaestic part"²⁴⁸. De fait, l'exhortation du coryphée, dans ce passage, est suivie immédiatement par une courte partie anapestique, qui pourrait constituer la réaction première à l'injonction. C'est-à-dire que nous trouverions en elle également, et peut-être en premier lieu, l'expression de la force (*ischun*) du chœur. Il s'agit d'une prière à la terre et au tombeau d'Agamemnon (vv. 722-729):

725 ὦ πότνια χθὼν καὶ πότνι' ἀκτὴ
 χῶματος, ἣ νῦν ἐπὶ ναυάρχῳ
 σώματι κεῖσθαι τῷ βασιλείῳ,
 νῦν ἐπάκουσον, νῦν ἐπάρηξον·
 νῦν γὰρ ἀκμάζει Πειθὼ δολίαν
 ξυγκαταβῆναι, χθόνιον δ' Ἑρμῆν
 καὶ τὸν νύχιον τοῖσδ' ἐφοδεῦσαι
 ξιφοδηλήτοισιν ἀγῶσιν.

Ô sol auguste, auguste élévation de ce tertre, qui recouvre maintenant le corps d'un royal chef d'escadre: écoute maintenant, maintenant prête-nous secours. Car c'est maintenant le moment suprême où la rusée Persuasion descend avec eux dans la lice, et où Hermès infernal, Hermès

²⁴⁸ Garvie 1986, p. 240; pour l'argumentation de Kaimio, voir Kaimio 1970, pp. 186 sq.

ténébreux, dirige ces joutes aux épées meurtrières.

Invocations, répétitions, exhortations donnent force et urgence à cette prière. Le chœur mobilise la parole en exploitant diverses modalités d'expression, et la prière s'affirme comme l'un des moyens d'action du chœur. Dans ce cas cependant, c'est sous une forme rituelle qu'il agit, et l'efficacité de la parole intervient dans l'instant de la profération.

A l'inverse, certaines actions sont indépendantes du chœur; elles ne relèvent pas de la sphère de la monstration. Elles sont alors reléguées dans l'espace du palais. Une occurrence illustre parfaitement cette dichotomie, dans le deuxième stasimon. On y voit le chœur demander aux déesses de la vengeance d'aider Oreste dans son geste: *hotan hêkei meros ergôn*, "lorsque viendra le moment des actes" (v. 827). Le passage se situe dans l'intervalle entre le départ de la nourrice et l'arrivée d'Egisthe. L'expression révèle qu'il y a, comme pour les espaces visibles et invisibles, deux types d'actes.

Ainsi, quand Egisthe survient, le chœur ne peut agir qu'en dirigeant Egisthe vers Oreste, à l'intérieur du palais, soit sous la *skênê* (v. 848-850):

ἠκούσαμεν μὲν, πυνθάνου δὲ τῶν ξένων
ἔσω παρελθών. οὐδὲν ἀγγέλων σθένοϛ
850 ὥς αὐτόσ' αὐτὸν ἄνδρα πεύθεσθαι πέρι.

Nous avons entendu [la nouvelle]; mais renseigne-toi plutôt auprès des étrangers, en entrant dans la maison. Les messagers n'ont pas autant d'efficacité que si l'on va soi-même s'informer sur place.

Ces mots constituent la dernière possibilité d'action du chœur avant le meurtre, selon le premier mode énoncé (une intervention *dans l'intrigue*). Certes, les conventions ne permettent pas qu'il agisse autrement. Mais ce que nous découvrons peu à peu, c'est que le texte, à travers ces conventions, interroge lui-même l'efficacité de la parole et sa valeur d'acte. Une expression de cette réflexivité apparaît lorsque le locuteur s'interroge sur la justesse de ses paroles. C'est ce que fait le chœur directement à la suite de ce passage, au moment où Egisthe disparaît dans le palais où Oreste l'attend pour l'exécuter –à l'un des points de tension de la pièce par conséquent. Son expression se trouble; il affirme ne plus trouver la formule de prière adéquate (vv. 855-858):

855 Ζεῦ Ζεῦ, τί λέγω, πόθεν ἄρξωμαι
 τὰδ' ἐπευχομένη κάπιθεάζουσ',
 ὑπὸ δ' εὐνοίας
 πῶς ἴσον εἰποῦσ' ἀνύσωμαι;

Zeus, Zeus, que dois-je dire? De quelle manière puis-je commencer à prier pour cela et en appeler aux dieux, et comment, ayant dit ce qu'il convient tout en restant vertueux, puis-je finir?

La tournure en elle-même est conventionnelle. Garvie²⁴⁹ cite diverses occurrences épiques où, comme en rhétorique d'ailleurs²⁵⁰, le locuteur s'interroge sur l'ordre qu'il doit donner à son discours. Ce qui fait la différence pourtant, c'est que la prière est redéfinie pour l'occasion en fonction de principes esthétiques et dramaturgiques. On note qu'elle est annoncée par une formule performative, inscrite dans l'instantanéité par l'emploi de l'aoriste subjonctif, qui décrit l'acte illocutoire de la prière: *arxômai epeuchomenê* ("comment puis-je commencer à prier"). Par ailleurs la prière, qui s'étend encore sur dix vers, s'ouvre ici sur une structure chiasmatique qui oppose au début et à la fin de l'occurrence les verbes "commencer" (*arxômai*) et "achever" (*anusômai*). Les participes servent à contrebalancer la période et mettent en relief le terme *eunoia*, qui relaie ce souci, ce doute permanent dans la pièce – nous en verrons encore souvent les signes – d'accomplir un acte agréé par les dieux.

Le trouble du chœur est d'ailleurs tel que son discours se déforme pour ainsi dire: ce qui était annoncé comme une prière s'écarte en définitive de la formulation traditionnelle. Le chœur ne fait qu'énoncer les raisons qu'il y aurait à faire une prière: la maison des Atrides est sur le point de retrouver sa gloire ou de sombrer dans la ruine (vv. 859-864). L'interrogation du chœur aboutit donc à la transformation d'un motif rituel, à un ersatz de prière: un vœu exprimé à l'optatif, qui, d'après ce que nous avons vu précédemment chez Aubriot-Sévin sur les modes de la prière, ne correspond pas à l'expression d'un bénéfice personnel (vv. 865-868).

865 τοιάνδε πάλην μόνος ὢν ἔφεδρος
 δισσοῖς μέλλει θεῖος Ὀρέστης
 ἄψειν· εἴη δ' ἐπὶ νίκη.

²⁴⁹ Garvie 1986, 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".

²⁵⁰ Pour rester dans la sphère d'Electre, on peut mentionner le début du discours de l'Electre d'Euripide devant le cadavre d'Egisthe, vv. 907-908. Dans le registre purement rhétorique, le début du *Palamède* de Gorgias fournit aussi un bon exemple.

Telle est la lutte qu'en athlète de réserve, seul contre deux, le divin Oreste va entreprendre. Que ce puisse être pour la victoire!

Les actes de parole du chœur témoignent à la fois de son pouvoir et de son impuissance. L'efficacité de la parole peut être mise en cause, à l'intérieur même du rite censé la provoquer. A d'autres endroits, elle va être déniée explicitement, comme au moment du meurtre d'Egisthe. Le rôle du chœur ne peut évidemment le conduire à accomplir un geste physique tel qu'une mise à mort. Il peut en revanche être auditeur du meurtre, comme il l'était dans l'*Agamemnon* (vv. 1343-1345). Mais sa connaissance est limitée parce que, à l'instar des spectateurs, il ne voit pas (vv. 870-871):

AI ἔ ἔ, ὅτοτοτοῖ.
870 XO — ἔα ἔα μάλα·
 — πῶς ἔχει; πῶς κέκρανται δόμοις;

Egisthe: Ah ah, otototot!

Chœur: Héia, héia mille fois!

Que se passe-t-il? Comment cela s'est-il décidé dans le palais?

De l'action ne nous parviennent que des cris. Si les spectateurs ont devant eux l'espace où se déploie la parole, ils ne voient rien de l'intérieur du palais, lieu où s'accomplissent les actions meurtrières, d'une autre nature que celles qu'accomplit le chœur.

A l'inverse, le chœur nous est apparu dans les autres cas comme le représentant d'une parole qui exhibe l'acte, qui "fait voir le faire" et l'accomplit dans le même temps. On n'oubliera pas non plus que le chœur incarne fondamentalement l'élément musical de la tragédie, et qu'il crée de la sorte les modalités émotives dans lesquelles sont plongés les spectateurs. La transposition des gestes qu'il énonce en figures chorégraphiques, telle que nous l'avons postulée chez Pindare, s'inscrit d'ailleurs dans la même logique: tous ces éléments contribuent à faire de l'*orchestra* un lieu où la parole est nommée, mimée, mise en musique et rendue efficace dans le cadre de la narration.

Subséquent, la question qui se pose est de savoir si les acteurs ont le même rapport à la parole et à l'action que le chœur. Est-il pertinent d'affirmer que les protagonistes "agissent" eux aussi par le médium de la parole? Leurs discours intègrent-ils autant de motifs autoréférentiels, et ces derniers définissent-ils essentiellement le projet narratif des *Choéphores*? Il nous faut, pour répondre à ces questions, suivre la succession des événements

dans cette première partie des *Choéphores* en tentant de comprendre pour chacun des protagonistes –Oreste, Electre et le chœur– comment ses paroles acquièrent le statut d'actes.

3.1.3. Les protagonistes en action

L'action des *Choéphores*, dans le premier "acte", tourne autour de la tombe d'Agamemnon, et culmine dans un *kommos* (vv. 314-478), une partie lyrique de la tragédie où alternent les voix du chœur et des acteurs²⁵¹. Il est possible de résumer ce premier acte en termes actantiels: on y voit d'abord Oreste, puis Electre avec le chœur, puis les trois ensemble enfin, accomplir différentes actions inscrites dans des formes rituelles telles que prière, libations, lamentations ou invocations. Dans un article portant sur l'une des formes rituelles de cette première partie, le "péan d'Agamemnon" (vv. 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"²⁵². La tragédie n'est pas détachée d'une contrainte rituelle effective... Elle s'inscrit elle-même dans un rituel, et vise à obtenir des effets sur les spectateurs. Et par ailleurs, l'"écart" en question est justement ce qui nous intéresse: nous voulons comprendre comment l'auteur construit son texte, à partir de rituels réels, pour le rendre efficace "sur scène", à la fois du point de vue esthétique et du point de vue dramaturgique.

On voit à ce point que la notion d'*efficacité*, que nous avons si souvent évoquée, prend un sens particulier dans le cas du théâtre: elle renvoie à une structuration particulière de la langue théâtrale, qui permet à un rituel fictionnel de fonctionner aussi bien dans le cadre de l'histoire que dans celui de l'énonciation, avec les spectateurs, en temps réel; c'est une efficacité d'ordre narratif et performatif. Nous en observerons les manifestations dans le début des *Choéphores*. A travers les diverses phases rituelles évoquées, l'intrigue se développe, faisant intervenir notamment la scène de reconnaissance entre Oreste et Electre. Le tableau suivant rapporte dans l'ordre les différentes étapes de cette première partie. Il laisse apparaître une série

²⁵¹ Aristote en donne une définition qui l'associe à une lamentation (*Poet.* 1452b24): κομμός δὲ θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς ("le *kommos* est un chant de lamentation (*thrēnos*) qui vient à la fois du chœur et des acteurs sur la scène"). Pour les autres distributions possibles de ce chant alterné, voir *Kleine Pauly*, s.v. κομμός.

²⁵² Judet de la Combe 1997, p. 31.

d'*unités* actantielles, où chacune équivaut approximativement à un macro-acte de langage. C'est un concept qui va aller en s'affinant: la succession des actes du drame peut être conçue en termes d'unités, définies tant par des éléments textuels (les termes autoréférentiels) que formels (les mètres, l'interaction entre les locuteurs). Dans ce premier schéma, on voit que les unités sont séparées les unes des autres soit par leur nature de monologue opposé au dialogue, soit par leur valeur métrique, iambique ou lyrique (parlé ou chanté). Par ailleurs, nous laissons apparaître sur fond sombre celles qui s'apparentent aux rites parlés recensés par Rudhardt, en l'occurrence des invocations, des prières, un péan et un *kommos*, proche du *thrénos*, dont nous étudierons de près la nature.

	Oreste	Electre	Chœur
1-9	prière à Hermès		
10-21	Oreste aperçoit Electre et le chœur et se cache.		
22-83			<i>Parodos</i>
84-105		Electre ne sait comment procéder aux libations.	
106-123		Le chœur conseille Electre.	
124-151		prière à Hermès	
152-163			péan du mort
164-182		Electre décrit au chœur ce qu'elle trouve sur la tombe.	
183-211		Electre se lamente sur le sort d'Oreste peut-être mort.	
212-245	scène de reconnaissance		
246-263	prière à Zeus		
264-269			Le chœur appelle à la prudence.
270-305	Oreste annonce l'oracle d'Apollon.		
306-314			prière aux Parques
314-478	<i>Kommos</i>		
479-509	prière commune		

C'est un schéma grossièrement tracé. Nous allons voir par la suite comment l'affiner. Il ne

s'agit pour l'instant que de montrer qu'il est possible de séparer le texte en unités structurales successives, qui correspondent pour certaines à des actions inspirées d'une forme rituelle. Notre première tâche sera de définir dans la continuité de la pièce la nature et la fonction de chacun de ces rites.

Il faut commencer par les premiers vers de la pièce. Oreste entre accompagné de Pylade et, par ses premières paroles, par l'emploi de déictiques, construit l'espace scénique: il est à Argos, devant le palais des Atrides, devenu celui d'Egisthe. L'espace n'a pas changé depuis la représentation précédente, sinon que le tertre sur la scène est une tombe et qu'au-dessous se trouve Agamemnon (vv. 1-5)²⁵³. Les premiers mots d'Oreste, à supposer qu'il s'agit bien du début, constituent une invocation à Hermès.

Ἑρμῇ χθόνιε, πατρῷ' ἐποπτεύων κράτη,
σωτὴρ γενοῦ μοι ξύμμαχος τ' αἰτουμένω·
ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι.
· · · · ·
τύμβου δ' ἐπ' ὄχθῳ τῷδε κηρύσσω πατρὶ
5 κλυεῖν, ἀκοῦσαι

Hermès chthonien, qui veille sur les forces de mon père, sois mon sauveur et mon allié, je te le demande. Car j'arrive tout juste en ce pays, je reviens d'exil.

(...)

Sur le tertre de cette tombe, je somme mon père de m'exaucer, et d'entendre...

Dans cette prière déjà, les termes illocutoires apparaissent: *aitoumenôî*, qui marque une autoréférence à l'acte verbal en cours, tout comme *kêrussô* ("je proclame", "j'annonce officiellement"), dont la valeur performative ajoute à la solennité du verbe. Le déictique pourrait par ailleurs signaler un geste des bras tendus au-dessus (*epi*) de la tombe, geste habituel dans le rite funèbre, et auquel Oreste fait référence quelques vers plus bas (v. 9).

A la suite, Oreste accomplit un autre geste rituel, celui de consacrer une mèche de ses cheveux à son père en signe de deuil. L'emploi d'un déictique, *plokamon... ton deutron de tonde* ("cette seconde mèche"), nous pousse à croire qu'il accomplit le geste de manière réaliste, en déposant la mèche de cheveux qu'Electre reconnaîtra par la suite. C'est selon les mots de Florence Dupont, qui suit ici un commentaire de Louis Gernet, "une prise de

²⁵³ Sur la construction de l'espace théâtral des *Choéphores*, tendu entre les deux *oikoi* d'Egisthe (le palais) et d'Agamemnon (le tombeau), voir Dupont 2001, pp. 60-67.

possession rituelle du tombeau de son père"²⁵⁴. On notera cependant que le texte de Gernet décrit l'acte d'Oreste en référence à l'étymologie du terme *embateusis*, qui intervient dans le droit d'héritage. Or les occurrences qu'il cite en parallèle pour illustrer le geste originel relatif à ce terme sont mythiques, théâtrales, et l'engagent à parler de "symbolisme" de la prise de possession. Les actes d'Oreste ont donc valeur de symboles, non de rites reconnus. Ils affichent d'emblée leur artificialité poétique, en superposant divers gestes et paroles, qui sont autant d'unités énonciatives à teneur rituelle: invoquer Hermès, fouler la tombe, prononcer une prière sur la tombe en guise de thrène, dédier une mèche de cheveux à son père.

On le voit, l'action est ponctuée principalement par les mots. Dans les faits, l'entrée en scène d'Oreste correspond à son entrée dans le royaume des Atrides. Oreste se place alors sous la protection d'Hermès et annonce son retour d'exil. Mais on remarque que des verbes de mouvement apparaissent pour signifier ce processus: *hêkô* ("j'arrive"), *katerchomai* ("je reviens [d'exil]"). Ils acquièrent eux aussi une valeur performative, indiquée par le déictique de *es gên tēde* ("sur cette terre"): c'est au moment où il l'affirme qu'Oreste revient d'exil²⁵⁵. De même, pour rétablir un lien avec Agamemnon, Oreste le somme d'écouter: *kêrussô*, "j'annonce", le verbe performatif marque la présence retrouvée d'Oreste. Il instaure une relation dialogique, à défaut d'un dialogue, de manière à rétablir celle qui a fait défaut jadis (vv. 8-9):

οὐ γὰρ παρὼν ὄμωξα σόν, πάτερ, μόρον
οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ' ἐπ' ἐκφορῆ νεκροῦ.

Je n'étais pas là, je n'ai pas pleuré ta mort, père; et je n'ai pas étendu le bras, au moment où l'on emportait ton cadavre.

Ni parole, ni geste: Oreste n'a pas accompli les gestes traditionnels de deuil, lamentation et salutation du bras, tels qu'on les voit représentés sur certains vases²⁵⁶. Il était absent et il lui faut combler ce manque, une tâche qui justifie prioritairement sa présence sur scène. L'adresse d'Oreste à Agamemnon, pour ce que nous en conservons, s'achève donc sur ce constat négatif. A la suite, Oreste annonce l'entrée du chœur des servantes porteuses des libations. C'est la

²⁵⁴ Dupont 2001, p. 63, avec la référence à Louis Gernet, "Oreste au tombeau de son père", in Gernet 1982 [1955], pp. 70-71.

²⁵⁵ 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." (Aubriot-Sévin 1992, p. 171)

²⁵⁶ Pour le déroulement du rite, voir Alexiou 2002 [1974], pp. 4-7. Pour des illustrations, voir notamment Catoni 2005, pp. 182-195, avec une description des comportements différenciés des hommes et des femmes.

parodos. Le chœur d'esclaves pénètre alors dans l'espace qui vient d'être créé verbalement. Il se révèle rapidement être le guide et l'instructeur d'Electre 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."²⁵⁷ Jusqu'à la fin du *kommos*, il dirigera l'appel des enfants à leur père. C'est dans cette dépendance et cette incapacité des enfants d'Agamemnon que se révèle en premier lieu la problématique du langage attachée aux *Choéphores*. Nous verrons petit à petit comment elle contribue à la dynamique de la pièce.

La *parodos* entonnée commence par une réponse à la question d'Oreste qui ouvre et clôt son discours (v. 10 et v. 21): que vient faire ici ce cortège de femmes? En effet, le chœur, envoyé par Clytemnestre, évoque le songe de la Reine et sa volonté de se concilier Agamemnon; il se présente également comme un chœur constitué d'esclaves étrangères (vv. 75-83). Mais le rôle actif du chœur se dévoile en premier lieu dans les conseils qu'il donne à Electre au pied de la tombe. Cette dernière se dit incapable d'accomplir la tâche qui lui a été attribuée par sa mère: verser des libations sur la tombe pour apaiser la colère d'Agamemnon. Ne sachant comment éviter de se parjurer par ce geste, elle entame un discours ponctué d'interrogations. Cette succession de questions interrogatives équivaut en vérité au macro-acte d'une interrogation sur le discours à tenir. Les suppressions que nous avons faites servent à mettre en évidence le grand nombre d'éléments qui se réfèrent à la parole, signalés en gras (vv. 84-105).

- | | |
|-----|---|
| 84 | <p>δμοῖα γυναιῖκες (...)</p> <p>τί φῶ χέουσα τάσδε κηδείους χοάς;</p> <p>πῶς εὖφρον' εἶπω, πῶς κατεύξομαι πατρί;</p> <p>πότερα λέγουσα παρὰ φίλης φίλῳ φέρειν</p> |
| 90 | <p>γυναικὸς ἀνδρί, τῆς ἐμῆς μητρὸς πάρα;</p> <p>τῶνδ' οὐ πάρεστι θάρσος, οὐδ' ἔχω τί φῶ</p> <p>χέουσα τόνδε πέλανον ἐν τύμβῳ πατρός.</p> <p>ἢ τοῦτο φάσκω τοῦπος, ὥς νόμος βροτοῖς</p> <p>(...)</p> |
| 96 | <p>ἢ σῖγ' ἀτίμως, ὥσπερ οἶν ἀπώλετο</p> <p>πατήρ, τὰδ' ἐκχέασα, γάποτον χύσιν,</p> <p>στείχω</p> <p>(...)</p> |
| 100 | <p>τῆσδ' ἔστε βουλῆς, ὦ φίλοι, μεταίτιαι·</p> |

²⁵⁷ Yziquel 1997, p. 157.

κοινὸν γὰρ ἔχθος ἐν δόμοις νομίζομεν.

(...)

105 λέγοις ἄν, εἴ τι τῶνδ' ἔχεις ὑπέρτερον.

Femmes captives, (...) que dois-je dire en répandant ces libations funèbres? Comment puis-je exprimer des mots respectueux²⁵⁸, comment puis-je adresser des prières à mon père?

Est-ce en disant qu'à l'époux aimé j'apporte les présents de la part d'une épouse aimante, de la part de ma mère? Je n'en ai pas le cœur, je ne sais pas ce que je dois dire en versant cette offrande sur la tombe de mon père. Ou alors, dois-je employer cette formule, qui est de rigueur chez les mortels (...)?

Ou alors, en silence, outrageusement –ainsi que fut tué père– tout verser d'un coup, une libation que la terre boira, et m'en aller (...)? De cette décision, amies, soyez complices. Car commune est la haine que nous cultivons dans ce palais.(...) Puisses-tu le dire, si l'une de ces choses te semble l'emporter.

Il s'agit bien d'un problème langagier: Electre ne trouve pas la formule qui convient à ce rite. Mais le chœur va suppléer au langage déficient d'Electre. Dans la stichomythie qui suit, il lui donne les éléments qu'elle devra inclure dans sa prière. Il s'agit de constituer un discours distinct de celui qu'a formulé Clytemnestre, propre à Electre et initiant la première phase d'un rituel conçu spécialement pour la dramaturgie des *Choéphores*, dans le but de trouver un vengeur à Agamemnon. On voit donc dans ce passage le chœur tenter d'amener Electre à formuler des termes qui lui manquent. Ainsi, à son premier conseil:

109 φθέγγου χέουσα κεδνά τοῖσιν εὖφροσιν.

Adresse-toi, tout en versant les eaux sacrées, à ceux qui sont bien disposés envers lui.

... succède, de la part d'Electre, une longue suite de questions:

110 τίνας δὲ τούτους τῶν φίλων προσεννέπω;

Qui sont ceux que je puis appeler alliés?

114 τίν' οὖν ἔτ' ἄλλον τῇδε προστιθῶ στάσει;

²⁵⁸ C'est le sens qui nous paraît le plus adéquat, plutôt que "des mots qui agréent" (Mazon), ou "who will cheer him", selon la traduction de Garvie (ce dernier marque pourtant un doute; voir son commentaire *ad loc.*). C'est aussi celui que donne Liddell-Scott pour cette occurrence, en la rapportant à *Supp.* 378: *oud'au tod'euphron, tasd' atimasai litas*. Le plus intéressant est qu'on y trouve déjà l'expression du dilemme qu'éprouve le chœur dans la prière que nous avons citée plus haut, où il doute de son *eunoia* (vv. 855-858).

Qui donc pourrais-je encore rallier à notre cause?

118 τί φῶ; δίδασκ' ἄπειρον ἐξηγουμένη.

Que dois-je dire? Instruis-moi, en guidant une ignorante..

120 πότερα δικαστήν ἢ δικηφόρον λέγεις;

Est-ce que tu veux dire un juge, ou bien un justicier?

Enfin le chœur conclut:

121 ἀπλωστὶ φράζουσ', ὅστις ἀνταποκτενεῖ.

Pour le dire en un mot: un qui les tuera en retour.

L'omniprésence des termes de parole souligne la problématique langagière qui se joue à ce moment de la pièce. Ils nous font voir, dans ce contexte, une relation entre le chœur et les personnages par laquelle le chœur aide le héros à trouver les termes qui appuient la logique rituelle interne à la pièce. Dans le cas présent, ce dernier conduit Electre à répondre à la question récurrente *ti phō*; ("que dois-je dire?", vv. 85, 91, 118): elle optera pour une prière qui, on va le voir, "devient malédiction contre la commanditaire du rite et son complice dans le meurtre du roi"²⁵⁹. De *kateuchē* (v. 86), elle se transformera en *ara* (v. 146). Du point de vue dramaturgique, il apparaît ainsi que le début des *Choéphores* vise à mettre en place verbalement, pour les personnages et pour le public, les éléments de la vengeance qui s'accomplira au terme de la pièce.

A la suite de ces recommandations, Electre lance à la fois des prières aux dieux chthoniens, un appel à son père et une malédiction aux meurtriers. Si nous tentons d'être explicite dans la définition de ces termes, c'est parce que ce sont ceux-là même qu'utilise Electre. Le macro-acte de la prière se divise ici aussi en petites unités rituelles. En effet, les paroles qu'elle prononce pour accompagner ses libations, illustrant toujours ce principe que nous évoquions plus haut, comprennent un grand nombre de verbes ou de noms de parole qui explicitent l'acte langagier qu'elle est en train d'effectuer. C'est le cas déjà dans son invocation à Hermès (vv.

²⁵⁹ Judet de la Combe 1997, p. 32.

124-131):

- [165] κῆρυξ μέγιστε τῶν ἄνω τε καὶ κάτω,
<ἄρηξον,> Ἑρμῇ χθόνιε, κηρύξας ἐμοὶ
125 τοὺς γῆς ἔνερθε δαίμονας **κλύειν ἐμὰς**
εὐχάς (...)

Suprême messager des être dans le ciel et sous la terre, [secours-moi], Hermès chthonien, en allant demander aux dieux souterrains d'exaucer mes prières...

A une invocation traditionnelle au vocatif, avec épithète, s'ajoute le terme autoréférentiel *emas euchas* et le verbe rituel pour "exaucer": *kluein*. Peu après, Electre emploie le verbe consacré de l'invocation clétique, *kalousa*, accompagné d'un verbe de parole, *legô* (v. 130), qui fait de sa prière une sorte de prière rapportée. C'est le moment où Electre, "while Hermes is to invoke the infernal gods"²⁶⁰, adresse sa propre prière à son père. En vérité, nous voyons ici comment le langage dramatique met l'accent sur la dimension locutoire, la met en scène en énonçant les actes de langage à l'œuvre. La distinction est d'ailleurs marquée par le passage du personnel "mes prières" (v. 125) au démonstratif "ces prières" (v. 142, repris de manière anaphorique au v. 149), à valeur pour ainsi dire performative:

- 130 κὰ γὰρ χέουσα τάσδε χέρνιβας νεκροῖς
λέγω καλοῦσα πατέρ'· ἑποίκτιρόν τ' ἐμέ
φίλον τ' Ὀρέστην
(...)
ἐλθεῖν δ' Ὀρέστην δεῦρο σὺν τύχῃ τινὶ
κατεύχομαί σοι, καὶ σὺ **κλῦθί** μου, πάτερ·
140 αὐτῇ τέ μοι δὸς σωφρονεστέραν πολὺ
μητρὸς γενέσθαι χεῖρά τ' εὐσεβεστέραν.
ἡμῖν μὲν **εὐχὰς τάσδε**, τοῖς δ' ἐναντίοις
λέγω φανῆναί σου, πάτερ, τιμάορον,
καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικατθανεῖν δίκη.
145 ταῦτ' ἐν μέσῳ τίθημι τῆς καλῆς²⁶¹ **ἄρᾱς**,
κείνοις λέγουσα τήνδε τὴν κακὴν **ἄράν**·
(...)

²⁶⁰ Garvie 1986, p. 76.

²⁶¹ Nous notons καλῆς, selon la version de l'édition Schütz (1823) et en suivant le commentaire de Garvie: elle paraît plus correcte parce que "it provides a symmetrical antithesis with 146 (...), where the otherwise superfluous κακὴν confirms the presence of καλῆς at 145" (Garvie 1986, p. 80).

Moi-même, en versant cette eau lustrale aux morts, je dis en invoquant mon père: "Aie pitié de moi et de ton Oreste (...) Qu'Oreste revienne ici, par un sort favorable, voilà ma prière envers toi; toi aussi exauce-moi, père. Moi-même, fais que je sois plus mesurée que ma mère, de beaucoup, et mes mains plus pieuses. Pour nous, voilà mes prières, mais pour nos ennemis, je dis: qu'apparaisse enfin ton vengeur, père, et que les meurtriers meurent à leur tour, en toute justice. Voilà ce que je glisse dans mes vœux bienveillants, en formulant contre eux ces vœux malfaisants. (...) C'est sur de semblables prières que j'accomplis ces libations.

L'apparition de ces nombreux termes autoréférentiels mérite ici aussi l'attention. Cette prière, qui se retourne sur elle-même, se donne à voir, ainsi que le rite exécuté, répond-elle vraiment à une forme rituelle, au sens où elle reprendrait un énoncé de la réalité?

Nous possédons malheureusement peu de textes de prières pour le prouver. Burkert pensait pouvoir affirmer qu'une particularité de la religion grecque tenait à ce que "no ancient liturgical prayer formulae are transmitted"²⁶² –rien qui ressemble aux Veda par exemple. En vérité, certains textes de prière nous sont parvenus. Mais ils ont souvent été intégrés dans le champ littéraire en qualité de poème, et la critique moderne a eu pour tâche de les resituer dans leur dimension rituelle. Nous avons déjà évoqué sur ce point le statut des *Hymnes homériques*, et celui de l'*Hymne à Aphrodite* de Sappho. Or tout ce que nous pouvons observer dans les textes, c'est la récurrence de certains motifs, de certaines formules (schéma tripartite, demande d'écoute, recherche de la bonne formule, du bon nom).

Par ailleurs, nous avons vu avec Aubriot-Sévin que quelques rares formules de prières rituelles nous ont été transmises, mais qu'elles sont très brèves et consistent essentiellement en des jeux phoniques, des répétitions –rien qui corresponde aux types de prières que nous observons dans le texte théâtral²⁶³. Notamment, elles ne montrent aucune tendance à l'autoréférentialité, à l'explicitation de l'acte illocutoire en cours. Et sur ce point, on notera également que les *Hymnes homériques* soulignent avant tout la dimension locutoire ou poétique qui les anime, en se référant à l'acte d'énonciation par l'intermédiaire des verbes "dire" (*epô*), "chanter" (*humneô*, *aeidô*), "se souvenir" (*mnêsomai*), ou "commencer" (*archomai*)²⁶⁴.

Ces données parlent pour une grande latitude accordée aux auteurs dans la recreation des

²⁶² Burkert 1990 [1977], p. 74.

²⁶³ Aubriot-Sévin 1992, p. 240.

²⁶⁴ Calame 2000 [1986], pp. 59-63.

prières comme des rites, qui alimenterait "un dialogue qui se poursuit à l'intérieur de la tradition littéraire"²⁶⁵. Et dans le cas du théâtre, il apparaît que les termes autoréférentiels sont le fait d'un renforcement qui témoigne de la transposition à l'œuvre.

On remarquera qu'il en va de même pour le geste des libations, dont nous n'avons pas encore parlé mais qui est lui aussi décrit dans le texte. Ce que nous avons vu plus haut du rituel homérique nous laissait croire que paroles et gestes servaient à se confirmer l'un l'autre. Ici cependant la mention des libations apparaît au début (v. 129) et à la fin de la prière d'Electre (v. 149). Il y a donc de fortes chances pour que l'acte ait été exécuté dans le temps de la prière (les deux verbes au présent, *cheousa*, *epispendô*, en témoignent également). Mais ce qui compte le plus, c'est que son accomplissement soit décrit dans les mots. Electre le fera encore une fois, à la fin du rite entier, lorsqu'elle expliquera (v. 164):

ἔχει μὲν ἤδη γαπότους χοὰς πατήρ

Mon père a reçu à présent les libations bues par la terre.

A défaut de savoir exactement ce que le public voyait, nous avons donc une indication sur ce que le texte l'invite à voir, et sur ce que doivent faire les acteurs. Dans le cas présent il faut comprendre qu'Eschyle fait dire à Electre une prière dramatisée, qui se déclare et s'actualise comme prière dans le temps où Electre l'énonce et verse les libations. Ce procédé est dû à la malléabilité des formes rituelles, qui sont adaptées pour le spectacle et en fonction des enjeux de la pièce. Ce phénomène est d'ailleurs particulièrement visible dans les dernières lignes de sa prière. La prière finit en effet sur une injonction personnelle adressée au chœur pour qu'il parachève les libations par un péan (vv. 150-151):

150 ὑμᾶς δὲ κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος,
 παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδωμένας.

Et vous, l'usage est que vous les couronniez de vos cris perçants, en entonnant le péan du mort.

Il est effectivement de règle (*nomos*) de se lamenter au chevet d'un mort. Ce qui est beaucoup moins conventionnel en revanche, c'est de chanter un péan à cette occasion, et plus encore sur la tombe d'un 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

²⁶⁵ Aubriot-Sévin 1992, p. 241.

constitutives"²⁶⁶. En effet, 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"²⁶⁷, puisque la lamentation est dirigée vers le passé et le péan vers l'avenir. Cependant, il ne s'agit pas que d'une figure de style. S'il n'y a rien de réaliste dans cette construction poétique, l'apparition du mot, en revanche, commente et détermine une réalité théâtrale, une nouvelle unité rituelle, en l'occurrence chantée. Sur scène, les pratiques sont exécutées selon d'autres règles, au point que des lamentations peuvent se muer en un chant de victoire (vv. 152-163):

Χο. ἴετε δάκρυ καταχῆς ὀλόμενον
ὀλομένῳ δεσπότη,
πρὸς ἔρυμα τόδε κεδνῶν κακῶν τ'
155 ἀπότροπον, ἄγος ἀπεύχετον,
κεχυμένων χοῶν. Κλύε δέ μοι, σέβας,
κλύ', ὦ δέσποτ', ἐξ ἀμαυρᾶς φρενός.
ὀτοτοτοτοτοτοῖ,
160 ἰώ, τίς δορυσθενῆς (εἶς) ἀνὴρ,
ἀναλυτὴρ δόμων, Σκύθην τ' ἐν χεροῖν
[παλίντον' ἐν ἔργῳ βέλῃ] ἑπιπάλλων Ἄρη
σχέδιά τ' αὐτόκωπα νωμῶν ξίφη;

Lancez des pleurs bruyants et funestes, pour un maître funestement mort, devant ce rempart des vertus, ce bouclier contre les crimes, souillure exécrable! maintenant que les libations ont été versées. Et toi, écoute, ô Majesté! écoute, ô maître, du fond de mon cœur en deuil: ototototototi. Iô! quel homme hardi à la lance s'en viendra, libérateur de cette maison, brandissant dans ses mains l'arme scythe, des traits propulsés dans l'action, et maniant l'épée pour frapper de taille au combat rapproché.

Nous ne nous étendrons pas sur la difficile interprétation de ce chant²⁶⁸. Il nous importe essentiellement de comprendre le rapport qu'il entretient avec l'expression *paiana tou thanontos*. Il faut déjà comprendre comment ce chant est construit. Sa forme métrique ne correspond pas à celle du mètre péonien²⁶⁹, par exemple, et le cri rituel que le chant du chœur comprend (*ototototototoi*), le premier depuis le début de la pièce, exprime le deuil. En

²⁶⁶ Judet de la Combe 1997, p. 32.

²⁶⁷ Garvie 1986, p. 81.

²⁶⁸ L'analyse par Judet de la Combe des seuls six premiers vers en donne une idée (Judet de la Combe 1997).

²⁶⁹ Voir West 1982, pp. 71-72.

revanche, la fin du chant est marquée par une thématique guerrière. Le texte transmis est incertain mais les termes *analutêr*, *belê*, *Arès* et *xiphê*, dans la deuxième partie, parlent d'eux-mêmes. Rythmiquement, mais sans que le changement soit net, la transition d'une thématique à l'autre (vv. 159-160) correspond à celle d'un rythme iambique à un rythme dochmياque (vv. 155-156). 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."²⁷⁰ Il y a du moins 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, comme l'a montré J. A. Haldane²⁷¹: les termes musicaux employés dans le texte soulignent la versatilité de la victoire et de la défaite, comme ce chant victorieux du chœur, qui est préfiguré ici, qui retentira à la fin des *Choéphores* (v. 942), mais qui s'éteindra devant le cadavre de Clytemnestre et le châtimement d'Oreste (vv. 1007-1009, 1018-1020).

Dans l'ensemble, la pièce des *Choéphores*, deuxième de l'*Orestie*, semble marquée par ce rôle de transition. Elle permet le passage du meurtre d'Agamemnon à son jugement devant l'Aréopage, mais elle fournit aussi les raisons pour qu'Oreste se constitue en vengeur de son père. La première partie de la pièce, on l'a vu, unité par unité, a établi un cadre pour le retour d'Oreste. Dans la suite, elle va engager le processus "qui doit créer matériellement, c'est-à-dire rituellement, le vengeur"²⁷². Ce rite, ce sera le fameux *kommos* des vers 306 à 478.

²⁷⁰ Garvie 1986, p. 82.

²⁷¹ Haldane 1965.

²⁷² Dupont 2001, p. 70.

3.2. Le *kommos*

3.2.1. *Kommos, goos, thrênos*

Le *kommos* est le dernier passage que nous traiterons dans les *Choéphores*. Rappelons ici que nous ne visons pas une analyse complète de la pièce. Ce sont certains processus langagiers qui nous intéressent, et ceux que nous avons vus jusqu'ici, ajoutés à ceux qui composent le *kommos*, sont suffisamment représentatifs pour que nous nous fassions une idée des questions que pose le langage théâtral et des solutions qu'il apporte.

Sur le *kommos* lui-même, beaucoup a déjà été écrit; nous nous référons en cours d'analyse à ces différentes études. Nous pensons cependant pouvoir ajouter quelque éclaircissement sur sa nature, du moment que nous l'analysons dans la perspective adoptée, qui associe analyse structurelle (par "unités") et pragmatique. Dans cette logique, nous ne chercherons pas à définir au préalable la fonction du *kommos*. Il s'agit plutôt de voir au fur et à mesure de son déroulement de quelle manière il s'accorde à la dynamique de la performance. Nous ne ferons donc, pour commencer, que situer le passage et en présenter les enjeux.

Le *kommos* constitue une étape, une séance de préparation en vue du meurtre conjugué d'Egisthe et de Clytemnestre. Il remplace, dans une logique qui ne peut être que dramatisée, le rite funéraire dont Agamemnon a été privé. Agamemnon ne peut en effet assister ses enfants s'il n'a pas reçu de dignes honneurs funèbres. Le *kommos* constitue donc un rituel fictionnel qui trouve son efficacité à la fois du point de vue de l'intrigue et de la théâtralité. 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 de la théâtralité parce que le *kommos* constitue un morceau de choix, tant par ses qualités musicales que stylistiques.

C'est une conclusion à laquelle parvient également Garvie, qui propose de la sorte une alternative aux interprétations majeures de Schadewaldt et de Lesky. Schadewaldt²⁷³ décrit en effet le chœur comme statique et met l'accent sur le public, estimant que le *kommos*, en appelant à la pitié des spectateurs, sert à les convaincre du bien fondé de la vengeance d'Oreste. Lesky²⁷⁴ postule au contraire que le *kommos* revêt une fonction dramatique et dynamique. A travers son accomplissement, Oreste cesse de douter et prend la responsabilité

²⁷³ Schadewaldt 1932.

²⁷⁴ Lesky 1943.

d'agir comme le lui demande Apollon. On se reportera avantageusement au commentaire de Garvie pour une critique de ces deux approches²⁷⁵. Nous trouvons d'ailleurs dans sa propre interprétation un écho à notre problématique: "All such explanations are logical, but none finds any support in the text. Nothing in the earlier part of the play suggest that his determination [*i.e. 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."²⁷⁶ 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. Pour l'exemple, ce n'est qu'une fois que le chœur a solennellement énoncé trois sentences se référant à la loi du talion (vv. 306-314)²⁷⁷ que le *kommos* peut débiter et transposer dans une forme chantée et dansée les enjeux de la décision d'Oreste. Or le texte témoigne à plusieurs niveaux de l'artificialité de la *mimêsis* dramatique. Les variations métriques et le rythme qu'il détermine en sont des indicateurs sensibles pour le public. Mais nous trouvons aussi, à l'intérieur du *kommos*, des termes qui décrivent l'action –l'action verbale– qui est en cours. Nous y voyons une nouvelle fois les signes d'un discours qui annonce la forme qu'il revêt, qui la donne à voir.

Nous prendrons conscience de l'importance de ce phénomène en abordant le texte du *kommos* strophe par strophe. D'emblée nous pouvons constater que la question de la forme du rite est posée: Oreste s'interroge car il ne sait quelles paroles adresser à son père (vv. 315-323).

315	OP.	ὦ πάτερ αἰνόπατερ, τί σοι	[στρ. α
		φάμενος ἢ τί ῥέξας	
		τύχοιμ' ἄν ἕκαθεν οὐρίσας,	
		ἔνθα σ' ἔχουσιν εὐναί;	
		σκότῳ φάος ἀντίμοιρον,	
320		χάριτες δ' ὁμοίως	
		κέκληνται γόος εὐκλεῆς	
		† προσθοδόμοις † Ἀτρείδαις.	

Ô père, malheureux père, que dois-je dire, ou que dois-je faire pour t'atteindre et te ramener de si loin, là où ton lit te retient? A l'ombre, la lumière s'oppose. Pourtant, ce serait aussi un bienfait:

²⁷⁵ Garvie 1986, pp. 122-124.

²⁷⁶ Garvie 1986, p. 124.

²⁷⁷ Notamment: *drasanti pathein*, "à celui qui a agi de subir", v. 313.

une lamentation glorieuse pour les Atrides devant leur palais.

Le rite n'a pas pris forme encore. Oreste interroge la qualité même du rite qu'il s'agit de célébrer. Cette formulation interrogative s'inscrit dans une tradition, nous l'avons déjà vu dans le cas d'une prière du chœur (vv. 855-858). Alexiou fait de la question une entame traditionnelle de la lamentation²⁷⁸. Mais elle acquiert plus de force ici dans la mesure où Eschyle la transforme en chant pour l'occasion. Le rite auquel nous assistons est un artefact, qui se construit à partir d'éléments rituels disparates propres aux funérailles, aux invocations, aux supplications, et de conventions de l'art dramatique. Les termes autoréférentiels employés nous renseignent sur la nature des emprunts rituels, en désignant comme nous l'avons vu jusqu'ici des unités pragmatiques successives.

La première expression relative au rite intervient dans les paroles d'Oreste sous la forme de *goos* (v. 321). C'est une manière relativement neutre de parler de la lamentation. En revanche elle met l'accent sur le moyen d'atteindre Agamemnon: "a link between the living and the dead"²⁷⁹, commente Garvie sur la base d'occurrences analogues. Le commentaire du chœur, qui suit directement, a pour rôle d'encourager Oreste (vv. 324-331).

XO. 325	τέκνον, φρόνημα τοῦ θανόντος οὐ δαμά- ζει πυρὸς μαλερὰ γνάθος, φαίνει δ' ὕστερον ὀργάς· ὀτοτύζεται δ' ὁ θνήσκων, ἀναφαίνεται δ' ὁ βλάπτων. Πατέρων δὲ καὶ τεκόντων 330 γόος ἔνδικος ματεύει, τὸ πᾶν ἀμφιλαφῆς ταραχθεῖς.	[στρ. β
------------	---	---------

Enfant, l'esprit du mort, la morsure dévorante du feu ne le dompte pas; un jour ou l'autre il montre sa colère. Que celui qui meurt soit pleuré, et celui qui châtie se montre. Pour un père, pour qui a mis au monde, c'est une lamentation légitime qui se met en quête, et s'étend à tous lorsqu'elle se met en branle.

On le voit, le chœur confirme la nécessité de la plainte (*ototuzetai d'ho thnêiskôn*) et sa légitimité (*goos endikos*). Les éléments sont dès lors rassemblés pour entamer une lamentation rituelle qui prépare les conditions de la vengeance. La question n'allait pas de soi parce que,

²⁷⁸ Alexiou 2002 [1974], pp. 161 *sq.*

²⁷⁹ Garvie 1986, p. 130.

comme nous l'avons dit, d'une part le rituel ne trouve pas de correspondant dans la réalité, 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 Dupont²⁸⁰. Mais c'est aussi la première question qui nous intéresse: comment Eschyle justifie-t-il la nature de ce rite? Que doit-on faire pour rendre efficace un rite fictionnel? Sur ce point, la réponse du chœur à Oreste, qui donne aussi une indication aux spectateurs, dans le même mouvement, est à considérer de près. Elle détermine en effet l'orientation et le sens du *kommos*.

Les premiers termes que le chœur énonce, en guise d'encouragement à Oreste, constituent un déni de l'absence d'Agamemnon. Plus encore, c'est un refus de son invisibilité: à deux reprises (vv. 326, 328), le verbe *phainô* annonce sa présence en termes visuels: "il montre sa colère", "celui qui châtie se montre". Ces expressions ne seraient pas aussi intéressantes si elles n'étaient couplées à des motifs vocaux: "Celui qui meurt est pleuré", et ce par un "gémissement juste". C'est le programme du *kommos* qui est annoncé là: en faire une lamentation capable de faire apparaître le mort. Les termes *ototuzetai* et *goos* décrivent en outre ce à quoi le public va assister. Ils confèrent au discours une forme et une efficacité particulière, inspirée de la réalité mais n'ayant de validité que dans la logique du spectacle. On s'en convaincra en observant dans la suite du *kommos* la récurrence des termes autoréférentiels, qui renvoient au rite en cours et garantissent son accomplissement.

On commencera par noter dans les paroles d'Electre qui font directement suite à celles du chœur la mention du thrène. Au moment où s'engage le *kommos*, ce dernier est donc défini, conformément à la définition d'Aristote, comme un *thrênos*, une lamentation rituelle (vv. 332-335):

	κλῦθί νυν, ὦ πάτερ, ἐν μέρει	[ἀντ. α
	πολυδάκρυτα πένθη.	
	Δίπαις τοί σ' ἐπιτύμβιος	
335	θρήνος ἀναστενάζει.	

Ecoute donc, père, de chacun de nous, les douleurs pleines de larmes. Oui, de tes deux enfants, devant ton tombeau, le thrène élève pour toi sa plainte.

L'adresse d'Electre à son père donne le ton du *kommos*. Si le *kommos* constitue, de manière

²⁸⁰ Dupont 2001, voir pp. 36-48.

générale, le chant de lamentation des personnages de la tragédie frappés par le destin, à l'exemple du chant final des *Perses* par exemple, il prend ici la place d'un rite funèbre. De fait, à l'inverse du *kommos*, le *thrênos* correspond à une réalité dans la vie quotidienne des Grecs. Alexiou explique à ce propos que, même si le terme *thrênos* tend dans la tragédie à s'identifier au mot *goos*, "the older distinctions are partially retained in the later scholarly definitions of *thrênos* as a lament for the dead which contains praise, sung before or after burial or on the various occasions for mourning at the tomb"²⁸¹. Schadewaldt²⁸² a voulu montrer les ressemblances formelles qui pouvaient exister entre ce *kommos* et un *thrênos*. Or, pour nous, il semble plus intéressant de noter ce qui est différentiel, au sein de l'analogie. Garvie nuance lui aussi l'adéquation qu'on pourrait y voir. Il invoque d'abord le principe de la théâtralité: "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."²⁸³ Le spectacle prime. On ne soulignera jamais assez le fait, énoncé au début de ce chapitre, que l'invocation du mort est un motif fantastique, spectaculaire, et qu'il trouve sa justification dans le cadre des normes théâtrales uniquement.

La définition du *kommos* comme *thrênos* ne doit donc pas cacher ce qui fait sa spécificité. En termes de métrique, par exemple, on constate que les thrènes que nous a légués Pindare sont en vers dactylo-épitrites. Ce n'est pas le cas ici, où le mètre, "lyrique", varie. Par ailleurs, à le comparer avec d'autres rites funéraires du répertoire dramatique, le thrène laisse apparaître toute son originalité. On peut, pour s'en rendre compte, comparer sa construction avec celle des lamentations prononcées dans les *Sept contre Thèbes*. Celles-ci sont prononcées d'abord par le chœur, puis par Antigone et Ismène, sur les corps sans vie d'Étéocle et de Polynice. Techniquement parlant, il ne s'agit donc pas d'un *kommos*: le chant alterné des deux sœurs *succède* à celui du chœur. Par ailleurs, si, dans les *Sept contre Thèbes*, le thrène est chanté immédiatement sur le corps des deux frères, celui qu'entonnent Oreste et Electre est largement postérieur à la mort du roi; il n'accomplit le rite que par convention. Ces faits parlent pour la spécificité du rite construit ici, même s'il partage des traits avec le *kommos* qui clôt les *Perses* et avec le thrène des *Sept contre Thèbes*.

L'important est donc que ce rite ait été annoncé comme tel. Ce qui va retentir, c'est le thrène d'Agamemnon, que le chœur des vieillards de l'*Agamemnon* réclamait déjà à la fin de la pièce (v. 1541: "Qui l'ensevelira? Qui chantera son thrène?"). Le rite prend corps pour ainsi dire:

²⁸¹ Alexiou 2002 [1974], p. 103.

²⁸² Schadewaldt 1932, pp. 55 sq.

²⁸³ Garvie 1986, p. 124.

c'est l'effet de cette première "unité rituelle", faite de trois strophes. D'ailleurs, il est frappant de noter que le thrène se trouve personnalisé comme sujet du verbe *anastenazei* (un procédé qui nous rappelle certaines personnifications du poème chez Pindare). A ce moment, à nouveau, la parole s'affirme comme principe de l'action.

C'est donc en nous concentrant sur ce que le texte dit sur lui-même et sur les appellations qu'il se donne successivement que nous pourrions comprendre ce qui se déroule sur scène au moment de la représentation. Une succession, voir une superposition de formes rituelles, transposées en unités structurelles, et ici strophiques, composent un passage comme le *kommos* des *Choéphores*. En ce sens, les actes verbaux accomplis "sur scène" sont désignés comme actions et s'accomplissent dans un ordre de réalité qui est à la fois celui des personnages et celui du public. Un rite fictionnel est créé dans l'instant de la performance, résultat d'une mise en forme esthétique et musicale.

Peut-être est-il alors possible de mettre au compte de cette esthétisation le rôle attribué par Schadewaldt²⁸⁴ au *kommos*: celui d'exciter l'émotion du public au plus haut point, afin qu'il adhère à la cause des deux héros. Il s'agit cependant de préciser les moyens qu'il met en œuvre pour y parvenir.

3.2.2. La "musique" du *kommos*

Nous sommes dans l'ignorance de la musique et des gestes chorégraphiés qui accompagnaient le *kommos*. Notre analyse tend cependant à prouver que 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. Ainsi Bruno Gentili parle pour cette époque d'un "adeguamento del disegno melodico al testo verbale"²⁸⁵. Ce n'est qu'à la fin du 5^{ème} siècle, sous l'inspiration du nouveau dithyrambe, que la musique se détache du chant²⁸⁶. En ce qui concerne les compositions poétiques antérieurs, 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

²⁸⁴ Schadewaldt 1932.

²⁸⁵ Gentili et Pretagostini 1988, p. IX.

²⁸⁶ Voir West 1992, pp. 356-372, ainsi que l'introduction de Gentili et Pretagostini 1988, pp. IX-X.

those verse texts which we know to have been sung (and in many cases danced)."²⁸⁷

En associant ce principe au fait que la tragédie décrit les émotions des personnages sans leur prêter d'arrière-fond psychologique, d'intentions cachées, il est possible de suivre au long du *kommos* les modulations émotionnelles des personnages, censées naître du rituel mis en place. Car le texte nous informe de lui-même que son statut est changeant, et qu'il emprunte des formes différentes pour atteindre son objectif: le passage à l'acte d'Oreste, la continuation de l'histoire. On peut en faire l'épreuve dans les strophes suivantes du *kommos*.

Ainsi, pour en revenir au texte, on peut voir que l'intervention suivante du chœur sert à réorienter le discours d'Electre et Oreste. Il s'agit d'une série d'anapestes qui succède au premier ensemble de trois strophes. Pour faire écho aux paroles d'Electre, le chœur revient sur le terme de thrène: il invite à lui substituer celui de péan (vv. 340-345).

340	ἀλλ' ἔτ' ἄν ἐκ τῶνδε θεὸς χρήζων θεΐη κελάδους εὐφρογγοτέρους· ἀντὶ δὲ θρήνων ἐπιτυμβιδίων παιῶν μελάθροισ ἐν βασιλείοις
345	νεοκρᾶτα φίλον κομίσσειεν.

Pourtant, un dieu qui le voudrait pourrait encore, dans notre cas, émettre des clameurs plus douces à l'oreille. A la place du thrène sur la tombe, puisse un péan dans le palais royal nous apporter un cratère désiré plein de vin neuf.

Ce passage donne une ampleur plus grande au phénomène analogue que nous avons vu à l'œuvre dans le "péan d'Agamemnon", aux vers 152-163. Chant d'encouragement, chant de victoire, le péan relaie une espérance. Il peut être le 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 suit Oreste vers son supplice (vv. 935 *sq.*). Il retentirait alors "pour remplacer" (*anti*) ces lamentations offertes à Agamemnon. Pourtant, dans la continuité de la logique que nous suivons, nous tendrions 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 du thrène". De fait, les paroles du chœur contiennent déjà des éléments emphatiques, obtenus stylistiquement par "three nouns with rhyming adjectives", où "in each case the

²⁸⁷ West 1992, p. 130. Voir aussi Nagy 1990, pp. 41-45, qui aborde sous cet angle la question de la *mimêsis* et le lien de la danse et de la musique aux mots.

adjective is formed out of a single anapaestic metron"²⁸⁸. On voit aussi que le péan (comme *thrênos* auparavant) est sujet de l'action; on attend de lui qu'il "apporte" (*komiseien*) la délivrance attendue. L'emploi du mot péan souligne donc à nouveau en termes musicaux les variations d'émotions dans la pièce²⁸⁹. Le passage rappelle que la transition d'un chant à un autre est possible dans le contexte théâtral (on en a déjà eu la preuve plus haut). Et si les images musicales sont employées pour marquer les transitions et les émotions en jeu, il paraît d'autant plus pertinent de les mettre en lumière dans la succession des parties du *kommos*.

Pour ce faire, il convient d'avoir une idée de sa structure générale. A la suite de l'injonction du chœur rappelant la loi du talion (vv. 306-314), nous venons de voir se succéder trois strophes, une pour chacun des personnages, puis une unité indépendante du chœur, en anapestes. Cette alternance donne un premier rythme au *kommos*. Le tableau ci-dessous tente d'illustrer ce phénomène et de donner une image générale de la structure qu'a créée Eschyle: α décrit une strophe et α' son antistrophe, *anap* une section de cinq vers anapestiques du chœur²⁹⁰.

	OR	CH	EL
306-314		<i>anap1</i>	
315-323 324-331 332-339	α	β	α'
340-344		<i>anap2</i>	
345-353 354-362 363-371	γ	β'	γ'
372-379		<i>anap3</i>	
380-385 386-392 394-399	δ	ϵ	δ'
400-404		<i>anap4</i>	
405-409 410-417 418-422	ζ	ϵ'	ζ'
423-428 429-433		η	θ
434-438 439-443	ι	ι'	
443-450 451-455		θ'	η'

²⁸⁸ Garvie 1986, p. 135.

²⁸⁹ Haldane 1965.

²⁹⁰ Pour le schéma métrique entier, voir Garvie 1986, pp. 357-360.

456 457 458-460	κ		κ
461 462 463-465	κ'		κ'
466-470 471-475 476-478		λ λ' anap5	

La présence des anapestes, on le voit, permet d'isoler les quatre premiers triplets de strophes. Le changement du thrène au péan, exprimé dans *anap2*, soutient la transition du premier au deuxième. Thématiquement, il marque le passage d'une unité à l'autre, des interrogations que nous avons vues, sur la nature du rite et des prières à effectuer, à l'évocation du destin d'Agamemnon à Troie. C'est une manière de passer au registre des exploits guerriers qui répond en ce sens à l'injonction du chœur, le péan étant "par excellence un chant guerrier"²⁹¹. Or Agamemnon n'a pas connu le destin d'Achille, c'est bien là le problème. Le "péan" que devraient entonner Oreste et Electre, soutenus par le chœur, devient une évocation de la destinée manquée d'Agamemnon; c'est une fiction de l'éloge qu'on lui aurait destiné s'il était mort à la guerre, et qui serait entré dans la véritable célébration du rite funéraire²⁹². Le chœur d'ailleurs y participe. Nous n'en citerons que quelques éléments dans la traduction de Mazon (vv. 345-371):

- OR: *Que n'es-tu tombé, ô père, sous les murailles d'Ilion, déchiré par quelque lance lycienne!*
 (...) *Tu reposerais au pays d'outre-mer (...)*
- CH: *Là-bas, sous la terre, aimé de ceux qui l'aimèrent, comme lui morts glorieusement, il règnerait parmi eux, prince entouré d'un saint respect...*
- EL: *Ou même si c'était plutôt tes meurtriers qui eussent péri de la sorte!*

On le voit, 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 du souhait, de l'irréel du passé, ont en définitive l'effet de raviver le regret des célébrants. On notera que, du point de vue métrique, la structure du *kommos* fait que, dans les quatre premiers triplets, Oreste et Electre suivent le même schéma métrique (Oreste assumant la strophe, Electre l'antistrophe), et que le chœur suit un rythme propre. La répartition changera à partir du vers 423.

²⁹¹ Rudhardt 1992 [1958], p. 183.

²⁹² Sur la partie de l'éloge dans le rite, "the men's part", voir Alexiou 2002 [1974], pp. 104-108.

Cependant, face aux regrets d'Oreste et Electre, le chœur réagit. Sa partie anapestique suivante (*anap3*) sanctionne leurs dernières paroles comme des vœux pieux, inopérants. "Tu peux bien le faire" (*dunasai gar*), dit-il... mais la voie à suivre est ailleurs. C'est l'ébauche d'une transition. Le chœur va rappeler dans *anap3* les outrages qu'a subis le roi et l'état réel de la situation (vv. 374-379). Une métaphore puissante est employée, qui assimile deux arguments qu'il avance à des coups de fouet.

δύνασαι γάρ.
375 ἀλλὰ διπλῆς γὰρ τῆσδε μαράγνης
 δοῦπος ἰκνεῖται· τῶν μὲν ἄρωγοὶ
 κατὰ γῆς ἤδη, τῶν δὲ κρατούντων
 χέρες οὐχ ὅσiai † στυγερῶν τούτων
 παισὶ δὲ μᾶλλον γεγένηται †.

*Tu peux bien le faire. Mais alors le double claquement d'un fouet retentit. Les uns, leurs défenseurs sont déjà sous terre, les autres, qui sont les maîtres, leurs mains sont impies. C'est affreux pour le mort, et ce l'est d'avantage encore pour ses enfants.*²⁹³

La violence de l'image métaphorique est relayée par Oreste qui en emploie une autre: ces paroles percent son oreille comme une flèche (*touto diamperes ous hiketh' haper te belos*, v. 380). A aucun moment les paroles n'ont été décrites aussi concrètement. La force de ces métaphores signale l'apogée de la lamentation et le début d'une réaction, dans l'unité δ ε δ'. Celle des enfants prend la forme d'une invocation à Zeus, premier signe d'une espérance et d'une revendication (vv. 380-385):

380 τοῦτο διαμπερὲς οὖς [στρ. δ
 ἵκεθ' ἄπερ τε βέλος·
 Ζεῦ Ζεῦ, κάτωθεν ἀμπέμπων
 ὑστερόποινον ἄταν
 βροτῶν τλάμονι καὶ πανούργῳ
385 χειρί· τοκεῦσι δ' ὅμως τελεῖται.

Cette parole est venu transpercer mon oreille, comme une flèche! Zeus, Zeus, toi qui fais remonter au jour le châtiment qui vient toujours pour la main impie ou scélérate –même pour des parents, il s'accomplira!

²⁹³ Pour cette dernière phrase incertaine, nous reprenons telle quelle la traduction de Debidour dans Lebeau 2005.

C'est la première fois aussi qu'Oreste formule explicitement le souhait que sa mère soit châtiée, indépendamment d'Egisthe (*tokeusi*, "pour des parents", v. 385). La construction modale dans ces strophes marque aussi ce changement. Oreste recourt d'abord à un vocatif. On attendrait ensuite un impératif, mais une expression en anacoluthie intervient, qui souligne l'émotion d'Oreste: "il s'accomplira" (*teleitai*). Ni impératif, ni optatif, mais un futur. La prière d'Oreste à Zeus pour qu'il punisse sa mère prend alors "the stronger emphasis of a statement"²⁹⁴.

Electre, quant à elle, pose d'abord une question dirigée vers Zeus (v. 395). Elle utilise ensuite une formule à l'optatif (*pista genoito chôrai*, v. 397), puis un verbe de parole, performatif ("je réclame", *apaitô*, v. 398) et un impératif ("exaucez-moi!", *klute*, v. 399):

	καὶ πότ' ἄν ἀμφιθαλῆς	[αντ. δ
395	Ζεὺς ἐπὶ χεῖρα βάλοι;	
	φεῦ φεῦ, κάρανα δαΐξας,	
	πιστὰ γένοιτο χώρα.	
	δίκαν [δ'] ἐξ ἀδίκων ἀπαιτῶ.	
	κλῦτε δὲ Γῶ χθονίων τε τιμαί.	

Mais quand Zeus omnipotent frappera-t-il de son bras? Ah ah, en brisant des têtes, qu'il donne un signe sûr au pays! Je réclame la justice pour des maux injustes. Exaucez-moi, Terre et puissances infernales.

Toutes ces formulations visent maintenant à une efficacité directe, soulignée par l'impératif et le verbe performatif. Et ce quand bien même, souligne Garvie, "both now look ahead to the coming of justice, but neither as yet acknowledges the part to be played in it by themselves"²⁹⁵.

Entre ces deux invocations, selon la structure strophique, le chœur s'est exprimé. Il a formulé un souhait (*genoito moi*, "puisse-t-il m'advenir", v. 386) qui trouve une expression singulière, celle de pouvoir "chanter comme un hymne (*ephumnêsai*) l'*ololugmon*" (vv. 385-386). C'est là le terme employé pour le cri rituel poussé au-dessus de la victime sacrifiée –en l'occurrence

²⁹⁴ Garvie 1986, p. 145.

²⁹⁵ Garvie 1986, p. 148.

Clytemnestre et Egisthe. Le verbe *ephumnêsai* ajouterait à la métaphore rituelle²⁹⁶. Cependant l'expression qui associe cri et chant est particulière, et l'on pourrait y voir un élément de cette métathéâtralité qu'affichent certaines paroles du chœur²⁹⁷. C'est d'autant plus probable que le chœur poussera effectivement ce cri de joie dans son chant victorieux des vers 935-972: *epololuxate*, aux vers 942 et 953. Dans ce cas se révèle admirablement l'ambiguïté des termes de parole qui concernent aussi bien le discours énoncé, à l'intérieur de l'histoire, que les modalités de l'énonciation. A ce point du rite, nous voyons l'efficacité du discours dramatique en œuvre, sa capacité à s'accomplir dans le temps de la performance, mais nous ne perdons jamais de vue les marques de son artificialité.

L'unité suivante (ζ ε' ζ') contribue à la tension que le rituel instaure petit à petit: c'est une régression et un aveu d'impuissance de la part d'Oreste comme d'Electre. Ceux-ci sont peut-être générés par le rappel de la loi du talion dans la bouche du chœur, dans *anap4*: "C'est une loi que les sanglantes gouttes, une fois répandues à terre, réclament un sang nouveau." (vv. 400-404). On observe comme trace de cette régression des questions semblables à celles qui initiaient le *kommos*: une interrogation désespérée de la part d'Oreste: "Où donc se tourner, Zeus?" (*pai tis trapoit' an, ô Zeu;* v. 409), à laquelle, un peu plus loin, fait écho une question d'Electre: "Que dois-je dire pour être exaucée?" (*ti d' an phantes tuchoimen*, v. 418). Dans l'intervalle, le chœur confirme l'angoisse qui pèse sur cette unité, en annonçant: "mon cœur bondit" (v. 410), "mes entrailles s'obscurcissent" (v. 413). Le terme autoréférentiel qu'il emploie pour décrire l'énoncé d'Oreste s'inscrit d'ailleurs dans le même ton: *tonde kluousan oikton*, "en entendant cette lamentation"(v. 411).

Mais les questions des enfants sont essentielles à cet endroit, parce qu'elles soulignent l'ancrage de ce rituel dans le temps réel, celui des spectateurs: les personnages tentent d'agir, d'obtenir une aide des dieux ou des morts, mais pourraient ne pas y parvenir.

Au terme de ce quatrième groupe de strophes, le *kommos* subit un changement de rythme, une modification de sa structure générale. L'alternance régulière qui s'était installée est rompue par le chœur qui prend la parole, en mètre iambique, alors que l'on attendrait des anapestes, selon la logique instaurée. C'est que le rite prend une autre tournure, que nous allons voir une nouvelle fois annoncée par le chœur, et que signale aussi bien la construction métrique. Musique et mètre offrent ainsi le premier signe de cette rupture. Le rythme de la strophe η est

²⁹⁶ Sier 1988, p. 136: "Die sakrale Nuance wird durch *ephumnêsai* angezeigt."

²⁹⁷ Cf. Henrichs 1993/4.

en effet de nature purement iambique. Ce rythme détermine aussi les strophes suivantes qui, pour chaque *kôlon*, commencent par un mètre iambique. Par ailleurs, l'ordre des strophes qui était jusqu'ici de type *aba cbc* etc. prend la forme *abccab* (η θ ι ι' η' θ'), de manière à offrir une structure annulaire entourant la décision d'Oreste de faire payer sa mère (dans la strophe ι: "l'ayant tuée, que je meurs!", v. 338) et aboutissant sur une invocation directe à son père (début de la strophe κ). Cet ensemble (η θ ι ι' η' θ') a ainsi l'avantage d'être circonscrit; il forme lui aussi une unité. Il permet que l'on pressente rythmiquement son achèvement, au moment où commence l'invocation formelle du fantôme d'Agamemnon (strophe κ).

La transition est donc marquée dans le texte. On voit le chœur rompre la symétrie et s'exprimer dans un rythme iambique, percutant du fait du contraste qu'il offre avec les rythmes lyriques. On peut légitimement imaginer que la régularité du mètre iambique (qui contient peu de résolutions d'ailleurs) a servi ici à chorégraphier un geste répétitif, signalé d'emblée par le verbe *koptô*, "je frappe" (v. 423). Ce dernier éclaire d'ailleurs par figure étymologique le sens du mot suivant *kommos*. De fait, le chœur parle à cet endroit, en termes explicites, d'une action rituelle (vv. 423-428).

	ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας	[στρ. η
	νόμοις ἱηλεμιστρίας,	
425	ἀπρικτόπληκτα πολυπάλακτα †δῆν† ἰδεῖν	
	ἐπασσυτεροτριβῇ τὰ χερὸς ὀρέγματα,	
	ἄνωθεν ἀνέκαθεν, κτύπῳ δ' ἐπιρροθεῖ	
	κροτητὸν ἄμὸν καὶ πανάθλιον κάρα.	

J'ai frappé le kommos arien, dans les nomes des pleureuses de Kissie. [On peut] voir, répétés, innombrables, les coups pressants de mes mains, frappant de haut, de loin, et sous le choc retentissent mon front et ma tête affligée.

Coups sur la poitrine, coups sur la tête –ce sont là des gestes caractéristiques de la lamentation funèbre. Les "nomes des pleureuses de Kissie" renvoient par ailleurs à l'origine barbare des personnages du chœur, et insistent sur l'exotisme et l'exubérance du rite effectué.

Un grand débat a vu le jour sur le moment auquel cette description se réfère. La succession des formes de l'aoriste (*ekopsa*), du présent (*eppirothei*) et du possible imparfait de la forme *dên* du manuscrit (*d' ên*) contribuent à l'incertitude. Certains commentateurs, dont Garvie, y ont vu une allusion au rite qui a eu lieu au moment de la mort d'Agamemnon. A l'inverse,

Sommerstein²⁹⁸ a postulé qu'il s'agissait de l'action en cours au moment de la représentation. Ce que nous avons vu du rôle des formules autoréférentielles jusqu'ici, à quoi s'ajoute l'intervention du mètre iambique, fait que nous nous accordons à son jugement: comme c'était le cas à l'entrée du chœur, Eschyle emploie le chœur composé d'esclaves orientales pour mettre en scène les gestes de la lamentation. La forme *ekopsa* ne pose pas problème: elle revêt le sens d'un présent en tant qu'aoriste inchoatif, signifiant le début d'une action.

Elle s'accorderait alors avec la forme *epirrothei*, au présent, telle qu'elle est transmise par le manuscrit dit *Mediceus*, qui est le plus fiable. Mais d'autres éléments font pencher la balance dans ce sens. Il y a notamment cet usage étonnant du terme *kommos* à l'intérieur du *kommos*. A suivre Florence Dupont, le chœur décrirait son action en des termes qui appartiennent à la réalité du spectacle: ils "[traduisent] la conscience commune au public et aux acteurs de faire (*poiein*) de la tragédie"²⁹⁹.

En vérité, il n'est pas évident d'affirmer que le terme *kommos* ne décrit qu'une réalité théâtrale. Cette définition n'est attestée qu'à partir d'Aristote. Par ailleurs, on trouve une occurrence chez Bion de Smyrne (1, 97), au pluriel, où le terme fait visiblement référence à des coups portés contre soi (en opposition aux gémissements, *gooi*). Mais l'emploi d'une épithète géographique souligne la dimension rituelle particulière qu'Eschyle attribue à cette pratique. Alexiou, se référant à une étude de Diehl qui fait du *kommos* un rite d'origine asiatique, affirme d'ailleurs que "the eastern connections, which seem to be old, make it unlikely to have been a term exclusive to the tragedians, and it may have evolved as a dramatic form of the ritual antiphonal lament"³⁰⁰.

Dans le doute, nous préférons nous en tenir à ce que le texte dit, en mettant l'accent sur l'origine asiatique de ce procédé et en proposant un jeu étymologique sur les formes *ekopsa* et *kommos*. Par ces deux procédés, Eschyle détermine ce que le public voit et entend: une forme de lamentation rythmée, accompagnée de gestes répétés.

Il convient cependant de se demander pour quelle raison le chœur se décrirait à cet endroit. Pour le comprendre, il faut voir à quoi répondent les paroles du chœur. Oreste comme Electre ont exprimé des doutes sur la réussite du projet; ils ignorent ce qu'il peuvent encore dire ou faire. En somme, ils ne parviennent pas à rendre leurs paroles ni leurs gestes efficaces. Or la rupture apportée par le chœur contredit cette inertie. Ce sont en effet des gestes et une réalité instantanés que décrivent les mots à cet endroit. On y célèbre concrètement le thrène

²⁹⁸ Voir Sommerstein 1980, pp. 66-67.

²⁹⁹ Dupont 2001, p. 71.

³⁰⁰ Alexiou 2002 [1974], p. 103.

d'Agamemnon mais dans une forme esthétisée. Et l'on peut effectivement affirmer à partir de là, comme le fait Dupont, que "la musique n'est pas imitée"³⁰¹. C'est un rituel *ad hoc*. Quelle que soit la nature des gestes sur scène, d'ailleurs, le fait qu'ils soient décrits nous paraît essentiel. Une fois de plus, le langage prend la place du geste. D'ailleurs, les mots imitent le bruit des coups, à n'en pas douter: l'abondance des plosives dans les termes *apriktoplêkta polupalakta*, ajoutée à la rime interne, crée un effet mimétique.

Ainsi, les mots permettent l'accomplissement de ce rituel qui a manqué autrefois, qui s'accomplit précisément parce que les mots disent qu'il le fait. Dans les strophes $\eta \theta \iota \iota' \eta' \theta'$, qui forment une unité circonscrite, le regret lié au rite funèbre manqué d'Agamemnon est particulièrement souligné. Dans cette perspective, on notera que les paroles du rite tournent pour la première fois au gémissement rituel dans la partie d'Electre, à travers ses cris *iô iô*, au vers 429, qui seront suivis par "a further increase of cries (vv. 429-433, 434-8, 461-2)"³⁰².

Dans cette nouvelle unité du *kommos* ($\eta \theta \iota \iota' \eta' \theta'$), le public est appelé à revivre le moment des funérailles impies, au cours desquelles le corps d'Agamemnon a été enterré sans honneurs et même mutilé. La description est tournée vers le passé, c'est la raison pour laquelle nous ne faisons que la résumer. Elle revêt pourtant une efficacité réelle, en tant qu'étape dans le processus rituel.

En effet, cette description prend un nom dans la bouche du chœur, c'est un *muthos* (v. 452). Elle correspond en termes rituels au procédé par lequel est créé le sentiment de vengeance, que Foley³⁰³ a décrit dans une étude consacrée à l'*Electre* sophocléenne, où elle fait référence à la tradition de vendetta sur laquelle est fondée l'*Orestie*. 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 soudain dans la même situation d'auditeur qu'eux. La structure annulaire du *kommos* à cet endroit souligne d'ailleurs ce fait, en ne laissant que la strophe centrale ι à Oreste et en associant Electre et le chœur dans les strophes et antistrophes. En conséquence, les paroles d'Oreste équivalent à des réactions: d'abord celle qui lui fait dire qu'il tuera Clytemnestre, "elle paiera donc l'infamie faite à mon père" (*patros d' atimôsin ara teisei*, v. 435, dans ι); ensuite celle qui le poussera à invoquer Agamemnon, au début de l'unité suivante, dans une apostrophe directe (début de κ). Les réactions déterminées par le *kommos*

³⁰¹ Dupont 2001, p. 72.

³⁰² Alexiou 2002 [1974], p. 232, n. 13.

³⁰³ Foley 2001, pp. 145-171.

se répercutent tant chez les personnage que, vraisemblablement, chez les spectateurs. Telle est la portée perlocutoire de ces unités rituelles dramatisées. A la suite de la dernière évoquée (η θ ι ι' η' θ'), qui a fonction de remémoration, le *kommos* parvient à son point culminant, celui où il se mue en une invocation à Agamemnon pour qu'il apparaisse.

3.2.3. L'invocation manquée du roi défunt

Au terme du récit, du *muthos*, Oreste invite enfin son père à se manifester, employant les mots qui lui faisaient défaut au début du *kommos* (vv. 315-317). Electre et le chœur accompagnent sa prière (vv. 456-460):

Op.	σέ τοι λέγω, ξυγγενοῦ, πάτερ, φίλοις.	[στρ. κ
Ηλ.	ἐγὼ δ' ἐπιφθέγγομαι κεκλαυμένα.	
Χο.	στάσις δὲ πάγκοινος ἅδ' ἐπιρροθεῖ·	
	ἄκουσον ἐς φάος μολών,	
460	ξὺν δὲ γενοῦ πρὸς ἐχθρούς.	

Oreste: C'est à toi que je le dis, sois aux côtés, père, de ceux qui t'aiment.

Electre: Je t'appelle aussi, toute en pleurs.

Chœur: Cette troupe appelle unanimement: exauce-la en venant à la lumière, sois à nos côtés contre les ennemis!

Dans cette dernière phase du *kommos*, plusieurs commentateurs³⁰⁴ ont souligné le suspense qui pouvait découler de l'invocation de ce type, surtout en référence à celle des *Perses*: le fantôme apparaîtra-t-il? Cette tension devait exister, bien qu'il soit difficile de définir le point culminant de l'invocation. Celle-ci s'étend en effet, par delà le *kommos*, jusqu'aux prières conjuguées d'Oreste et d'Electre, qui lui font suite (vv. 479-509) et comprennent elles aussi les éléments d'une invocation. Une question majeure se pose donc: pourquoi Eschyle ne fait-il pas apparaître Agamemnon comme il a fait apparaître Darius dans les *Perses*? Peut-être la réponse figure-t-elle dans le texte, qui nous indiquerait pourquoi la parole se révèle dans ce cas inefficace, alors qu'elle maintient son efficacité du point de vue dramatique.

Une chose est sûre en effet, c'est que la tension augmente à la fin de ce *kommos*, ce

³⁰⁴ Notamment Schadewaldt 1932, Sommerstein 1980, Garvie 1986.

qu'indiquent plusieurs données: le changement de rythme marqué au vers 423 (passage à un rythme où domine l'iambe), la conversion des lamentations en un dialogue à trois (où Oreste et Electre se répondent: jusque là, ils ne s'étaient pas adressés l'un à l'autre), enfin la fragmentation des strophe et antistrophe κκ' et leur répartition entre les trois locuteurs. Dans cette fin du *kommos* (après le vers 423), nous voyons une succession de trois unités: l'unité de remembrance, évoquée plus haut (η θ ι ι' η' θ'), l'unité d'invocation, dont nous allons voir qu'elle est dédoublée (κ κ' λ λ'), enfin une unité conclusive de l'ensemble du *kommos* (*anap5*). Dans l'unité d'invocation, le suspense créé par l'apparition potentielle d'Agamemnon devait maintenir la tension finale. Il est possible d'ailleurs de lire toute l'unité κ κ' λ λ' en fonction de cette attente. On observe que le vers qui conclut les strophes κ et κ' constitue un appel formel à l'apparition d'Agamemnon. Dans la strophe κ, donnée ci-dessus, l'appel s'achève sur l'impératif: "Exauce [cette troupe] en venant à la lumière, sois à nos côtés contre les ennemis!"

Un temps ponctuait sans doute cette demande. Mais rien ne se produit et le chant se poursuit. La strophe κ' attribue une mise en garde à Oreste (sous la forme d'un énoncé au futur), une injonction à l'impératif à Electre, enfin au chœur un souhait au conditionnel (vv. 461-465):

Op.	Ἄρης Ἄρει ξυμβαλεῖ, Δίκη Δίκα.	[ἀντ. κ.
Ηλ.	ἰὼ θεοί, κραίνετ' ἐνδίκως (λιτάς).	
Χο.	τρόμος μ' ὑφέρπει κλύουσιν εὐγμάτων. τὸ μόρσιμον μένει πάλαι,	
465	εὐχομένοις δ' ἄν ἔλθοι.	

Oreste: Arès à Arès s'opposera; à la Justice, la Justice.

Electre: Iô, dieux, tranchez en toute justice pour nos supplications.

Chœur: Un tremblement s'insinue en moi à entendre vos supplications. Ce qui a été fixé par le destin attend depuis bien longtemps. A nos prières, il se rendra peut-être...

A ces supplications (le terme *litas* est restitué), qui se concluent sur le souhait que le destin "s'en vienne" (*an elthoi*), succède un nouvel échec. Mais l'attente attachée à ces vers est marquée tout particulièrement par les vers suivants. Elle justifie en effet la tournure particulière des deux strophes λ et λ', qui sont liées et reviennent toutes deux au chœur: la succession d'un cri de désespoir et d'une perspective nouvelle.

ὦ πόνοσ ἐγγενῆς	[στρ. λ.
καὶ παράμουςος ἄτας	

αἱματόεσσα πλαγά.
 ἰὼ δύστον ἄφερτα κήδη·
 470 ἰὼ δυσκατάπαυστον ἄλγος.

δῶμασιν ἔμμοτον [ἀντ. λ.
 τῶνδ' ἄκος, οὐδ' ἀπ' ἄλλων
 ἔκτοθεν, ἀλλ' ἀπ' αὐτῶν,
 δι' ὧμῶν ἔριν αἱματηράν.
 475 θεῶν (τῶν) κατὰ γῆς ὅδ' ὕμνος.

Ah, misère invétérée de la lignée, et coup disharmonieux et sanglant du malheur! Iô, gémissantes et intolérables angoisses! Iô, interminable souffrance!

Le palais, un remède par suppuration le guérira de ces maux. Ce n'est point du dehors, c'est de lui-même qu'il viendra au prix d'une farouche et sanglante dispute. Des dieux souterrains ceci est le chant.

On le voit, la première strophe exprime tout d'abord un désarroi, figuré par une exclamation qui n'est plus une invocation (vv. 466-468), puis comprend des cris de lamentations (vv. 469-470). Ils marquent l'achèvement d'un processus qui, dans les termes d'Alexiou, "build up the emotional tension gradually to a climax by increasing the frequency of cries"³⁰⁵. Il est tentant de lire dans le désarroi de la strophe λ une 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', dans un deuxième temps, confirme cette interprétation, en ce qu'elle propose une issue nouvelle à cette "souffrance sans terme" (v. 470): le remède ne viendra pas de l'extérieur de la maison, mais de l'intérieur. Il faut faire suppurer la plaie, c'est-à-dire en extraire, par meurtre, les éléments infectés.

Or cette conclusion justifie par ailleurs qu'Agamemnon n'apparaisse pas! En termes de stratégie narrative, Eschyle renforce la solitude des enfants et leur obligation d'agir en ne leur accordant pas le soutien direct d'Agamemnon. Le sort de la maison repose sur eux. C'est une morale appropriée pour le *kommos*, et l'absence de terme de coordination entre les deux strophes tend à séparer leur contenu en lamentation puis conclusion. Enfin, une nouvelle autoréférence apparaît à la fin du chant, qui marque la fin formelle du *kommos*: "Des dieux souterrains, ceci est le chant (*humnos*)." (v. 475). En trois temps, le *kommos* atteint sa conclusion: paroxysme de la lamentation, considérations conclusives, terme autoréférentiel.

³⁰⁵ Alexiou 2002 [1974], p. 136, qui mentionne en note les différentes étapes de ce processus dans le *kommos*.

Le terme employé à cet effet est d'ailleurs intéressant car il tire l'ensemble de la production du côté du chant et du rituel. Il redéfinit le *kommos* en tant qu'objet poétique –opposé au malheur *paramousos*, littéralement: "qui va contre les Muses" (v. 467)– et englobe à la fois les deux dimensions de cet ensemble: fiction rituelle et composition artistique. D'ailleurs la partie lyrique s'achève sur ces mots.

Or, pour bien saisir les enjeux de cette ultime expression, il faut considérer encore les trois anapestes du chœur qui suivent. Ce sont des anapestes de transition, comme ceux qui ont introduit le *kommos*, introduits comme eux par *alla*. Ils comprennent une autre autoréférence, à nouveau accompagnée d'un déictique (vv. 476-478):

ἀλλὰ κλύοντες, μάκαρες χθόνιοι,
τῆσδε κατευχῆς πέμπετ' ἄρωγὴν
 παισὶν προφρόνως ἐπὶ νίκη.

*Allons, bienheureux dieux chthoniens, exaucez cette prière en envoyant aux enfants, avec clémence,
 votre soutien pour la victoire.*

Ces vers forment une nouvelle invocation, dans laquelle le chœur demande aux divinités infernales d'entendre (d'exaucer) "cette" prière, *têsde kateuchês*, et d'y apporter leur soutien. Une autre dynamique est mise en place, qui découle de la conclusion précédente. Le terme *kateuchê*, "only here until Hellenistic Greek"³⁰⁶, exprime peut-être l'attitude différente que ce changement implique, en tant que prière "descendante", peut-être concrétisée par des coups frappés contre le sol³⁰⁷. De fait, "cette prière" se réfère à l'unité suivante, aux prières postérieures au *kommos* que prononceront sur la tombe les deux enfants, en iambes cette fois. Nous constatons à ce stade que le rite se transforme et prend une forme plus prosaïque. L'immense excroissance poétique du *kommos* s'achève sur une prière dialoguée, en dimètres iambiques, "in more explicit and less emotional fashion"³⁰⁸. Dans les vers 479 à 488, Oreste et Electre supplient Agamemnon d'intervenir en usant d'arguments matériels, en des formules brèves renforcées par des anaphores et des répétitions. Rien de tout cela n'avait été avancé auparavant! Mais dans leurs premières adresses, les deux enfants font des promesses de festins et de libations en l'honneur du mort; dans les vers 489 à 499, ils lui rappellent les

³⁰⁶ Garvie 1986, p. 173.

³⁰⁷ Le motif apparaît parfois pour accompagner une prière aux morts, sans que l'on sache s'il correspond à une pratique réelle, cf. *Il.* 9, 564, *H. Ap.* 333, *Eur. Tr.* 1305, *El.* 678.

³⁰⁸ Lloyd-Jones 1970, p. 36.

outrages subis et l'invitent à faire justice; dans les derniers vers 500 à 509 enfin (dont la répartition n'est pas sûre), ils en appellent à la pitié du roi, pour qu'il se sauve lui-même avec sa descendance. Nous ne jugeons pas nécessaire de faire figurer le texte en entier. Il suffit de voir qu'il compte une abondance d'énoncés dont Vanderveken dirait qu'ils sont à usage directif ou engageant, en fonction de leurs modalités interrogatives ou impératives, et des promesses (voire des menaces) qu'ils contiennent: "Alors seraient instituées en ton honneur les agapes qu'il est de règle d'offrir aux morts. Sinon, point d'hommage pour toi dans les festins...", dit Oreste (vv. 483-485); "Et moi, entrée en possession de tout mon héritage, je t'apporterai (...) des libations le jour de mes noces", renchérit Electre (vv. 486-488)³⁰⁹.

Ainsi, tous ces énoncés ont une valeur pragmatique marquée, qui engagent leur locuteur et contraignent l'allocutaire à répondre. C'est ce que soulignait Ducrot, en tâchant d'identifier les effets perlocutoires des énoncés: "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."³¹⁰ Certes, en l'occurrence, l'allocutaire paraît peu réceptif... Mais la meilleure réponse qu'il puisse donner sera évidemment la réussite du projet d'Oreste.

Ce n'est qu'une fois parcourues ces différentes étapes, augmentées de cette dernière prière (*kateuchê*) commune d'Oreste et Electre, que le chœur, juge du rituel, déclare les exigences remplies.

Ηλ. ἄκου', ὑπὲρ σοῦ τοιάδ' ἔστ' ὀδύρματα,
αὐτὸς δὲ σφῶζι **τόνδε** τιμήσας **λόγον**.
510 Χο. καὶ μὴν ἀμεμφῇ **τόνδ'** ἐτείνατον **λόγον**,
τίμημα τύμβου τῆς ἀνοιμώκτου τύχης.

Electre: Ecoute! C'est pour toi que sont émises de telles plaintes. Tu te sauves toi-même en honorant ce discours.

Chœur: Et vraiment, vous avez mené de manière irréprochable ce discours, un gage d'honneur pour la tombe recouvrant ce destin privé de pleurs.

³⁰⁹ Traduction de Debidour dans Lebeau 2005.

³¹⁰ Ducrot 1980, p. 37.

Le duel employé ici (*eteinaton*) souligne la contribution propre aux deux enfants. Mais plus important encore est l'emploi du terme *logos*, qui s'oppose à l'*humnos* précédent. Le terme se réfère à leur ultime prière, d'autant plus qu'il fait écho au même mot dans le vers précédent (v. 509): "Tu te sauves toi-même en honorant *ce logos*." De même, *timêma tumbou* (v. 511) répond au *timêsas* du vers 509 et souligne la réciprocité recherchée par les enfants à travers le rite, et explicitée formellement dans cette deuxième partie.

Au terme de ce rituel conçu par Eschyle pour l'intrigue des *Choéphores*, qui inclut à la fois le *kommos* et ce qu'on pourrait appeler son "pendant argumentatif", Oreste et Electre se retrouvent donc liés à leur père par leurs paroles, par ce qu'ils ont fait, par ce qu'ils lui ont promis et par ce qu'ils lui ont demandé. Mais surtout –nous avons pu suivre cette logique du début à la fin du *kommos*, puis dans la prière subséquente– les spectateurs se retrouvent partie prenante du rituel, pour ainsi dire, inclus dans ce dernier par l'effet performatif tant de la musique que des termes autoréférentiels.

3.2.4. D'une unité à l'autre

Nous arrivons ainsi au terme de ce chapitre, qui tente de préciser la fonction pragmatique des éléments rituels dans le texte et la représentation tragique. Pour comprendre toute sa portée, spécialement dans le *kommos*, il faut cependant que nous incluions dans nos conclusions la part des spectateurs. Pour les personnages comme pour les spectateurs, le *kommos* et les prières qui suivent forment ce long *logos* qui est, en termes simples, "ce qui devait être dit avant de pouvoir agir". L'invitation du chœur au terme du rituel ne laisse d'ailleurs pas de doute à ce sujet, tout en contrebalançant sa dernière remarque sur le *logos*:

512 τὰ δ' ἄλλ', ἐπειδὴ δρᾶν κατόρθωσαι φρενί,
 ἔρδοις ἄν ἤδη δαίμονος πειρώμενος.

Pour le reste, puisque tu as affermi ton esprit en vue d'agir, tu peux agir à présent, en faisant l'épreuve de la divinité.

C'est là, manifestement, l'effet du *kommos*. Schadewaldt, on s'en souvient, contredisait sur ce point l'interprétation de Lesky, selon laquelle il a pour but d'amener Oreste à prendre sa décision. D'après Schadewaldt, si l'on comprend la portée rituelle du *kommos* –mais dans la

dimension performative que nous avons systématiquement mise en évidence– "erkennt [man] in dem Kommos (...) den Knoten, der alle Fäden des Geschehens schürzt. Die Gebete an die Unteren, an Zeus, an den Vater, die Rufe nach Rettung und Beistand hatten sich seit den ersten Worten des Dramas immer wieder vereinzelt erhoben"³¹¹. A ce moment, Oreste est paré pour organiser la vengeance, et avec lui le spectateur: "Hier vernimmt der Hörer nicht nur von jenen Schicksalen [*le destin des derniers Atrides*]: er erlebt sie, wie sie in ihrer lastenden Schwere sind".³¹² Le rituel a ainsi fonctionné non seulement sur les personnages qui le menaient mais également sur les spectateurs qui y assistaient. A partir d'un rituel qui n'a pas de référent dans la réalité, le texte tragique trouve à s'accomplir dans le monde des spectateurs et les intègre par ce fait dans l'action en cours.

Quelques remarques de Foley, qui s'attache nous l'avons dit à observer le processus de vengeance dans le mythe d'Electre, font écho à ces considérations, notamment celles qu'elle fait en référence à des recherches ethnologiques sur les rites funéraires: "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*'. "³¹³ Et d'ajouter en note: "Perhaps tragic lament also doubles its discourse in the mind of its audience."³¹⁴

Notre analyse révèle en tout cas les modalités du texte qui déterminent le rôle "actif" du public. Les termes autoréférentiels qui apparaissent tout au long du rite ponctuent et par ailleurs déterminent ce processus: *kateuchê*, *goos*, *ara*, *humnos*, *paian*, *thrênos* etc. S'accordant à la musique, au rythme métrique, ils désignent des unités de discours qui ont une efficacité tant dans l'économie du "récit" que dans l'accomplissement du rite. En somme, ils rendent manifeste le fait que le langage tragique agit dans le monde des personnages en même temps que dans celui des spectateurs. Et le terme "agir" s'impose ici, dans la mesure où nous avons pu assimiler ces unités discursives à des actes verbaux définis, se succédant en fonction d'une certaine stratégie narrative.

³¹¹ Schadewaldt 1932, p. 353.

³¹² Schadewaldt 1932, p. 354.

³¹³ Foley 2001, p. 155.

³¹⁴ Foley 2001, p. 155, n. 54.

Pour en finir avec Eschyle, on peut dire que l'élément clef de notre analyse aura été le *kommos* des *Choéphores*. Il est représentatif du degré d'artificialité que comprend le texte tragique. Mais il nous montre également que les éléments du *kommos*, les différentes étapes qu'il compte, sont signalées par le texte. Les termes autoréférentiels fonctionnent comme autant de signaux, qui découpent aussi sûrement que le mètre et que la musique des unités de paroles équivalant à autant d'actions dramatiques. Ces unités se laissent également reconnaître par leurs formes syntaxiques: invocation d'un dieu dans une prière, usage de l'optatif pour un souhait ou une malédiction, cris rituels. Autant d'éléments intégrés qui devaient permettre au poètes de restaurer le climat et l'émotion propres aux rituels en question, et qui contribuaient à intégrer les spectateurs dans l'action.

Mais le langage de la tragédie grecque se distingue, nous l'avons vu, en ajoutant au réemploi des éléments structurels une donnée autoréférentielle, du fait qu'il dénomme ces pratiques au moment de leur effectuation. Rien ne reste tacite, comme s'il fallait que la chose soit dite, sur scène, pour qu'elle existe vraiment. Mais on a vu par ailleurs que la tragédie redéfinissait souvent ces pratiques, en les traduisant en termes poétiques, voire chorégraphiques, ou alors en les dotant d'une certaine ambiguïté: ainsi du thrène d'Agamemnon qui doit se muer en péan. Dans cette logique, les pratiques langagières dramatisées, telles que la prière, la malédiction, le péan, sont donc à la fois fictionnelles et surdéfinies par leurs termes d'appellation.

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 (Wilamovitz considérait pour sa part que l'on pouvait la supprimer "um der Handlung wegen"³¹⁵), ensuite que le texte nous permet de suivre les différents actes verbaux qui, comme autant de gestes, y sont réalisés. Ces derniers correspondent aux unités que les termes autoréférentiels délimitent. Telle est la logique qui nous semble à l'œuvre dans le *kommos* des *Choéphores*.

Si nous pouvions nous permettre de généraliser à partir de cet exemple, nous en viendrions alors à considérer le texte de théâtre comme un assemblage d'unités ayant valeur de gestes sur scène. Cette hypothèse demande évidemment à être vérifiée, et plus encore à ce que ses termes soient rigoureusement explicités. Elle nous donne cependant la direction dans laquelle il nous faut poursuivre. Deux étapes s'imposent à nous: d'abord observer dans quelle mesure les notions d'unité et de geste sont pertinentes pour l'analyse du théâtre grec, et ce à partir des

³¹⁵ Cité par Schadewaldt 1932, p. 353.

témoignages anciens; ensuite, si ce modèle d'analyse est valide, tenter de l'appliquer au texte de Sophocle et à celui d'Euripide.

4. FORME: Théoriser l'efficacité

Ce nouveau chapitre constitue une étape importante dans notre recherche. Il est une tentative pour comprendre la perception que l'on pouvait avoir au 5^{ème} siècle de l'efficacité de la parole. En ce sens, il doit faire la part des "innovations" attribuées au 5^{ème} siècle, qui auraient déterminé une nouvelle perspective sur le langage. Dans les mots de Françoise Desbordes, il s'agissait 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"³¹⁶.

Nous avons cherché dans le premier chapitre à relativiser l'ampleur de ce changement. Chez Homère comme chez Pindare, l'interrogation est déjà vive sur le statut du langage, sur ses modalités et sur son pouvoir. Ce qui est vrai c'est que le 5^{ème} siècle voit se constituer la rhétorique comme discipline indépendante. L'art du discours se trouve théorisé et enseigné. Nous entendons donc nous pencher sur les premières théories linguistiques qui naissent dans ce contexte, dans la perspective de les confronter aux résultats que nous avons obtenus par l'analyse de textes poétiques. C'est une manière de voir si les moyens mis en œuvre dans ces derniers, tels que nous les avons décrits, trouvent un écho dans le discours des philosophes, rhéteurs et sophistes de l'époque ou juste postérieurs.

Deux contraintes antagonistes nous interdisent cependant de nous élancer sans frein dans cette étude. Le premier tient à l'immensité du champ à parcourir, le second à sa petitesse. En termes moins cavaliers: il n'est pas prévu, dans le cadre de cette étude, de retracer "les débuts de la grammaire grecque", comme l'a fait Hermann Koller³¹⁷, ou de décrire la "constitution des disciplines spécifiques", pour reprendre l'expression de Desbordes³¹⁸. Les recherches de ces deux auteurs fournissent une image claire 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, selon ses propres termes, il entend "to highlight the emergence (...) of a specific set of presuppositions about the nature of poetic language and ways of analyzing it"³¹⁹. Ces recherches reflètent d'ailleurs le second problème, qui tient à la disparité et à la rareté des sources sur le sujet 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

³¹⁶ Desbordes 1989, p. 155.

³¹⁷ Voir Koller 1958; Ildefonse 1997 s'inscrit dans la même perspective.

³¹⁸ Desbordes 1989.

³¹⁹ Ford 2002, p. 1.

ce sont bien eux qui semblent avoir engagé la réflexion sur ce thème³²⁰. Pour toutes ces raisons, nous ne ferons allusion à ces penseurs que ponctuellement, dans la première partie de ce chapitre, en nous concentrant sur Gorgias, pour montrer que certains fragments de leurs textes appuient nos propres considérations.

La partie principale de notre analyse débutera avec l'analyse de deux traités d'Aristote, la *Rhétorique* et la *Poétique* (augmentée de citations du traité *Sur l'interprétation*), dont la perspective nous semble encore appartenir à l'époque classique. C'est véritablement avec les recherches du Stagirite que se dessine une tentative d'inscrire l'analyse du langage dans le cadre d'un système indépendant, dont nous verrons par ailleurs la cohérence et les limites. Cet argument nous servira à justifier le fait que nous n'accordions pas la même attention à Platon. Tenter de mettre au jour une conception générale du langage dans son œuvre impliquerait de parcourir une grande partie de ses dialogues pour un résultat qui ne pourrait éviter certaines 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.

4.1. Le discours en unités

4.1.1. L'unité comme concept

Maintenant que nous avons défini les champs de comparaison, dans ce chapitre, il est peut-être nécessaire de redéfinir l'objet de notre analyse, de manière à savoir exactement ce que nous comparons. Nous le ferons en résumant brièvement le chemin que nous avons parcouru jusqu'ici et en reformulant les résultats auxquels nous sommes parvenus.

En partant d'occurrences tirées d'abord des pratiques sociales des Grecs, puis des textes de la poésie épique et de la poésie mélique, nous avons tenté de construire un cadre d'analyse qui nous permît d'aborder la question de l'efficacité de la parole dans le théâtre tragique. Dans ces différents cas, c'est essentiellement sur des occurrences d'auto-référentialité que notre attention s'est portée. Il y a en effet un intérêt particulier à observer les retours du langage sur lui-même dans le domaine de la performance orale: les mots créent dans l'instant de la

³²⁰ Voir Guthrie 1977 [1969], pp. 44-45.

performance un nouvel objet de référence. Car la description, on l'a vu, passe aussi bien par le sens propre ("je chanterai un autre hymne", formule conclusive de certains *Hymnes homériques*) que par la métaphore (le "miel (...), breuvage chanté", Pind. *N.* 3, 77-79), voire le détournement de sens (le "péan du mort", *Choe.* 151). Il s'agit, par les mots, d'attribuer une forme au langage et de redéfinir la nature du discours comme des pratiques en jeu.

Or, le langage du théâtre nous semble pousser cette logique plus loin que les autres. A travers l'analyse des *Choéphores*, nous avons été confronté au fait qu'il mettait en scène la valeur illocutoire du langage par la fréquence des termes autoréférentiels qu'il emploie. De la sorte, il énonce les actes de parole exécutés aussi bien au niveau de l'histoire que dans la réalité des spectateurs. C'est ainsi, nous semble-t-il, que le texte théâtral emploie l'efficacité du langage, notamment sa force performative: il permet d'accomplir des actes langagiers dans le présent du mythe, qui n'existe qu'au moment de la représentation.

Or ce référent théâtral est construit essentiellement par les paroles proférées. Havelock, qui signe l'introduction du commentaire aux *Choéphores* de Lloyd-Jones, relie ce principe à la règle des trois acteurs, qui implique, conjointement à l'usage des masques, un effacement de la personnalité de l'acteur: "and hence the burden of dramatic emphasis had to be carried entirely by the language"³²¹. C'est le langage, en effet, qui permet d'établir une relation entre les deux réalités du quotidien et du spectacle, et il le fait en empruntant certaines structures à l'une pour les remodeler dans l'autre. Dans cette logique, il nous est apparu que le langage de la tragédie trouvait sa réalisation dans des unités formelles "nommées" dans le courant de la performance. Car si un découpage par unités détermine la composition d'une pièce tragique, il rend possible la reconnaissance par le public de séquences discursives, qui peuvent porter un nom et s'affirmer comme actes.

Notre intérêt portait essentiellement sur la dimension pragmatique inspirée de la théorie des actes de langage, si bien qu'on pourrait décrire ces unités dans notre cas comme autant de "séquences performatives": l'action s'accomplit à travers leur énonciation. Cependant, ce principe des unités trouve un écho dans d'autres analyses, qui s'intéressent à la structure générale des pièces. Ainsi, dans *The stagecraft of Aeschylus*, Oliver Taplin³²² a fondé son analyse d'Eschyle sur les entrées et sorties des personnages, qui isolent des parties de l'action,

³²¹ Lloyd-Jones 1970, p. xvii.

³²² Taplin 1977a.

alternant parties parlées, récitées et chantées. On a aussi pu, comme Andrea Ercolani³²³, observer la construction des dialogues en fonction des formules qui les introduisent ou les concluent. A un autre niveau, Gregory W. Dobrov³²⁴ a étudié ce qu'il appelle des "figures of play", des moments dans lesquels le texte révèle des traits de métathéâtralité, à travers des allusions à la performance en cours, des mises en abyme ou des réélaborations d'œuvres antérieures. La répartition entre parties chantées et récitées est également significative. Ainsi, Edith Hall peut observer des nuances dans l'usage qu'en fait chacun des trois auteurs tragiques: "Gods and slaves, for example, rarely sing lyrics in tragedy, but they do recite anapaests. Sophoclean leads all sing at moments of great emotion, female characters frequently sing, but middle-aged men in Aeschylus and Euripides (with the exception of distressed barbarians) prefer spoken rhetoric to expended lyrics."³²⁵

Toutes ces analyses tendent à proposer un découpage de la tragédie en fonctions d'unités de composition, qui structurent le texte tragique. En référence à la parole efficace cependant, l'utilisation du concept d'"unité" exige une réflexion sur ce qu'il implique. Il nous faut en effet nous demander quelle réalité il trouve dans la perspective indigène, à la fois de la part du *poiêtês*, l'artisan, l'auteur tragique, et de la part du public, qui doit repérer ces unités. Pour notre part, nous avons employé ce terme jusqu'ici selon le second sens que lui prête le Petit Robert de "chose qui est une" (opposé au premier sens: "caractère de ce qui est un"). Il y a une dimension matérielle de l'unité, qui l'assimile à un objet: le terme implique une représentation concrète, une forme délimitée. Notre approche met ce phénomène en évidence, en montrant que les unités sont souvent dotées d'un intitulé, grâce aux termes autoréférentiels qui apparaissent dans le discours.

Cependant nous avons pu voir que ces unités annoncées comme rituelles (prière, malédiction, péan) se distinguent également sur le plan formel: structure syntaxique, schéma métrique, mode énonciatif, caractère gestuel aussi dans la mesure où une parole peut (parfois doit) être accompagnée d'un geste théâtral, rituel ou chorégraphique. Dans l'analyse du texte, la notion d'unité revêt un sens aussi bien sur le plan "nominatif" que structurel. Or la donnée structurelle est aussi, à elle seule, un élément d'auto-référentialité. Elle détermine des unités stylistiques dont les composantes internes –syntaxe, mètre, marqueurs de l'énonciation, gestes– fournissent également des renseignements sur la nature du passage et sa finalité. Ainsi le "péan du mort" apparaît-il en vers iambiques puis dochmiaux; ainsi la prière d'Electre sur

³²³ Ercolani 2000.

³²⁴ Dobrov 2001.

³²⁵ Hall 2002, p. 7.

la tombe de son père est-elle introduite par une référence au geste de la libation...

Ce que nous avons pu constater dans le chapitre précédent, sans le développer outre mesure, c'est que l'autoréférentialité nominative est en rapport étroit avec ce second type d'autoréférentialité structurelle. Les caractéristiques structurelles d'un énoncé accomplissent formellement (en donnant forme à l'unité) ce que les termes descriptifs accomplissent conceptuellement (en désignant l'unité). En ce sens, chapeautées par les termes autoréférentiels, elles contribuent activement à créer et à délimiter les unités qui composent le texte; elles donnent elles aussi un corps au langage.

Dans ce chapitre, nous chercherons à replacer cette dynamique dans le cadre des théories linguistiques des 5^{ème} et 4^{ème} siècles, qui ont cherché à définir et à nommer les éléments structurels du discours. Nous entendons de la sorte, en faisant la part des perspectives indigènes, préparer le terrain à l'analyse du prochain chapitre qui, comme nous l'avons annoncé, abordera la question de l'efficacité du langage en fonction de la *forme* de l'énoncé.

4.1.2. Voir et entendre

Dans le premier chapitre, nous avons expliqué dans quelle mesure la forme d'un énoncé devait être comprise comme condition nécessaire à l'accomplissement de la parole efficace³²⁶. Il s'agit à présent de comprendre le sens qu'il nous faut attribuer à "forme" pour en faire un concept opératoire. Nous avons vu dès le début de ce travail que les prières usuelles qui nous ont été transmises, pour la plupart brèves et fondées sur des jeux phoniques³²⁷, se distinguent de leurs correspondants poétiques chez Homère, chez Pindare ou au théâtre. Sans exclure la fonction rituelle que ces œuvres pouvaient elles-mêmes avoir, la question de la forme doit être rapportée à la particularité du discours en jeu, en sa qualité d'œuvre artistique, d'artefact discursif. Car c'est justement le statut du discours construit que les premiers théoriciens, en leur qualité de rhéteurs, vont interroger. Dans la première étude de *La métaphore vive*, Paul Ricoeur fait référence à ce temps originel où "la rhétorique fut cette *technê* qui rendit le discours conscient de lui-même et fit de la persuasion un but distinct à atteindre par le moyen

³²⁶ Voir point 1.3.2.

³²⁷ Aubriot-Sévin 1992, pp. 36-37.

d'une stratégie spécifique"³²⁸.

Il s'agissait de répondre à la question originelle: "comment convaincre par le langage?" La taxinomie des parties de la rhétorique viendra plus tard. Mais dans notre perspective, on voit qu'une même question s'applique à la rhétorique et à la tragédie, considérées dans la perspective de la composition: à quel formalisme le poète s'astreint-il pour que l'on *reconnaisse* les unités de son texte, que l'on ressente la force qui découle de leur arrangement? La question de l'efficacité du langage se pose dans les deux cas. Il n'est pas étonnant dès lors de voir que le théâtre et la rhétorique ont partie liée. On sait qu'Eschine s'est produit sur scène, puisque Démosthène le lui reproche, et la tradition rapporte que ce dernier aurait pris des leçons chez un acteur³²⁹. Victor Bers a très bien mis en lumière les influences réciproques entre les deux arts, mais en attirant notre attention sur le fait que "the attempt to establish the priority of one over another, to identify a rhetorical strategy in a play as imitating the oratory of real life or vice versa, is often vain indeed"³³⁰. Dans ce cas encore, il faut faire la part de la fictionnalité.

Cependant, la mise en parallèle de la rhétorique et du théâtre nous invite à réfléchir sur la nature des discours concernés, et sur l'importance de la forme dans les deux cas. Le contexte dans lequel se développent les deux arts ressortit encore largement à une tradition d'oralité. Il faut donc aller contre l'habitude que nous pourrions avoir de considérer le texte théâtral comme un texte écrit. Car lorsque nous parlons de forme, nous admettons assez naturellement que le terme se rapporte à quelque chose de visuel. 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 individuelle³³¹, par la mise en page moderne et par l'exploitation consciente que peuvent en faire les écrivains.

De fait, il y a dans la structure qu'offre le texte au regard une multitude d'informations sur son statut, sur sa visée, sur sa matière même: articles de journaux alignant les titres de différente grosseur, poésie économe ne comptant que quelques mots par pages, textes académiques

³²⁸ Ricoeur 1997 [1975], p. 14, dans le premier chapitre: "Entre rhétorique et poétique". Voir Guthrie 1977, p. 44, n. 4, sur les nombreuses *technai* écrites produites dans l'entourage des Sophistes.

³²⁹ Sur le rapport entre les pratiques des acteurs et celles des rhéteurs, voir Arnott 1989, pp. 51-56.

³³⁰ Bers 1994, p. 179.

³³¹ 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. A ce titre, la mise en page peut réserver des surprises. Pour prendre un exemple, *La Javanaise* de Serge Gainsbourg a été composée et est retranscrite en vers dissyllabiques partiellement rimés, ce qui ne se perçoit pas forcément à l'écoute. A l'inverse, l'auditoire antique "entendait" la structure métrique d'un chant.

saturés multipliant les notes en bas de page... Le calligramme, dont la pratique remonte au moins à l'époque hellénistique, est à l'extrême de cette logique. Et il est intéressant de noter que la portée illustrative des lettres, dans ce dernier cas, fonctionne à l'inverse de celle qui orne les vases grecs de l'époque archaïque. Dans ce cadre, l'écriture était au service de l'image, quand plus tard l'image sert à soutenir le sens du texte³³².

Or, même si, de manière concurrente, à partir du 6^{ème} siècle vraisemblablement, on inscrit les lois dans la pierre et l'on transcrit les poèmes par écrit, la destination première des œuvres poétiques est la récitation, que ce soit en public (comme pour les pièces de théâtre, les épopées) ou en privé (comme pour les poèmes élégiaques et iambiques, qui se récitent dans le cadre du *symposion*)³³³. Ce fait justifie que nous nous attachions à cerner dans la littérature antique des *formes distinctives à l'audition*, où la métrique joue une part essentielle mais non point exclusive. Notre appréhension de la forme et des unités qu'elle détermine devra s'affranchir du principe de visibilité qui lui est attaché.

Mais c'est là qu'intervient un paradoxe: aussi loin que l'on remonte dans les analyses du langage, c'est-à-dire jusqu'aux Sophistes, puis à Platon et Aristote, l'impression se dégage que le texte possède une corporéité qui lui permet d'être appréhendé en termes visuels. Un principe synesthésique détermine la description du discours oral. Il prendra toute son ampleur dans la rhétorique future où un orateur sera apprécié pour sa manière de "colorier" son discours³³⁴.

Aussi, dans notre volonté de cerner des unités de composition dans le texte théâtral, devons-nous nous référer aussi bien à la réalité des pratiques orales qu'à la tendance prépondérante qu'ont les auteurs, dans le domaine poétique et rhétorique, à transposer le processus d'énonciation et d'audition dans un système de métaphores visuelles. Nous prendrons conscience de ces deux principes à travers l'étude d'un passage de l'*Eloge d'Hélène* puis des deux traités d'Aristote. Avec Gorgias, nous tâcherons de comprendre dans la pratique à quoi correspond la donnée d'une unité auditive. Chez Aristote, nous observerons dans le détail les modalités et les enjeux de ce métalangage visuel.

³³² Voir les illustrations au point 1.3.3.

³³³ Pour les liens entre banquet et poésie, voir Lissarague 1987, pp. 119-133; pour les différents contextes de récitation, Gentili 1989.

³³⁴ Voir notamment Quinn 1991 pour des exemples empruntés principalement au champ de la rhétorique latine.

4.2. Efficacité et persuasion

4.2.1. Le charme de la rhétorique

Notre parcours nous conduit dans un premier temps à considérer le cadre dans lequel s'est formée la théorie du langage. Il importe d'identifier la motivation originelle pour comprendre la terminologie et la technique mise en place. Pour ce faire, il nous faut aborder la question qui a mis ce processus en branle et que nous avons laissée de côté jusqu'ici, celle de la persuasion. Le développement de l'art théâtral, nous l'avons dit, est contemporain de celui de la rhétorique. Mais jusqu'à présent, nous avons peu abordé cette dimension de la langue, son utilisation en vue de persuader l'auditeur, et le rapport que cette pratique entretient avec la "parole efficace". C'est que la rhétorique témoigne d'un autre rapport au langage, dans la mesure où elle est censée rendre le locuteur maître du pouvoir des mots. Dans la compréhension de la parole efficace que nous avons développée dans le premier chapitre, la parole agit en fonction de critères formels et reconnus par tous pour ainsi dire. La rhétorique, comme la nouvelle donnée de la "magie", détermine en revanche un usage spécialisé et individualisé.

L'avènement de la rhétorique, et plus encore de la sophistique, promeut l'idée qu'il existe un savoir-faire du discours. En fonction d'une certaine *technê*, croit-on, il est possible d'influencer à son gré un auditoire. Nous ne reviendrons pas sur les origines de la rhétorique, que celle-ci se soit imposée rapidement comme discipline ou l'ait fait progressivement³³⁵. Il nous faut extraire de ce champ immense ce qui concerne notre thématique. Ce qui nous intéressera dans un premier temps, c'est le fait que les Sophistes aient emprunté la terminologie de la magie pour décrire la puissance de leur art. L'analogie revient suffisamment souvent dans leurs écrits pour que Jacqueline de Romilly lui ait consacré un ouvrage (en anglais), *Magic and rhetoric in ancient Greece*³³⁶. Nous en verrons bientôt quelques témoignages. Pour expliquer cette association, l'auteure part du postulat que le rhéteur entendait se substituer au poète. Il lui aurait donc emprunté ses procédés stylistiques et, du même coup, les "facultés magiques" qui y étaient attachées. Toujours selon l'auteure, l'origine de cette substitution serait à trouver dans l'influence de la tragédie, car elle témoigne

³³⁵ Voir Desbordes 1996 sur la mise en place des éléments de cette *technê*, qu'elle décrit comme progressive, et plus particulièrement pp. 75-78, où elle répond à l'argumentation contraire de Cole 1991.

³³⁶ Romilly 1975.

plus que tout autre art de la capacité de la poésie à provoquer des émotions. Par la suite, prétend-elle, "poetry was more and more treated as a kind of proto-rhetoric"³³⁷.

Si l'hypothèse de Romilly peut servir à resituer les termes du débat, à cette époque, elle exige cependant d'être reformulée en fonction de ce que nous avons vu jusqu'ici. L'association de la poésie et des "facultés magiques", par exemple, ne va pas de soi, puisque cette catégorie de la "magie" date elle aussi du 5^{ème} siècle. Il faut la repenser en fonction de la dichotomie nouvelle entre rites officiels et rites liminaires, désignés comme magiques, qu'a décrite Dickie dans son introduction à *Magic and magicians in the Greco-roman world*, une dichotomie due notamment à l'emploi de l'écriture pour des pratiques privées³³⁸. En ce sens, les adeptes du discours persuasif ont formalisé plutôt qu'employé l'idée que la parole était magique. Dans les descriptions anciennes, on l'a vu, la poésie a la vertu d'enchanter, mais la cause est attribuée avant tout au thème célébré, aux formules employées ou à la beauté de la voix.

Ce qui est sûr pourtant, c'est que les Sophistes, puis les orateurs, enfin les biographes de ces derniers, ont essayé par cette analogie de décrire le pouvoir de la rhétorique en des termes que connaissaient leurs contemporains, et qui visaient à dignifier le statut de leurs textes en prose. Pour notre part, nous sommes intéressé à voir, chez Gorgias du moins, si ce procédé relève de la métaphore, et s'il ressort de cette comparaison des indications sur sa technique, ou s'il s'agit d'une véritable croyance en un pouvoir "magique" de la parole, qui contredirait en somme nos précédentes analyses.

Nous chercherons un début de réponse chez Gorgias. Non seulement parce qu'il est la figure emblématique du Sophiste (c'est lui que Platon choisit, dans le *Gorgias*, comme défenseur de la sophistique face à Socrate)³³⁹, mais aussi parce que le style même qu'il confère à son discours le rapproche de l'artificialité poétique, c'est-à-dire également de cet enchantement par la forme de l'énoncé, qui est la donnée que nous souhaitons traiter dans ce chapitre. Le jugement d'Aristote nous confirme dans cette appréciation (*Rhet.* 1404a20-28): "Et comme les poètes, bien que disant des légèretés, semblaient atteindre à la gloire grâce à leur façon de le dire, la façon de dire fut d'abord poétique, comme celle de Gorgias". Nous reviendrons en détail sur cette appréciation dans la partie de ce chapitre consacrée à la *Rhétorique* d'Aristote.

³³⁷ Romilly 1975, p. 7.

³³⁸ Dickie 2001. Voir aussi Burkert 1990 [1977], p. 75.

³³⁹ Voir Mac Comiskey 2002, pp. 17-52, pour une critique de cette critique et une tentative de réhabiliter la pensée philosophique du rhéteur.

4.2.2. La magie de Gorgias

Nous aborderons la question de la forme du discours dans un texte de Gorgias qui s'y prête tout particulièrement, puisqu'il comprend un développement entier à ce propos. Il s'agit du fameux passage de *l'Eloge d'Hélène*, dans lequel Gorgias compare le pouvoir des mots à celui de la magie [8-14]. Ici aussi, il s'agit d'un cas d'autoréférentiation à peine voilé: quand Gorgias parle de *logos*, il se réfère aussi bien à son propre discours. Gorgias a commencé par poser de manière provocatrice le dogme selon lequel "la poésie n'est qu'un discours ayant du mètre (*logon echonta metron*)" [9]. Mais plutôt que d'abaisser la poésie au langage prosaïque, il s'agit d'unifier les deux autour de la notion de *logos*. En effet, Gorgias revendique le pouvoir général du *logos*, dans des termes que nous avons déjà pu observer dans la tradition épique, tels que *thelgô*, et dans d'autres plus neufs, tels que *goêteia*. Il donne une prolongation toute particulière au pouvoir du langage en l'associant à la magie et aux potions, à tel point que son discours est saturé de termes de ce genre. C'est ce qu'exprime de Romilly: "In a luxurious bunch of words he combines all the expressions that can be used for magic and witchcraft: ἔθελξε, γοητεία, γοητείας καὶ μαγείας, to which will be added, in §14, ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν. The spell of words is firmly assimilated to witchcraft."³⁴⁰

Pour bien comprendre les enjeux de cette association, il faut cependant être plus systématique dans l'approche du texte de Gorgias, et observer l'ordre de l'argumentation. Les termes se référant au langage sont les plus significatifs. Gorgias avait commencé par affirmer qu'Hélène avait été séduite par le discours (*logos*) [8]. Il définit ensuite trois types de langage capables d'agir sur l'auditeur: la poésie, qui n'est qu'un discours avec du mètre mais provoque toutes sortes de passions chez l'auditeur [9], et les incantations "divines" du langage (*hai gar entheoi dia logôn epôidai*), qui amènent le plaisir et chassent la peine, en charmant (*ethelxe*), en convainquant et en modifiant l'âme par magie (*goêteiai*) [10]. Le troisième type est le langage menteur (*pseudês logos*), qui agit parce que les hommes n'ont pas de connaissances suffisantes [11]. Gorgias en est revenu à parler du discours sur ce point, et il continue en y ajoutant la persuasion [12-13]: c'est là, dit-il, le discours des météorologues, des rhéteurs et des philosophes, qui modifient à leur guise l'opinion (*doxa*).

Ce n'est en définitive que dans le paragraphe 14, le dernier de *l'Eloge* où Gorgias parle du langage, qu'est développé le parallèle entre *logos* et magie. Pour cette raison, nous le donnons maintenant en entier, en tâchant de rendre compte dans la traduction des spécificités (rythme,

³⁴⁰ Romilly 1975, p. 3.

rimes, ordre des mots) du texte grec:

τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἢ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἢ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν. ὥσπερ γὰρ τῶν φαρμάκων ἄλλους ἄλλα χυμοὺς ἐκ τοῦ σώματος ἐξάγει, καὶ τὰ μὲν νόσου τὰ δὲ βίου παύει, οὕτω καὶ τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, οἱ δὲ πειθοῖ τινι κακῇ τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν.

C'est le même rapport (logos) qu'entretient la puissance du discours avec l'ordonnance de l'âme que l'ordonnance des drogues avec l'essence des corps. De même, en effet, que parmi les drogues, chaque type un type de liquide du corps enlève, et les unes la maladie, les autres la vie achèvent, de même parmi les discours les uns ont peiné, d'autres ont charmé, d'autres ont effrayé; d'autres au courage ont disposé les auditeurs, d'autres par persuasion mauvaise l'âme ont drogué et enchanté.

On le voit, il s'agit d'abord d'une analogie: le discours agit sur l'âme *comme* les drogues (*pharmaka*) sur le corps. L'analogie est d'ailleurs développée en une grande comparaison, marquée par les termes *hōsper... houtō*: de même que les drogues guérissent ou tuent, de même les discours charment ou épouvantent. Il faut attendre les derniers termes pour que le glissement se fasse, qui passe de la comparaison à la métaphore: "certains discours, à l'aide de quelque mauvaise *peithō*, droguent l'âme et l'ensorcellent (*epharmakeusan kai exegoêteusan*)" [14].

La formule est intrigante, puisque les principes ont été si bien distingués au préalable. Il y a là une forme de "pointe", à laquelle la métaphore donne sa vigueur. On notera d'ailleurs que cette pointe est marquée par la présence d'une homéotéleute, qui sert de clausule au passage. Surtout, elle pose la question de la nature du discours que Gorgias est en train de tenir. L'aboutissement du procédé revient peut-être à ce qu'en dit Robert Wardy: "[it] will lead us to realise that Gorgias himself is operating on us as, if not *just* as, incantation work on those the sorcerer wants to bewitch"³⁴¹. Mais c'est en fait le pur *logos* rhétorique qui agit!

Nous allons revenir sur la composition formelle de ce passage, pour l'éclairer avec notre concept d'"unités". De manière générale, on notera pour l'heure que Gorgias, en usant de formules marquantes, apparaît semblable aux Sirènes ou aux Muses qui, nous l'avons vu, intégraient dans leur discours un certain type de formules, anaphoriques en l'occurrence. Le charme résidait précisément dans la forme que l'énoncé revêtait.

³⁴¹ Wardy 1996, p. 41.

A ce titre, on aurait tort d'accorder trop de poids à la revendication d'un pouvoir magique de la part d'un rhéteur. On n'oubliera pas que la rhétorique se définit avant tout comme technique (ce qu'est aussi la magie, en somme). En vérité, le savoir "magique" prêté aux Sophistes est surtout développé dans les récits biographiques ultérieurs. Dans les légendes qui entourent des rhéteurs comme Empédocle³⁴² ou Antiphon, les deux auteurs sont décrits comme des thaumaturges, des orateurs capables de guérir par leurs paroles ou capables d'ensorceler un public. Une tradition rapportée par Diogène Laërce, et qui transite par deux autres témoins, décrit Empédocle comme un enchanteur: "Satyros rapporte que Gorgias dit avoir vu lui-même Empédocle se livrer à des incantations (*goêteuonti*)."³⁴³ Quant à Antiphon, aux dires de Philostrate, il avait assuré ses auditeurs qu'il les guérirait de tous leurs maux en répondant à leurs questions³⁴⁴.

Ces témoignages sont tardifs mais on voit par ailleurs qu'ils s'attachent aux premiers maîtres de la rhétorique. Prenant pour argent comptant les revendications de Gorgias, ils associent les premiers Sophistes à des magiciens et font d'eux les créateurs d'une discipline devenue entre temps pragmatique et institutionnelle. Un passage de Lucien exprime avec humour cette ambiguïté du langage des Sophistes, dans *Les philosophes à l'encan* (25): Chrysippe argumente sur la nature du corps de son acheteur, et transforme ce dernier en pierre par la seule vertu d'un syllogisme.

En vérité, la comparaison de la rhétorique avec la magie nous incite surtout à observer les moyens qu'elle met en œuvre pour être efficace, le développement technique qui accompagne les débuts de la rhétorique. Encore une fois, nous ne discuterons pas ici en détail la genèse de la rhétorique. Mais de la même manière que nous avons tenté de relativiser la notion de magie attachée à la parole efficace, nous aimerions mettre au jour les données concrètes qui ont pu contribuer à rendre un type de langage plus efficace qu'un autre.

4.2.3. Les armes de la rhétorique

Nous nous en tiendrons au cas de Gorgias pour parler des innovations de la rhétorique. Sa prose constitue en effet le témoignage patent d'un certain type d'habileté –celle que poursuivra

³⁴² Aristote, nous dit Diogène Laërce, faisait d'Empédocle l'inventeur de la rhétorique, et Gorgias aurait été son élève (cf. DL. 8, 57-58).

³⁴³ Gorg. A3 D.-K. = Diog. Laert. 8, 58.

³⁴⁴ Antiphn. A6 D.-K. = Philstr. *V. soph.* 1, 15, 2.

le rhéteur qui se choisirait Gorgias pour maître de style. Elle rend compte de plusieurs innovations, telles que "more diverse lexical repertoire and discourse structures; philosophical abstraction; an argumentative structure; a move away from narrative; and a self-referential habit, all of which are absent in the traditional Homeric canon"³⁴⁵. Mais c'est dans l'art de la composition que Gorgias innove le plus magistralement. Ce fait nous intéresse en particulier. Gorgias développe à l'extrême des procédés que la poésie connaît depuis Homère au moins: répétitions, effets sonores, figures de construction... Plus qu'avec les magiciens, les Sophistes rivalisent avec les poètes.

Cependant, ce que les rhéteurs ajoutent à la technique des poètes, c'est un discours sur cette technique, signalé sinon par les nombreuses *technai* qu'on leur attribue dès l'origine, mais dont nous n'avons pas conservé trace³⁴⁶, du moins par le caractère d'apparat, intégrant la théorie dans la pratique des discours épидictiques (tel l'*Eloge d'Hélène*). Il naît à ce moment un métalangage qui initie la description objective des procédés stylistiques. Les commentaires sur la vie de Gorgias témoignent de ce développement scientifique de l'art oratoire. On rapporte à ce dernier l'invention d'effets stylistiques qui ont surtout ceci de nouveau qu'on leur a attribué un nom: "Il fut le premier à inventer l'art oratoire (...) Il était le premier en effet à user de figures de style raffinées et se distinguant par l'habileté technique: antithèses, balancements, correspondances sonores, rimes et autres procédés."³⁴⁷ Le même fait est mentionné dans la Souda: "Il donna le premier à la forme oratoire, sa force et sa technique rhétorique; il usa des tropes, des métaphores, des allégories, des hypallages, des catachrèses, des hyperbates, des répétitions, des reprises, des retournements, des correspondances sonores."³⁴⁸

Les poètes n'ont pourtant pas attendu Gorgias pour employer ces procédés formels, qui seront peu à peu répertoriés comme "figures de style". Une chose change cependant, dont rendent compte ces témoignages tardifs, c'est que la réflexion sur le langage s'est engagée à ce moment en termes techniques. D'autres indices le prouvent: Thrasymaque aurait porté attention aux rythmes, à la structure de la phrase, aux hiatus; Polos aurait écrit un *Peri lexeôs*, Hippias un traité sur la prosodie; enfin Prodicos aurait établi sur les noms des milliers de

³⁴⁵ Thomas et Webb 1994, p. 14. En revanche ces traits pourraient être rapportés à la tradition hésiodique!

³⁴⁶ Ainsi, Quintilien associe la création des ces *Technai* à l'invention de la rhétoriques: "Mais en fait les plus anciens auteurs de *Techniques* sont les Siciliens Corax et Tisias, suivis d'un autre personnage de la même île, Gorgias de Léontium." (*Inst. orat.* 3.1.8); voir aussi Desbordes 1996, p. 78.

³⁴⁷ Gorg. A4 D.-K. = Diod. 12, 53, 1 *sq.* La traduction est de Jean Voilquin dans Voilquin 1964.

³⁴⁸ Gorg. A2 D.-K. = *Suidae Lexikon*, s.v. Γοργίας 388 Adler.

distinctions (Pl. *Charm.* 263d)³⁴⁹.

Dans ce cadre nouveau, l'efficacité de la parole peut être atteinte par un travail sur le langage, par des procédés stylistiques répertoriés et maîtrisés. Au-delà de la réflexion sur l'origine de la terminologie rhétorique, ce qui nous intéresse dans ce processus, c'est qu'il permet au langage de "prendre forme" pour ainsi dire. A l'image de ce que fait Gorgias, la rhétorique peut être identifiée à la magie et à la poésie; c'est une première manière de se définir. Mais à cette identification métaphorique s'ajoute une analyse pratique: la rhétorique marque l'avènement de la tropologie. Désormais, les techniques stylistiques peuvent être étudiées et exploitées systématiquement, comme en témoigne la pratique de Gorgias, plus encore que la réputation d'"inventeur" qui entoure le personnage.

De la sorte, le discours gagne un mode d'analyse, de découpage par unités stylistiques. Dans une étude parue tout récemment, Janika Päll³⁵⁰ a montré quel raffinement la construction des discours de Gorgias atteignait. Elle a développé une méthode d'analyse rigoureuse et précise qui permet de prendre en compte différents critères (syntaxiques, rythmiques, stylistiques) qui contribuent à la structuration du texte. L'ouvrage est paru trop récemment pour que nous ayons pu intégrer ses résultats dans notre recherche, mais il est frappant de noter que Päll tend elle aussi à définir des unités discursives délimitées (des périodes, divisées elles-mêmes en *kôma* et *kommata*), qui constituent l'élément de base des discours de Gorgias.

En matière d'analyse, nous nous en tiendrons donc à notre principe d'unités constitutives. Mais nous allons voir qu'il est étroitement lié à la question des figures de style. De fait, il est troublant de constater que l'origine de la tropologie est associée au développement du discours en prose. L'abandon du mètre semble exiger la création d'un nouveau cadre de création, ce d'autant plus que la destination des discours reste la production orale. Ici aussi s'affirme l'exigence de formes perceptibles à l'audition, et cependant empreintes de nouveauté et d'éclat. Dans le cas de Gorgias, on se souvient en effet que c'est devant une assemblée athénienne qu'il a acquis sa réputation, et sa technique reflète les enjeux liés au renouvellement de l'art oratoire: "Une construction symétrique est imposée à la prose; les phrases s'y répondent les unes aux autres, ainsi que les différents membres. Elles se terminent par des cadences semblables et par des mots qui font même impression sur l'oreille."³⁵¹

³⁴⁹ Voir sur ce point Thomas et Webb 1994, pp. 13-14.

³⁵⁰ Päll 2007.

³⁵¹ Voilquin 1964, p. 216.

On peut revenir sur le dernier paragraphe de Gorgias que nous avons mentionné (14) pour saisir l'impact de ces procédés. Le paragraphe à lui seul forme une unité, dans la mesure où il expose et développe la comparaison entre discours et drogues, comme nous l'avons vu. La forme de l'ensemble est celle du chiasme, qui délimite ainsi le paragraphe. Au premier terme de la comparaison (discours = drogues):

τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει
 ἢ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν /
 ἢ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν.

*C'est le même rapport (logos)
 qu'entretient la puissance du discours avec l'ordonnance de l'âme,
 que l'ordonnance des drogues avec l'essence des corps;*

... répond dans l'ordre inverse son développement (drogues = discours):

ὥσπερ γὰρ τῶν φαρμάκων
 ἄλλους ἄλλα χυμοὺς ἐκ τοῦ σώματος ἐξάγει, καὶ τὰ μὲν νόσου τὰ δὲ βίου παύει, /
 οὕτω καὶ τῶν λόγων
 οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν,
 οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, οἱ δὲ πειθοῖ τινι κακῇ τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ
 ἐξεγοήτευσαν.

*De même, en effet, que parmi les drogues,
 chaque type un type de liquide du corps enlève, et les unes la maladie, les autres la vie achèvent,
 de même parmi les discours
 les uns ont peiné, d'autres ont charmé, d'autres ont effrayé, d'autres au courage ont disposé les auditeurs,
 d'autres par persuasion mauvaise leur âme ont drogué et enchanté.*

Mais ces deux parties constituent elles-mêmes deux périodes: le signe "/" marque le point de symétrie, et nous en découpons les membres (*kômata*) dans le texte grec pour montrer l'articulation syntaxique et sémantique. Il apparaît que chaque unité/période constitue une structure dont la clôture est perceptible à l'audition. Les rimes et l'ordre des mots participent de ce procédé. Ainsi, dans la première partie, la phrase est construite comme une antithèse: les deux sujets se succèdent ("du discours la puissance" et "des drogues l'ordonnance"), dotés d'une même construction prépositionnelle. La succession des termes en *-is* / *-in* rythme la phrase (nous transposons le tout dans la rime /*ās*/), qui s'achève sur la répétition de la

deuxième syllabe.

La comparaison dans sa forme développée est elle aussi dotée d'une structure reconnaissable. Les adverbes comparatifs (*hōsper* et *houtō*) séparent l'unité en deux membres, qui s'ouvrent chacun sur un génitif partitif. Mais le formalisme n'exclut pas la variation: le premier membre de la comparaison est construit sur une antithèse, le second sur une gradation. L'antithèse est elle aussi "bouclée", du fait de la répétition dans le premier *kôlon* des deux verbes rimés (*exagei* et *pauei*). Quant à la gradation, elle se développe en deux temps et s'achève sur une forme de péroration. De fait, un premier membre est construit sur un rythme ternaire, avec assonances finales des verbes (*elupêsan*, *eterpsan*, *ephobêsan*). Le second membre poursuit l'énumération mais la transpose sur un plan binaire, en reproduisant une structure chiasmatique où la suite verbe-complément s'inverse en complément-verbe. Le chiasme boucle le dernier membre de phrase, à quoi s'ajoute comme un signal la reprise de la rime en *-san*, qui s'inscrit ici dans la double métaphore déjà signalée: les discours ont souvent "drogué et enchanté", *epharmakeusan kai exegoêteusan*.

La structuration des phrases de Gorgias aboutit donc à la création d'unités discursives, définies non pas métriquement mais stylistiquement, et dont la délimitation est perceptible elle aussi à l'audition. Nous trouvons dans la prose de Gorgias une démonstration du fait que ce que nous appelons les figures de style est avant tout un moyen pour construire un texte destiné à la performance. Ce n'est que dans un deuxième temps que ces procédés stylistiques seront dénommés et classifiés. Dans la perspective qui nous intéresse, celle de la performance, qui nous permettra bientôt de rattacher le discours poétique versifié à ces considérations issues de la prose, il apparaît que les données phoniques, les figures de style proprement dites et celles de construction, jouent un rôle éminemment fonctionnel, et non purement ornemental. Elles servent à la reconnaissance des unités du discours, ainsi qu'à leur caractérisation.

Telle est la conclusion à laquelle nous conduit la confrontation de la prose de Gorgias avec le concept d'unité, inspiré de notre analyse d'Eschyle. Il s'agit cependant d'approfondir notre compréhension de la dimension formelle de ces unités, notamment en poursuivant notre dialogue avec les théories antiques sur le discours. Après avoir observé le mode d'enseignement de Gorgias, "prêchant par l'exemple", pour ainsi dire, nous aborderons à présent la pure analyse théorique, aboutissant à la constitution d'un métalangage, que nous trouvons pour la première fois dans toute son extension dans la *Rhétorique* d'Aristote.

4.3. La Rhétorique d'Aristote: première approche systématique du langage

Aristote est le premier à s'intéresser au langage pour lui-même, à "donner à la rhétorique son expression théorique achevée"³⁵². Son projet est vaste, et plusieurs voix, dont celles de Gérard Genette, Roland Barthes et Paul Ricoeur³⁵³, se sont élevées pour décrier le sort qu'avait depuis subi la rhétorique, pour ne subsister à notre époque que sous la forme d'une "rhétorique restreinte" (le terme est de Genette), sous la forme de la tropologie. Nous ne pourrions cependant faire autre chose nous-même que restreindre notre angle d'approche pour isoler dans le système d'Aristote ce qui fait écho à notre problématique: la description de l'efficacité du langage, l'analyse de la structuration du discours. Nous pouvons espérer de la sorte ne pas nous perdre dans l'immense champ des études aristotéliennes et en retirer malgré tout des conclusions pertinentes pour notre propos. En tout cas, l'orientation de notre recherche nous conduit presque automatiquement à nous concentrer sur le troisième livre de la *Rhétorique*, celui qu'Aristote consacre à la *lexis* (l'expression, le style) et à la *taxis* (disposition), encore que nous ne nous occuperons que de la partie sur la *lexis*.

Cependant, pour compléter notre point de vue sur le langage, il nous faudra aborder également 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 telles que la poésie et la prose oratoire. Pour exprimer brièvement la chose, dans les termes de Ricoeur³⁵⁴: Aristote offre deux perspectives sur le langage, celle de la construction du discours persuasif (*logos*) pour la *Rhétorique*, celle de la représentation (*mimêsis*) pour la *Poétique*. Le début du traité *De l'interprétation* nous apportera par ailleurs un complément intéressant sur la terminologie employée par Aristote.

Nous espérons donc, dans la suite de ce chapitre, pouvoir faire l'épreuve de ce que nous avons récolté jusqu'ici. Dans un premier temps, nous verrons si l'analyse du langage proposée par Aristote dans la *Rhétorique* fait écho aux unités que nous avons identifiées, et à partir desquelles nous entendons analyser le texte théâtral (point 4.3). Dans un second temps, fort des résultats obtenus, nous aborderons le texte de la *Poétique* pour voir si Aristote développe

³⁵² Desbordes 1996, p. 77.

³⁵³ Voir Genette 1970, et son introduction à Fontanier 1977 [1830]; Barthes 1970; Ricoeur 1997 [1975], pp. 13-18.

³⁵⁴ Ricoeur 1997 [1975], p. 7.

des instruments particuliers pour l'analyse du langage théâtral, sinon du fait théâtral entier (point 4.4). A ce point, nous serons conduit à nous pencher de près sur la notion de *schéma*, qui se révèle être un terme clef de notre analyse. Nous verrons en effet, dans la dernière partie de ce chapitre, qu'il permet d'articuler entre elles les dimensions de la composition poétique, du jeu de l'acteur et de la perception tant visuelle qu'auditive (point 4.5). Le terme légitime en ce sens notre propre concept d'unité, il l'ancre dans la terminologie antique. A travers lui, nous en viendrons à circonscrire la perception classique de la "forme", qui éclairera l'étude à venir du texte de Sophocle.

4.3.1. *lexis* rhétorique et *lexis* poétique

Comme nous l'avons dit plus haut, notre étude ne s'attachera qu'au troisième livre de la *Rhétorique*. Toutes les citations sont empruntées à ce livre. Or, à ce moment du traité, le point qui nous intéresse tient au fait qu'Aristote tente de définir la *lexis*, littéralement la "diction", propre au discours rhétorique. Or il le fait en contrepoint du discours poétique, et nous obtenons par ce biais des informations sur la nature de ce dernier –toujours dans l'optique du philosophe. Aristote annonce en effet dans les premières lignes du troisième livre qu'il s'occupera désormais de la *lexis*. Dans son projet, cette partie fait suite à celle qu'il consacre au choix des preuves de l'argumentation, la *proairêsis*, et précède celle qui décrit la *taxis*, l'arrangement du discours.

La *lexis*, dans la perspective d'Aristote, rend compte à la fois de l'énonciation, du choix des mots et de la composition du discours, c'est-à-dire de la manière d'ordonner les mots (où nous retrouverons nos unités). Christof Rapp³⁵⁵ parle de "sprachliche Form" ("forme langagière"). Mais nous nous en tiendrons à l'expression générale "façon de dire". Aristote définit lui-même la *lexis* dans le premier chapitre comme *hôs dei eipein*: comment il faut exprimer les choses³⁵⁶. Et la partie sur la *lexis* fait logiquement suite à la précédente, sur la *proairêsis*, car, dit-il (chap. 1, 1403b15-18)³⁵⁷:

³⁵⁵ Rapp 2002; voir notamment pp. 367-369 sur la question de la *lexis* dans la *Rhétorique*.

³⁵⁶ Dupont-Roc et Lallot 1980, dans la note relative au passage 1456b8-19 de la *Poétique*, pp. 307-311, consacrant quelques pages instructives à l'emploi du terme *lexis* dans la *Poétique* et dans la *Rhétorique*, et mettent au jour le point de vue particulier qu'offre chacune des œuvres sur ce terme.

³⁵⁷ En référence à la *Rhétorique*, comme plus tard à la *Poétique*, nous donnons systématiquement le numéro du chapitre pour rendre évidente la progression de l'argumentation.

οὐ γὰρ ἀπόχρη τὸ ἔχειν ἂν 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.*³⁵⁸

Il s'agit donc pour la personne qui compose un discours de lui conférer une forme particulière, ce qu'Aristote exprime par "apparaître tel ou tel" (*phanênai poion tina*). Ce terme introduit d'emblée une idée de visibilité du discours qui nous est familière et qui sera encore développée par la suite. Le discours doit revêtir une apparence, qui est un facteur important de la persuasion. Parallèlement, la façon de dire adéquate est celle qui conduira le plus efficacement un esprit à être persuadé. C'est un jugement qui s'inscrit dans une visée prescriptive. Aristote, en effet, dans la suite du traité, écarte peu à peu les variantes qui ne lui semblent pas soutenir le discours argumentatif propre à la discipline.

On peut d'ailleurs voir ce travail exécuté aux trois niveaux de la *lexis* que nous avons énumérés: l'énonciation, le choix de mots, leur ordonnance. Aristote emploie quelques lignes, toujours dans ce premier chapitre, pour évoquer la question de l'énonciation, qu'il évoque sous le titre d'*hupokrisis* ("le fait de délivrer un discours", "l'action" 1403b22). Il rattache à ce terme trois données (1403b31): le volume (*megethos*), l'intonation (*harmonia*), le rythme (*rhuthmos*). Or, tout en reconnaissant son importance fondamentale (*dunamin men exei megistên*, 1403b21), Aristote déclare l'action "plutôt étrangère à la technique" (*atechnoteron*), objet de son propos, et dépendant de la nature, *phusis* (1404a15). Pour cette raison, nous retrouverons la question traitée dans la *Poétique*.

Dans un deuxième temps, Aristote traite du choix des mots, l'axe paradigmatique en d'autres termes. Ce sont les différences lexicales, on le verra, qui le conduisent à séparer le discours (*logos*) de la poésie (*poiêsis*). Cependant, pour ce faire, Aristote observe en premier lieu leur point de rencontre. Et à ce niveau, il ébauche une théorie générale du langage (chap. 1, 1404a20-28):

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

³⁵⁸ Les traductions de la *Rhétorique* s'inspirent de la traduction allemande de Rapp 2002 et empruntent parfois à celle de Méderic Dufour et André Wartelle dans l'édition des Belles Lettres. Dans l'ensemble, elles visent à rester relativement littérales.

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 οἴονται 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 façon de le dire (lexis), la façon de dire fut d'abord poétique, 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 la façon de dire du discours est autre que celle de la poésie.

Une même notion préside donc à la formation du langage: la *mimésis* par la voix (*phônê*). Or les deux types de discours divergent dans leurs finalités, ce qui les différencie aussi dans leur "façon de dire". Ce point est développé au chapitre suivant, qui traite des qualités du style, où Aristote avance que l'une des vertus du discours (*logos*, sous-entendu "rhétorique"), c'est d'être *clair* (*saphês*): "Si le discours ne montre (*dêloi*) pas son objet, il ne remplira pas sa fonction" (chap. 2, 1404b2). C'est donc cette clarté qu'il lui faut rechercher en premier lieu. Le langage poétique, au contraire, cherche à créer l'étonnement (*to thaumasion*), source du plaisir (*to hêdu*, chap. 2, 1404b11). Deux conceptions s'opposent donc au premier abord, celle du discours rhétorique, qui rend son objet manifeste, et celle du discours poétique, qui présente son objet de manière à plaire à son auditoire. L'opposition est clairement marquée. Et Aristote ne la rapporte pas à la nature formelle de la poésie et de la prose, mais aux catégories de mots que l'une et l'autre emploient (chap. 1, 1404a29-40):

δηλοῖ δὲ τὸ συμβαῖνον· οὐδὲ γὰρ οἱ τὰς τραγωδίας ποιοῦντες ἔτι χρῶνται τὸν αὐτὸν τρόπον, ἀλλ' ὥσπερ καὶ ἐκ τῶν τετραμέτρων εἰς τὸ ἱαμβεῖον 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. διὸ γελοῖον μιμεῖσθαι τούτους οἱ αὐτοὶ οὐκέτι χρῶνται ἐκείνῳ τῷ τρόπῳ, ὥστε φανερόν ὅτι οὐχ ἅπαντα ὅσα περὶ λέξεως ἔστιν εἰπεῖν ἀκριβολογητέον ἡμῖν, ἀλλ' ὅσα περὶ τοιαύτης οἷας λέγομεν. περὶ δ' ἐκείνης εἴρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς.

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, ce que font encore à présent les auteurs d'hexamètres. Aussi est-il ridicule d'imiter ceux qui eux-mêmes n'emploient plus cette manière. Par conséquent, il est évident que nous ne devons pas exposer en détail tout ce que l'on peut avancer sur la façon de dire, mais seulement ce qui a trait à celle dont nous parlons en particulier. Quant à l'autre, nous en avons traité dans notre Poétique.

Le philosophe soutenait plus haut que les discours des premiers rhéteurs, comme Gorgias, empruntaient leur façon de dire (*lexis*) à la poésie. Parallèlement, il observe ici que les auteurs tragiques de son temps tendent à employer une forme métrique qui la 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 rhéteurs. 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", un "enjolivement" (*ekosmoun*). Celui-ci tend même à l'inconvenance (*aprepeia*, chap. 3, 1406a32), lorsqu'il intervient dans le cadre rhétorique.

Les chapitres qui suivent, jusqu'au quatrième, traitent donc logiquement des composantes du discours 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 sont, selon leur nature, plus appropriés à l'un ou à l'autre. Il se dessine donc, en négatif du discours rhétorique, une image du discours poétique comme discours embelli, voire précieux et pour cette raison pas clair.

Cette définition ne nous est évidemment que de peu d'utilité, dans la mesure où elle n'aborde pas la question des constructions stylistiques, troisième niveau de la *lexis*, qui nous occupe. En revanche, elle nous renseigne sur la manière de faire d'Aristote, qui définit peu à peu l'objet de sa recherche. Après avoir renvoyé aux soins de l'*hupokritikê* les questions relatives à l'énonciation du texte, il écarte de son champ d'analyse les énoncés qui manquent de "clarté". Peu importe en somme 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 de la sorte, et qu'il range sous l'appellation de poétique. Mais la question de la construction du discours n'entre pas dans cette dichotomie. Il nous faut faire un saut jusqu'au neuvième chapitre de la *Rhétorique* pour atteindre l'endroit où il est proprement question de l'articulation entre eux des mots et des unités supérieures de sens, comme la période. S'impose à cet endroit la troisième acception de la *lexis*, comme "façon de dire" relative à la construction de la phrase, soit à l'axe

syntagmatique.

4.3.2. *lexis eiromenê* et *lexis katestrammenê*

Aristote a commencé par distinguer chronologiquement deux *lexeis*, deux façons de dire, la poétique et la rhétorique, en les opposant sur le plan lexical. La poétique était considérée comme la plus archaïque. A cette distinction, il ajoute celle qui existe au niveau de la composition (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 ἀντιστροφῶν.
ἢ μὲν οὖν εἰρομένη λέξις ἢ ἀρχαία ἐστίν· "Ἡροδότου Θουρίου ἥδ' 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 τελειωθῇ.

Quant à la façon de dire, elle ne peut être que: liée, et unifiée par la seule conjonction, comme dans les préludes des dithyrambes, ou alors bouclée 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 et *lexis katestrammenê*: nous reviendrons sur la traduction des deux termes. La problématique est d'ailleurs complexe, car elle touche autant à la stylistique qu'à la philosophie ou à l'histoire littéraire³⁵⁹. 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 d'unité. Nous nous contenterons par conséquent de voir si, et par quels moyens, ces *lexeis* déterminent des formes unitaires.

Pour l'instant, nous voyons qu'Aristote parle de la *lexis eiromenê* ("liée") comme la plus ancienne. Or, cette fois encore, la distinction chronologique semble servir avant tout de mise

³⁵⁹ Un article récent et complet de Steinrück 2004b 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 cette article pour une analyse détaillée de la question. Pour un historique abrégé, voir aussi Steinrück 2004a, pp. 137-138; pour la *katestrammenê* en particulier, Fowler 1982.

en perspective des deux styles³⁶⁰. De cette manière, le philosophe met en valeur celui qu'il privilégie. Les deux *lexeis* que répertorie Aristote s'opposent en effet par leurs capacités informatives. La *lexis eiromenê*, l'ancienne façon de dire, est "unifiée par la seule conjonction" (*sundesmos*), où il faut entendre au sens large un lien logique entre des propositions, indépendamment de toute subordination ou hiérarchisation. Il s'agit donc plutôt d'un enchaînement de propositions (de *kôla*, de "membres") au sein du discours, à saisir au niveau de la macro-syntaxe, par conséquent. Martin Steinrück, dans un article consacré à la *lexis eiromenê*, a montré que ce modèle avait son histoire, ses adeptes et ses défenseurs, et qu'il valait "als eigenständige Form", rythmée par les "Satzblöcken"³⁶¹. Il compterait donc lui aussi des unités, comme le montre Steinrück, mais difficiles à saisir, même pour Aristote semble-t-il. Pour cette raison nous ferons comme lui et les laisseront de côté. Nous nous concentrerons sur le modèle plus "lisible" qu'offre la *lexis katestrammenê*.

De fait, Aristote critique la *lexis eiromenê* comme "indéterminée", et "n'ayant pas de fin par elle-même". Son désavantage est qu'elle ne donne pas à *voir* nettement son objet, ce qui, on s'en souvient, est la vertu première du discours rhétorique. On le comprendra d'autant mieux lorsque l'on observera les qualités que prête Aristote à la *lexis katestrammenê* ("bouclée"). Mais ces qualités sont déjà contenues dans l'appellation qu'il lui donne, dans le sens où *katestrammenê* implique à la fois une boucle (*strephô*) et un achèvement (le préfixe *kata*). La *lexis katestrammenê* serait dotée du contour et de la finition dont manque la *lexis eiromenê*.

On le voit une fois de plus, la définition d'une façon de dire ancienne n'est en fait que le résultat d'une analyse sélective. Elle sert surtout de repoussoir au style qu'Aristote a le souhait d'analyser et de promouvoir. La distinction présente porte sur le même enjeu qu'auparavant, à savoir faire voir ou non l'objet du discours. En revanche, elle ne se situe pas au même plan que la première distinction établie, qui identifiait une *lexis* poétique et une *lexis* rhétorique en fonction des mots employés. Cette seconde distinction porte sur la construction générale du discours, sur l'enchaînement de ses unités. Or ces unités concernent aussi bien le domaine poétique que rhétorique, elles brouillent quelque peu la distinction qu'Aristote avait instaurée précédemment. Ainsi, si la *lexis eiromenê* est comparée aux débuts des dithyrambes, la *lexis katestrammenê*, dit Aristote, ressemble aux antistrophes des anciens poèmes. D'ailleurs, les exemples donnés pour les deux types sont empruntés et à la prose et à la poésie³⁶²!

³⁶⁰ Par commodité nous employons parfois le terme "style" dans ce passage, pour traduire la *lexis* considérée du point de vue de la composition.

³⁶¹ Steinrück 2004b, pp. 117 et 134.

³⁶² Steinrück justifie cette indétermination en la faisant remonter à l'opposition entre poésie stichique et strophique. Par ailleurs: "Von Fränkel wollen wir den Gedanken übernehmen, dass der Gebrauch von Formen

Selon Aristote (bien qu'il s'agisse sans doute d'une interpolation), Hérodoté se trouve être le représentant le plus illustre de l'ancienne façon de dire. En revanche, un peu plus loin, au moment où il s'agit de définir le deuxième style, la *lexis katestrammenê*, Aristote fait appel à Sophocle. Il le cite en vérité 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 peut croire que Calydon appartient au Péloponnèse, commente-t-il, du fait –devons-nous suppléer– que la fin du vers peut être identifiée à la fin d'une phrase. Prose et poésie peuvent tous deux servir d'exemple à l'une ou l'autre des *lexeis*.

Or ce que nous voyons apparaître dans la lignée de cette distinction, c'est justement notre principe d'*unité* de discours. Aristote ne donne pas de nom à l'objet issu de chacune de ces façons de dire. Mais il ressort de la distinction que fait Aristote qu'il peut soit prendre la forme d'un énoncé clos sur lui-même, soit se présenter comme une succession d'éléments, rattachés les uns aux autres à l'aide d'un connecteur. C'est la question de la phrase qui se pose ici, notion ambiguë s'il en est, que la prise en compte des énoncés oraux et de la spécificité de l'écrit a conduit à remettre en cause aujourd'hui³⁶³. Nous aborderons cette question de près dans le chapitre suivant, au moment d'analyser le texte de Sophocle. Dans l'immédiat, la perspective d'Aristote nous invite, comme pour Gorgias, à percevoir l'unité discursive en termes originaux, indigènes, liés autant à sa structure interne qu'à son rapport avec les autres unités.

Dans tous les cas, l'accent qu'Aristote met sur les unités du discours est une invitation à développer cette problématique, qui s'inscrit tout droit dans la lignée de notre recherche. Nous pouvons le faire en reprenant le fil de sa démarche et exposer sa finalité. A travers la double distinction qu'il établit, relative à la nature de la *lexis*, Aristote a défini une grille d'analyse, qui a pour vertu essentielle d'isoler la catégorie qui l'intéresse. Le tableau que nous donnons ci-dessous, dans lequel nous avons intégré les exemples donnés par Aristote, illustre bien le procédé.

nicht notwendig an der Grenze zwischen Vers und Prosa haltmacht" (Steinrück 2004b, p.122). Ce principe sera confirmé par notre analyse formelle de *l'Electre* de Sophocle.

³⁶³ Voir Béguelin 2000 pour une réévaluation de la pertinence du terme "phrase" comme instrument de l'analyse linguistique.

LEXIS	tês poiêseôs (archaia)	tou logou
eiromenê (archaia)	prologues de dithyrambe	Hérodote
katestrammenê	vers de Sophocle	X

En écartant de sa recherche les éléments qu'il considérerait comme archaïques ou manquant de clarté, Aristote a mis en lumière le type de *lexis* qui l'occupe: le discours rhétorique à la *lexis katestrammenê*. Nous ne développerons pas les raisons philosophiques de ce choix. Chiron³⁶⁴ a notamment soutenu qu'il s'agissait pour Aristote de définir la forme la plus à même d'exprimer l'enthymème. On notera seulement que, dans cette perspective aussi, la forme illustre et soutient le sens de la proposition.

Nous nous intéresserons plus particulièrement aux termes utilisés, au 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 en effet dans les deux cas de termes renvoyant au tissage. Littéralement, le mot signifie "cousu", "lié", d'après *eirô*: "je lie". C'est peut-être dans le même registre qu'il faut alors comprendre le terme *katestrammenê*, où *katastrephô* ("retourner", "boucler", d'où "finir") évoquerait l'image du tissage, de l'entrelacement, parce que le geste implique un retour du fil sur lui-même (pour un nœud).

La dimension métaphorique de ce dernier terme a généré de nombreuses traductions: "implexe" dans la traduction de Dufour et Wartelle, "arrondi", "condensé", "à circuits" dans d'anciennes traductions françaises auxquelles ils font référence, "compact" (et opposé à "free-running") dans la traduction de Barnes, "gegliedert" dans le commentaire de Rapp³⁶⁵. L'essentiel cependant est de retrouver l'intention d'Aristote lorsqu'il l'emploie: on y notera donc 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 le sens d'une soumission. Cette étymologie renforce l'idée d'un style refermé sur lui-même, qui porte sa fin en lui-même parce qu'il a été "bouclé", au contraire du style lié. Le lien est alors clair avec la suite du texte, dans laquelle Aristote décrit la *lexis katestrammenê* comme le style "par périodes" (chap. 9, 1409a36-37):

κατεστραμμένη δὲ ἡ ἐν περιόδοις· λέγω δὲ περίοδον λέξιν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ τελευτὴν αὐτὴν καθ' αὐτὴν

³⁶⁴ Chiron 1999.

³⁶⁵ Dufour et Wartelle 1973, pp. 111-112, n. 4; Barnes 1984; Rapp 2002.

La lexis bouclée est celle des périodes. J'entends par période la lexis qui a un commencement et une fin par elle-même

On note que le terme *lexis* apparaît ici avec un troisième sens, différent des deux premiers, qui correspond à celui de l'unité de discours. Dufour et Wartelle le traduisent par "phrase" mais ce serait manquer la proximité du terme avec les emplois précédents: la *lexis* correspond à tous les niveaux à une mise en forme du discours. Commentant l'emploi du terme dans la *Poétique*, en parallèle de la *Rhétorique*, Dupont-Roc et Lallot concluent de même: "la *lexis* se laisse saisir à deux niveaux: celui de la réalisation vocale où l'expression est élocution, et celui, plus abstrait, de la langue (au sens saussurien), où elle est structuration formelle du matériau phonique"³⁶⁶. Et de proposer la traduction de *lexis* par "expression". Mais le mieux reste encore de maintenir le terme *lexis*, pour souligner l'analogie. Il apparaît ainsi que la période est une des formes particulières, des "façons de dire", que les unités du discours peuvent prendre. Nous sommes conscient du fait quel thème est ici aussi immense: la question de la période anime toute l'histoire de la rhétorique comme de la poétique³⁶⁷, elle est liée à des interrogations philosophiques³⁶⁸ et sa définition par Aristote laisse ouverte la question des éléments qui la définissent³⁶⁹.

Mais de nouveau, nous n'entrerons pas vraiment dans ces questionnements: le nôtre touche plus particulièrement à la représentation du discours, à la terminologie employée à cet effet. Nous nous intéressons donc dans la suite de la *Rhétorique* aux images auxquelles renvoie la description d'Aristote. De fait, 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. La proposition part d'un point auquel elle revient. Telle est la forme idéale qu'Aristote définit pour l'unité du discours rhétorique. Mais c'est aussi la seule qu'il donne, en définitive. Il vaut par conséquent la peine de s'arrêter sur le sens qu'elle revêt, et ce d'autant plus que la forme en question va se trouver redéfinie dans une comparaison avec la course à pied. C'est à ce niveau que nous retrouvons l'aspect visuel du langage, qu'Aristote met en relation avec la forme du discours, et qui rapproche sa compréhension de l'unité de discours de celle que nous avons mise en lumière.

³⁶⁶ Dupont-Roc et Lallot 1980, pp. 311-312.

³⁶⁷ Sur la période liée à l'art rhétorique, voir l'ouvrage collectif Büttgen, Diebler, Rashed 1999; sur la question de la période en relation avec la poésie, voir Pace 2002.

³⁶⁸ Chiron 1999.

³⁶⁹ Voir Fowler 1982, qui expose les deux interprétations possibles: "rythmique" ou "logique".

4.3.3. La métaphore de la course

De même qu'Aristote enjoignait à choisir les mots en vue d'atteindre la "clarté", il insiste pour que la *lexis* "montre" son objet. C'est la visibilité qui sert de motif de comparaison entre les deux façons de dire. De la *lexis eiromenê*, Aristote nous dit (chap. 9, 1409a32-34):

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 voir nettement 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.

Deux comparaisons interviennent dans ce passage. D'abord l'acte d'audition est rapporté à la vue, ensuite à la course. Ce dernier motif fait d'ailleurs écho aux métaphores du chemin que nous avons observées chez Pindare. Mais les deux comparaisons nous invitent à nous arrêter sur la part importante accordée à la vue. La vertu de la *lexis katestrammenê* est celle d'offrir une "fin", un objectif. C'est la métaphore première: Aristote recourt à la vision pour décrire le rapport de l'auditeur au texte. C'est une manière de faire référence à la situation d'énonciation! Contre Georges Kennedy qui, réfléchissant sur l'"art de la persuasion en Grèce", affirme qu'Aristote mène une analyse "based on an abstract construction of speeches of different kinds, not actual speeches"³⁷⁰, l'analyse de la *lexis* dans le troisième livre souligne fortement l'importance de la relation de communication qui est en jeu. Le destinataire du discours n'est pas défini comme un destinataire idéal, sensible à la seule logique des arguments: il est défini comme "auditeur". D'ailleurs, dans la suite du passage que nous allons observer comme dans l'ensemble du traité, le destinataire est toujours nommé *akroatês*, "auditeur"³⁷¹. Mais Aristote reformule en termes de vision son métalangage sur la relation de communication.

D'autres occurrences s'inscrivent dans le même champ sémantique. On a vu les termes employés pour décrire la *lexis eiromenê*: "désagréable" et "indéterminée". Ils sont symétriques pour la *lexis katestrammenê*. Elle apparaît comme étant exactement l'inverse (chap. 9, 1409b1): "agréable parce qu'elle est contraire à l'indéterminé". Quant à la définition de la période comme *lexis* "bouclée", que nous retrouvons ici dans son intégralité, elle accorde de

³⁷⁰ Kennedy 1963, p. 123.

³⁷¹ On trouve pour les occurrences du troisième livre de la *Rhétorique* qui précèdent notre passage: 1404a8, 1404a11, 1407a36, 1408a25, 1408a33, 1408b6, 1408b14.

même une large part à la visibilité (chap. 9, 1409a36-37):

λέγω δὲ περίοδον λέξιν ἔχουσιν ἀρχὴν καὶ τελευτὴν αὐτὴν καθ' αὐτὴν καὶ μέγεθος
εὐσύνοπτον.

*J'entends par période la lexis qui a un commencement et une fin par elle-même, et une étendue qui
se laisse embrasser d'un regard.*

Cette définition doit nous permettre de comprendre le sens du recours au visuel. Si ce segment du discours, la période, est plus facile à cerner qu'un autre, qui ne se referme pas sur lui-même, et s'il est possible de le "voir", c'est parce qu'il acquiert, par sa construction, une *forme*. La partie du discours est en effet fermée, délimitée par un contour, ce qui est le principe d'une forme, donc d'un corps visible. C'est d'ailleurs de la même manière que Maria Luisa Catoni définit la forme désignée par le terme *schéma*, terme auquel elle consacre un ouvrage et que nous retrouverons sous peu en référence au langage: "*schema* si configura, anche rispetto agli usi più 'astratti', come un termine immancabilmente e inappellabilmente concreto, che tende a visualizzare e a riportare sul versante concreto il limite o l'area visualizzata"³⁷².

Or Aristote, comme Pindare récusant le statut de sculpteur, créateur d'œuvres immobiles³⁷³, ne s'en tient pas à cette seule qualité du texte: il y ajoute la dimension du mouvement. La métaphore de la vue est en effet développée dans une action physique: les auditeurs sont semblables à des sportifs qui courent sur une piste. Ils courent en fixant la fin de la période qui est comme la borne au bout de la piste. La piste est constituée par la période elle-même, c'est-à-dire par la forme de l'énoncé, au fur et à mesure que celui-ci se développe, car le discours est malgré tout linéaire et se construit bout à bout. L'image de la course est assez complexe pour rendre compte de l'acte de communication et évoquer 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, qui interviennent dans la suite du texte.

Mais d'abord Aristote introduit une autre composante, propre à la forme de la période: le nombre. Il permet à l'auditeur, comme pour les vers, de mesurer et de retenir l'unité (chap. 9, 1409b1-8):

³⁷² Catoni 2005, p. 63.

³⁷³ Pind. *N.* 5, 1-5. Voir point 2.2.3.

ἡδεῖα δ' ἢ τοιαύτη καὶ εὐμαθής, ἡδεῖα μὲν διὰ τὸ ἐναντίως ἔχειν τῷ ἀπεράντῳ καὶ ὅτι ἀεὶ τὶ οἶεται ἔχειν ὁ ἀκροατὴς καὶ πεπεράνθαι τι αὐτῷ, τὸ δὲ μηδὲν προνοεῖν μηδὲ ἀνύειν ἀηδές· εὐμαθὴς 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 ὃ μετρεῖται.

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. Ensuite 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"³⁷⁴, car ils ont un nombre par quoi ils sont mesurés.

Aristote précisait au huitième chapitre que ce "nombre" ne correspondait pas au mètre des vers: "le nombre, appliqué à la forme de la *lexis* (*ho de tou schēmatos tēs lexeōs arithmos*), est le rythme, dont les mètres ne sont que des sections" (chap. 8, 1408b28). L'article de Fowler cherche également à montrer 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"³⁷⁵. Dans la période se rencontrent les données sémantiques et formelles; "it's a marriage of form and content"³⁷⁶. Pour comprendre la notion de rythme impliquée ici, on peut se référer à la définition qu'en donne Marlein van Raalte: "the phenomenon of a recurrence, within a succession of auditory stimuli, of prominent stimuli which give rise to a perception of coherence"³⁷⁷. Il faut donc qu'il y ait dans la période une répétition, la répétition d'une mesure identique, qui sert à lui donner sa forme.

Or la période, pour Aristote, semble en effet comprendre idéalement deux parties: elle est "complète, divisée (*diēirēmenē*), facile à débiter d'une haleine (...). Le membre (*kōlon*) en est l'une des deux sections" (chap. 9, 1409b14-17). La description parle pour une symétrie de forme, un effet de miroir. De fait, dans le même chapitre, Aristote explique que "dans la phrase formée de membres, les deux parties sont tantôt divisées (*diēirēmenē*), tantôt opposées

³⁷⁴ Cf. Rapp 2002, p. 878: "Wörtlich: 'als das Ordnungslose, Hingeschüttete', gemeint ist natürlich die prosaische Rede".

³⁷⁵ Fowler 1982, p. 92; Dover 1997 parvient à la même conclusion dans un appendice sur la période.

³⁷⁶ Fowler 1982, p. 92.

³⁷⁷ Van Raalte 1986, p. 21

(*antikeimenê*)" (chap. 9, 1409b33-34): et de donner une succession d'exemples où des *kôla* sont apposés, mis en parallèle, et porteurs de significations dans un cas approchantes, dans l'autre 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 circuit compris à la fois dans le terme période et dans le terme *katestrammenê* pourrait donc s'éclairer à la lumière de cette explication: la période correspond à une piste de course, qui part d'un point pour y revenir, après avoir tourné autour d'une borne. L'aller et le retour correspondent à chacun des *kôla*, qui s'équivalent du fait d'une symétrie structurelle. On se souvient d'ailleurs³⁷⁸ qu'Aristote ouvrait le chapitre 9 en comparant la *lexis katestrammenê* "aux antistrophes des anciens poètes" (chap. 9, 1409a26). Il comprendre là le type de construction en alternance des strophes et des antistrophes. En effet, Aristote l'oppose plus loin aux *antibolai* ("préludes") de dithyrambe que Mélanippide, connu pour avoir révolutionné la musique à la fin du 5^{ème} siècle, aux côtés de Timothée, aurait conçues "à la place d'antistrophes" (chap. 9, 1409b27). West note à propos du terme employé: "I take this to mean that the song fell into metrically independent sections without responsion, separated by instrumental passages"³⁷⁹. Le terme se référerait donc aux successions de vers hors structure strophique, les *apolumena*, "composizioni astrofiche, 'libere' o 'sciolte' da ogni 'responsione' (*schesis*), come per esempio i *nomoi* citarodici di Timoteo o il nuovo ditirambo"³⁸⁰.

Pour résumer, la comparaison que fait Aristote revient à décrire le processus d'audition comme la réplique d'une double activité physique, dans deux registres différents: la vision et la marche. De ce point de vue, l'auditeur assume une part active dans la relation de communication. Certains exemples que nous allons voir tendent d'ailleurs à en faire l'auteur d'une recreation par anticipation. Ce pourrait être là le *telos* qu'Aristote faisait intervenir dans sa métaphore de la course. On voit dans cette dynamique la vertu du nombre, dont parlait plus haut Aristote: il permet de prévoir la fin d'une série, pour autant que celle-ci ait bien "une fin par elle-même". L'acte d'audition attaché à la *lexis katestrammenê*, dans la perspective d'Aristote, consiste donc à la fois en la reconnaissance d'une forme (passive) et en la

³⁷⁸ Voir le début du point 4.3.2.

³⁷⁹ West 1982, p. 138 n.2, qui cite à la même page le passage de Phérécrate (fr. 145 Bergk) où la Musique se plaint du sort que lui font subir Mélanippide, Timothée et une série de musiciens innovateurs.

³⁸⁰ Gentili et Lomiento 2003, p. 70. Sur l'interprétation de ces *antibolai*, voir aussi Cope 1867, p. 307 n. 1. Steinrück 2004b parle néanmoins pour le nouveau dithyrambe d'une "Responsion zwischen den aufeinanderfolgenden zeilenartigen Einheiten" (p. 124).

recréation (active), par projection, de son achèvement. Cette conception trouve un écho dans une définition de la vision qu'Aristote donne dans les *Réfutations sophistiques* (22, 178a15-16): "Mais 'voir' est pourtant une façon d'être affecté par un objet sensible, de sorte que c'est à la fois une forme de passivité et une activité (*kai paschein ti kai poiein*)."

Si l'on reprend la métaphore de la course, on peut donc y distribuer les rôles de manière relativement claire, quoique très imagée: l'auditeur est amené à visualiser un parcours et, guidé par la voix du locuteur, s'élance sur la piste qu'il voit se déployer. L'image n'est pas anecdotique parce que l'on trouve d'autres références à cette dynamique dans la description que fait Aristote de l'effet des périodes trop courtes ou trop longues sur l'auditeur. Quelques vingt-cinq lignes après la première occurrence, la métaphore de la course est reprise et développée (chap. 9, 1409b19-22):

δεῖ δὲ καὶ τὰ κῶλα καὶ τὰς περιόδους μήτε μυούρους εἶναι μήτε μακράς. τὸ μὲν γὰρ μικρὸν προσπταίνειν πολλάκις ποιεῖ τὸν ἀκροατὴν (ἀνάγκη γὰρ ὅταν, ἔτι ὁρμῶν ἐπὶ τὸ πόρρω καὶ τὸ μέτρον οὐ ἔχει ἐν ἑαυτῷ ὅρον, ἀντισπασθῇ παυσάμενου, οἷον πρόσπταισιν γίγνεσθαι 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 (prosptaien) l'auditeur: quand ce dernier, en train de s'élancer (hormôn) 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 les verbes comme "heurter" et "s'élancer" qui dénotent la part active de l'auditeur. C'est que les *kôla* "conduisent l'auditeur" (*agei ton akroatên*), nous dit Aristote à la fin de ce même paragraphe (1409b31-32). Dans le passage cité, il semble donc qu'Aristote décrive 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.

A la suite, 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· ἀπολείπουν γὰρ καὶ οὗτοι τοὺς συμπεριπατοῦντας, ὁμοίως δὲ καὶ αἱ περίοδοι αἱ μακრაὶ οὔσαι λόγος γίνεται καὶ ἀναβολῇ ὅμοιον.

A l'inverse, [les kôla] trop longs font qu'on reste éloigné, comme ceux qui contournent la borne 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'intégrer le "nombre" de la période, 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. Les périodes trop longues deviennent ainsi un *logos* (1409b25), soit vraisemblablement un discours "qui coule à flots" (*chudên*), du type de la lexis *eiroménè*.

De toutes ces comparaisons, il se dégage l'idée que, d'une unité à l'autre, l'acte d'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 moins³⁸¹, 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 thrène 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'."³⁸² Les images intervenant dans la description formelle d'Aristote font écho à ce processus: elles lui confèrent une dynamique. Comme nous l'avons vu pour la tragédie³⁸³, des métaphores empruntés à d'autres registres sensitifs expriment la dynamique qui s'y joue. Une métaphore éloquente, dans le *De Interpretatione*, corrobore ce principe, tout en faisant écho au principe des unités (16b20-23): évoquant le statut des verbes (*rhêmata*), Aristote leur prête la vertu de "signifier quelque chose en eux-mêmes". Or cette qualité a pour conséquence que "le locuteur s'arrête dans sa réflexion" (*histêsi gar ho legôn tèn dianoian*) et que "celui qui écoutait s'est immobilisé" (*ho akousas êremêsen*)! Vision, mouvement: les métaphores employées permettent d'inscrire tout discours dans le cadre d'une action, une action qui est partagée par le locuteur et par l'auditeur.

³⁸¹ Dans une autre comparaison que Svenbro met en lumière (Svenbro 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 du rapport établi dans la dimension écrite.

³⁸² Foley 2001, p. 155.

³⁸³ Deux expressions fortes intervenaient par exemple dans les *Choéphores*. A entendre le chœur, Oreste s'écriait: "Ce que tu lances là s'enfonce en mon oreille, la perce comme un dard!" (vv. 380-381), et plus loin Electre et les chœur lui adressaient ces recommandations: "–Entends et inscris dans ton cœur. –Par tes oreilles, fais passer ma parole jusqu'au fond calme de ta pensée." (vv. 450-451)

C'est ce que nous retiendrons principalement du troisième livre de la *Rhétorique*. Aristote établit des normes au discours rhétorique, mais décrit dans le même temps une relation entre orateur et auditeur qui prend en compte la donnée de la performance. Dans notre perspective, les éléments saillants de cette analyse sont: le rejet d'une *lexis* poétique qui contredit l'objectif de la *lexis* rhétorique, la définition d'un type d'*unité* discursive (au sens où nous l'entendions de "forme close"), la part active jouée par l'auditeur dans la construction du sens de l'énoncé.

On voit à présent que ces données font écho à celles que nous avons récoltées jusqu'ici, tant du point de vue du rite, d'ailleurs, que de la forme. Dans sa dimension rituelle, le texte théâtral appelait lui aussi à être *reconnu* par les auditeurs. Les variations métriques jouent d'ailleurs le même rôle, nous l'avons vu à plusieurs reprises dans le *kommos* chez Eschyle: celui d'indiquer des ambiances, des modes (au sens musical, encore que la mélodie, et avec elle les accents, aient leur rôle à jouer) –. En ce qui concerne la forme, objet d'étude de ce chapitre, c'est le concept d'unité constitutive qui sort renforcé de la lecture de la *Rhétorique*: dans la continuité de ce que nous avons pu observer dans les discours de Gorgias, le traité d'Aristote définit un type d'unité discursive caractérisé par le fait d'être clos, discernable à l'oreille.

Cependant, nous nous sommes fondé sur un traité qui met en rapport direct les données de la composition stylistique et l'effet du discours rhétorique sur l'auditoire (la persuasion), en employant à cet effet une métaphore physique, celle de la course. Cette perspective ne peut être appliquée telle quelle à l'objet qui nous concerne, la tragédie. La question de l'efficacité du texte tragique se pose en d'autres termes, nous l'avons déjà perçu dans notre approche des *Choéphores*. En revanche, la relative homogénéité qui se dégage des "théories linguistiques" de Gorgias et d'Aristote nous fournit un cadre dans lequel replacer la tragédie. Nous le ferons en abordant le deuxième traité d'Aristote que nous évoquions, la *Poétique*. A travers cette lecture, nous entendons poser une question principale, qui est de savoir si les éléments que nous avons mis en lumière dans la *Rhétorique*, nature de la *lexis* poétique, concept d'unité, rôle de l'auditeur, trouvent à s'appliquer au théâtre dans l'analyse qu'Aristote en fait. Il s'agit pour nous d'affiner nos résultats, en vue de revenir à la production poétique particulière qu'est le texte tragique.

4.4. La Poétique: quelle place pour une lexis poétique?

A priori, il paraîtrait légitime de chercher la définition d'une *lexis* poétique dans la *Poétique*. Jusqu'ici, dans la *Rhétorique*, nous l'avons plutôt vue décriée, comme nous le rappellerons quelques citations du traité. De fait, la *lexis* poétique y sert avant tout de contre-exemple au modèle rhétorique. Aristote affirmait ainsi, toujours dans le troisième livre que nous avons étudié, qu'"en s'exprimant poétiquement, on introduit par disconvenance (*aprepeia*) le risible et la froideur, et encore l'obscurité à cause du verbiage" (*Rhet.* 1406a32-34). Les convenances de l'art oratoire s'opposent à celles de la poésie, dictent des formes différentes, et Aristote dit de même que l'abus des mots composés rend le style "tout à fait poétique", *pantôs poiêtikon* (*Rhet.* 1406b1).

Or la *Poétique* ne fait pas l'éloge inverse de la *lexis* poétique. La raison principale en est que, considérée dans son rapport à l'oeuvre tragique, la *lexis* n'apparaît pas au cœur d'une opposition entre rhétorique et poésie. Elle n'est 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 donc les effets qu'elle peut obtenir. A l'inverse, dans le cadre rhétorique, Aristote critiquait cette orientation du discours: "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." (*Rhet.* 1404a2-7).

Il n'est pas dit d'ailleurs qu'Aristote ne se trouve pas emprunté face au discours esthétisant de la poésie, qui s'écarte volontairement de l'idéal de clarté et de naturel que le philosophe défend dans l'ensemble. Aristote soutient notamment, toujours dans la *Rhétorique*, que seul l'art d'Euripide est "persuasif", *pithanon* (*Rhet.* 1404b19), car il serait le premier à avoir su "dissimuler son art" en employant des mots "choisis dans le vocabulaire usuel" (*Rhet.* 1404b24-25). Eschyle, de manière significative, n'est jamais cité dans la *Rhétorique*.

Dans la *Poétique*, Aristote travaille donc sur une matière qui lui est en quelque sorte rétive, mais qu'il essaie de discipliner pour l'adapter à ce qu'il considère comme essentiel: la composition du *muthos* et son effet 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 du juste "mélange" (*kekrasthai*) entre

termes propres et termes inhabituels (*Poet.* 1458a31) –termes sur lesquels il nous faudra d'ailleurs revenir. La perspective d'Aristote sur la *lexis*, dans la *Poétique*, revient à observer dans quelle mesure elle aide la tragédie à atteindre son but.

Dans un premier temps, nous suivrons donc son analyse. Cette perspective pragmatique rejoint la nôtre. Notre guide dans ce parcours sera essentiellement le commentaire de la *Poétique* qu'ont conçu Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot³⁸⁴. 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'éclairent des analyses linguistiques modernes –une perspective dans laquelle nous essayons nous aussi de nous inscrire. On ne s'étonnera donc pas si les deux auteurs sont fréquemment cités, d'autant plus que, sur certains points, notre interprétation ne se refuse pas à accréditer le commentaire d'un autre auteur.

4.4.1. La *lexis* dans la *Poétique*

Notre objectif est de comprendre ce qui fait l'importance de la *lexis* dans la tragédie. Pour l'atteindre, nous commencerons par relever les passages majeurs dans la *Poétique* où Aristote parle de la *lexis*. La première occurrence apparaît au chapitre 6 de la *Poétique*. Aristote y recense six parties (*merê*) de la tragédie (1450a7-14), dont:

- deux moyens (*hois men mimountai*): la façon de dire et le chant (*lexis* et *melopoiia*)
- un mode (*hôs de mimountai*): le spectacle (*opsis*)
- trois objets (*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. Un peu plus haut dans le chapitre, Aristote en avait donné une première définition comme "la constitution des vers" (*tên tôn metrôn sunthesin*, 1449b34). Or nous ne pensons pas, comme Dupont-Roc et Lallot, qu'il s'agisse à cet endroit de "mise en rythme du langage", opposée à la "mise en chant" évoquée à cet endroit (*melopoiia*). Le retour des deux termes dans la liste que nous donnons parle pour l'identité du sens: si la *melopoiia* correspond effectivement à la "mise en chant", la *lexis* correspond à la "mise en mots". Et celle-ci détermine également la constitution des vers. On comprend mieux alors la seconde définition d'Aristote, donnée un peu plus loin (d'ailleurs en référence à la première): "je dis que la *lexis*, comme il a été dit auparavant, est la

³⁸⁴ Dupont-Roc et Lallot 1980.

manifestation du sens à l'aide des noms (*tên dia tên onomasian hermêneian*); elle a la même fonction dans les vers et dans la prose (*epi tôn emmetrôn kai epi tôn logôn*)" (chap. 6, 1450b13-15). Il existe une unité de sens dans l'emploi de *lexis*, qui correspond d'ailleurs au sens général de "façon de dire" que nous lui prêtons dans la *Rhétorique*. Ce qui change, c'est la perspective avec laquelle Aristote aborde cette donnée dans les deux traités. Dupont-Roc et Lallot³⁸⁵ notent à cet effet que la *Rhétorique* et la *Poétique* s'intéressent à des aspects distincts de "l'expression" (c'est leur traduction pour *lexis*). Ils expliquent que la *lexis* dans la *Rhétorique* – nous l'avons observé par ailleurs – concerne avant tout la manière d'exprimer une idée (*hôs dei legein*) et rejoint par conséquent la catégorie du "mode" au sein de l'énoncé. Dans la *Poétique*, la *lexis* est considérée comme un "moyen", elle est subordonnée au spectacle, véritable et ultime "mode" de la tragédie, qui "contient tout", caractère, intrigue, façon de dire, chant et pensée (*opsis echei pan*, chap. 6, 1450a13).

Cette distinction souligne encore le fait que la *lexis* se trouve redéfinie dans le contexte poétique en fonction du but spectaculaire de la tragédie. Ce fait est essentiel parce qu'il met au jour dans la *Poétique* une filiation qui nous intéresse particulièrement entre l'acte de composition, qui détermine la *lexis*, et la performance, qui préside à l'*opsis*. Aussi, en éclairant la problématique de l'*opsis*, nous nous ferons une meilleure idée du rôle de la *lexis*.

Aristote dans l'ensemble dénigre la dimension spectaculaire de la tragédie. Au moment de définir l'*opsis*, à la fin du chapitre, il le dit "totalement étranger à l'art et le moins du monde rattaché à la poétique" (chap. 6, 1450b17-18). Cette sentence est parmi les plus critiquées qu'il ait pu émettre³⁸⁶. Dans la *Rhétorique* déjà, il avait écarté ce qui concernait l'"action", l'énonciation du texte, en la situant hors du domaine de la *technê* (*to hupokritikon atechnoteron*, *Rhet.* 1404a15-16), tout en lui reconnaissant un grand pouvoir... à cause de la perversion de l'auditeur (*homôs mega dunatai... dia tên tou akroatou mochthêrian*, *Rhet.* 1404a7). Mais nous avons également vu que cette donnée resurgissait dans le cadre de la relation entre locuteur et auditeur. C'est un peu le même processus qui est à l'oeuvre dans la *Poétique*. Aristote témoigne de l'importance de l'*opsis* dans la tragédie en se faisant l'écho du goût des spectateurs. Il faut pour s'en rendre compte suivre les témoignages qu'il en donne. En effet, même si Aristote tente de réfuter la filiation entre langage et spectacle, de manière à ne conserver que la part de la tragédie mobilisant l'intelligence (soit l'arrangement du *muthos*), il

³⁸⁵ Ce sont les pages relatives au passage 1456b8-19, pp. 307-311.

³⁸⁶ Voir notamment Taplin 1977a, "Appendix F", pp. 477-479, et récemment l'ouvrage de Florence Dupont au titre éloquent: *Aristote ou le vampire du théâtre occidental* (Dupont 2007).

reste l'observateur empirique de ses contemporains, dont il révèle les penchants.

Or le public semble apprécier avant toute chose le spectacle en soi, l'*opsis*, c'est-à-dire le résultat final que constitue la performance. Aristote concède en effet, lorsqu'il fait la liste des parties de la tragédie, que l'*opsis* est une partie "qui séduit l'âme" (*psuchagôgikon*, chap. 6, 1450b16). Halliwell note que le terme n'apparaît qu'une autre fois dans le traité, et ce pour décrire les effets du coup de théâtre et de la reconnaissance dans l'intrigue³⁸⁷ (chap. 6, 1450a33). C'est dire l'importance accordée ici 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 adoucissants" (*megiston tôn hêdusmatôn*). Dans les faits, le public se réjouirait donc au moins autant des éléments extérieurs à l'histoire que des rebondissements qu'elle contient. Ces conclusions font écho par ailleurs à notre interprétation des *Choéphores* comme construction avant tout esthétique et musicale.

Cette vertu des éléments accessoires, nous la retrouverons attachée à la *lexis*. Dans cette perspective, il faut s'arrêter sur le terme *hêdusma* et sur le terme d'"adoucissant" que nous avons choisi pour le traduire. On pardonnera cet emprunt au lexique de la lessive mais il est le plus à même de traduire le sens de "rendre doux, agréable", que convoient tant le substantif *hêdusma* que le verbe *hêdunô*. De fait, opter pour le classique "agrément" ou la traduction par "assaisonnement" que proposent Dupont-Roc et Lallot³⁸⁸ nous engagerait peut-être à déprécier le terme et à ne pas lui donner toute son importance dans la *Poétique*. Nous trouverons un soutien à cette démarche dans un jugement de Sifakis, qui étudie spécifiquement la part de l'acteur chez Aristote: "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."³⁸⁹

Or Aristote emploie le terme et ses dérivés à plusieurs reprises, ce qui nous permet de lier entre elles des réalités diverses, et de revenir sur la question de la *lexis*. Fondamentalement, les "adoucissants", qui font le plaisir du public, s'opposent au *muthos*, qu'Aristote considère

³⁸⁷ Halliwell 1986.

³⁸⁸ Sur les raisons de cette traduction, voir Dupont-Roc et Lallot 1980, pp. 193-194. Ils 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*. Mais notre conception de l'*hêdusma* comme ingrédient à part entière ne trahit pas à la formule.

³⁸⁹ Sifakis 2002, p. 159.

"un peu comme l'âme (*psuchê*) de la tragédie" (chap. 6, 1450a38). Mais ils interviennent à différents niveaux, et notamment en relation avec le langage. On s'en rend déjà compte dans la définition de la tragédie que donne Aristote, toujours dans le chapitre 6. Il emploie un terme apparenté à *hêdusma* pour décrire le langage tragique (1449b24-26):

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ 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 plus doux, dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties [de l'œuvre].*³⁹⁰

Le terme *hêdusmenos* est commenté dans le paragraphe suivant (chap. 6, 1449b28-31): "J'entends par 'langage rendu plus doux' (*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 distingué de la prose d'après les éléments qui le transforment, l'adoucissent, tels que le rythme (mètre) et le fait d'être chanté. Il se dessine là une théorie qui n'est pas exactement celle que défendent Dupont-Roc et Lallot, pour qui Aristote formule "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"³⁹¹. Dans notre interprétation d'Aristote, la question n'est pas tant de pimenter le langage, par l'ajout de certains artifices, que de modifier sa substance –de manière à faciliter son ingestion, si l'on veut conserver la métaphore culinaire. C'est une distinction importante, qui pourrait déterminer toute notre approche de la *lexis* poétique, et par conséquent celle du texte de Sophocle.

En tant que possible *hêdusma*, le langage entre lui aussi en conflit avec la pure efficacité du *muthos*. Aristote ne laisse pas de le remarquer. Les mots ont en effet un caractère hybride, qu'Aristote doit prendre en compte: ils sont d'une part les véhicules du *muthos*, mais d'autre

³⁹⁰ Les traductions sont de notre fait mais nous sommes bien souvent inspiré de celle de Dupont-Roc et Lallot 1980.

³⁹¹ Dupont-Roc et Lallot 1980, p. 194.

part ils déterminent le spectacle. C'est pourquoi Aristote tente d'écarter de son analyse toutes les données contingentes qui inscrivent le langage poétique dans le cadre spectaculaire. Il affirme ainsi que l'arrangement du *muthos* est la seule activité qui consacre le véritable poète: "il ressort clairement de tout cela que le poète doit être poète d'histoires plutôt que de mètres" (chap. 9, 1451b27-28). De même, nous avons mentionné plus haut le fait que la seule prescription d'Aristote en référence au style poétique était qu'il fallait y "mélanger" (*kekrasthai*) termes propres (*kuria onomata*) et termes inhabituels (*xenika*): "car l'un produira l'insolite et évitera la banalité (...), tandis que le nom propre assurera la clarté (*saphêneia*)" (chap. 22, 1458a31). A travers ce dernier terme, nous retrouvons les prescriptions énoncées dans la *Rhétorique* (notamment chap. 2, 1404b2). On a l'impression que le poète pourrait aussi bien composer son texte en prose. Mais c'est un parti pris d'Aristote, qui laisse aussi bien paraître, à travers ce que le philosophe tente d'en écarter, que le langage entretient un rapport étroit avec la réalité spectaculaire.

La preuve est à trouver dans les chapitres 19 à 25, qu'Aristote consacre à la *lexis* en particulier. De fait, 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 s'ajoute musique et chorégraphie. Aristote ne fait d'ailleurs pas toujours l'impasse sur ces données techniques. Nous l'observerons 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 tragique. Mais il s'agit selon lui d'un plaisir détaché de l'appréhension intellectuelle du *muthos* et qui rejoint cette vertu de l'*hêdusma*, mentionnée auparavant. C'est donc chez Aristote encore que nous trouverons les premiers indices de ce travail poétique sur le langage, en même temps que nous commencerons à identifier les outils à disposition du poète pour l'accomplir.

On comprendra mieux cette problématique en abordant maintenant de front la nature de la *lexis*. C'est au chapitre 22 qu'Aristote aborde véritablement la question du "style". Il s'exprime alors sur sa qualité (*aretê*), qu'il définit de la manière suivante: "être claire sans être de bas niveau" (*saphê kai mê tapeinê*, 1458a18). A ce propos, il oppose les noms "propres" (*kuria*) et les noms "étrangers" (*xenika*). Et de donner cette définition: "j'appelle 'étrangers' l'emprunt, la métaphore, l'allongement, enfin tout ce qui va contre l'usage propre (*pan to para to kurion*)" (1458a22-23). L'idéal étant, nous l'avons dit, de "mélanger" les deux types de manière équilibrée, de manière à ce que chacun agisse comme il convient: les noms propres assurent la clarté, les noms étrangers évitent la banalité et le bas niveau (1458a31). Le langage poétique,

en regard du langage rhétorique, profiterait donc, en plus des "adoucissants" que sont le mètre et le chant, du fait que les formules inhabituelles le rendent agréables.

Or si Aristote plébiscite ces dernières, c'est parce qu'à son sens elles contribuent à la transmission du *muthos*. Nous l'apprenons à la fin du chapitre 24, où Aristote concède un pouvoir non négligeable à l'expression, 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 (1460b1-5):

νῦν δὲ τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητὴς ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον. τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἡ λῖαν λαμπρὰ λέξις τὰ τε ἥθη καὶ τὰς διανοίας.

Ainsi, grâce à ses autres qualités³⁹², le poète cache l'absurde en le rendant agréable (hêdunôn). Il faut donc s'appliquer à la façon de dire (lexis) dans les parties sans action et qui ne comportent ni caractère ni pensée, car, inversement, une façon de dire extrêmement brillante dissimule les caractères et les pensées.

Nous retrouvons précisément le terme *hêdunô*, dont est tiré le nom *hêdusma*. Il nous invite à placer sur le même plan les "adoucissants" de la langue et ceux évoqués plus tôt de la musique et du mètre. Cependant Aristote est plus clair ici sur le sens à donner à ces "adoucissants": le poète a pour fonction de charmer ponctuellement le public, en rendant plus douce sa façon de dire, plus agréable en certains endroits. On voit bien qu'Aristote subordonne une nouvelle fois le plaisir des mots à l'efficacité du *muthos*: le plaisir doit faire oublier l'absurde ou alors animer les parties sans actions. Mais c'est néanmoins reconnaître le goût du public pour cette dimension de la poétique, de même que la spécificité de l'art du poète. Une phrase d'Aristote reprend d'ailleurs ce thème, le rapport du poète à la *lexis*, dans le chapitre suivant (chap. 25, 1460b12):

ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἐν ᾗ καὶ γλῶτται καὶ μεταφοραὶ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστι· δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς.

[La mimêsis] est produite par une façon de dire (lexis) qui comprend aussi le mot emprunté, la métaphore et les nombreuses déclinaisons de la lexis. En effet, nous permettons cela aux poètes.

La *lexis* est ce qui rend la représentation possible. Or les poètes profitent d'une licence

³⁹² "C'est-à-dire les ressources de l'expression", Dupont-Roc et Lalot 1980, p. 385.

poétique qui les autorisent, dit Aristote, à y intégrer certaines *pathê* de l'expression, les modifications que la *lexis* "subit", dont certaines étaient explicitées dans le chapitre 22: l'emprunt, la métaphore, l'allongement. Un langage d'une autre *substance* que le langage rhétorique, pour ainsi dire, apparaît au terme de ce parcours: un *logos hêdusmenos*, "rendu agréable", comme le disait Aristote au début du traité (chap. 5, 1449b25). D'ailleurs, il faut peut être donner tout son sens à l'absence d'article devant la première occurrence de *lexis* à cet endroit (comme devant *logos* en 1449b25!), qui détermine cette "façon de dire" comme étant une parmi d'autres. Cette dernière intègre des éléments plaisants pour l'auditeur (le rythme, la musique, les *xenika* et autres *pathê*) et permet de dissimuler l'invraisemblable (*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 considérer dans la *Poétique* la part importante de témoignages relatifs à la perception du public. Aristote emprunte la perspective de ce dernier pour évoquer le plaisir relatif au texte et au spectacle théâtral. Il confirme de la sorte le lien direct qui existe entre *lexis* ("façon de dire") et effets pragmatiques (auprès des auditeurs); il nous engage également à préciser la nature de ce lien. Nous nous y attacherons dans la fin de ce chapitre.

Mais en second lieu, nos conclusions sur la *lexis* employée en poésie nous permettent de récuser 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 "recette" vise un but, "rendre agréable", qu'Aristote est parvenu à intégrer dans le cadre prescriptif de son traité: il le subordonne à la suprématie du *muthos*. Il nous faut cependant réfléchir à la fonction que cette *lexis* pourrait remplir pour elle-même, c'est-à-dire sans référence à ce *muthos*, à l'intrigue, que le philosophe place au cœur de son système. En effet, si Aristote est l'auteur sur lequel nous fondons et devons fonder notre approche de la théorie poétique, notre objectif final est de restaurer la perspective qui avait cours au 5^{ème} siècle.

4.4.2. Aristote, ancien ou moderne?

Reformulons le paradoxe auquel Aristote est confronté: la *lexis*, instrument principal de la représentation, ne vise pas naturellement à la clarté qu'il préconise, pour la tragédie comme

pour l'art oratoire. Pour cette raison, elle a d'ailleurs 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 la *lexis*, la façon de dire poétique, peut 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", 1458b5), car elles ne reconnaissent pas le rôle particulier joué par la *lexis* poétique. Il tient à la nature de la poésie de rendre sa façon de dire agréable, et Aristote ne met jamais en doute le fait qu'elle soit plus agréable! A vrai dire, nous saisissons dans la réflexion d'Aristote comme les traces d'une transition de la théorie de la substance (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). Nous avons déjà pu voir l'ambiguïté que contenaient les termes de la famille de *hêdusma*, dont le sens oscille entre "adoucissant" et "assaisonnement". Cependant, Aristote ne nous a jamais semblé opté pleinement pour la théorie de l'écart. Celle-ci prendra son essor peu après et donnera pour ainsi dire le jour à la tropologie: le recensement des éléments stylistiques qui se distinguent du langage usuel. Peut-être peut-on déjà l'observer chez Isocrate, dans une comparaison qu'il fait entre prose et poésie (*Evagoras* 9):

Τοῖς μὲν γὰρ ποιηταῖς πολλοὶ δέδονται κόσμοι· (...) 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 εἵδεσιν διαποικίλαι τὴν ποίησιν

Les poètes disposent de nombreux ornements (...). Ils montrent [les événements], non seulement en se servant des expressions établies, mais en recourant tantôt aux mots étrangers, tantôt aux néologismes, tantôt aux métaphores. Ils ne négligent rien: au contraire, grâce à toutes ces formes, ils rendent diaprée leur création.

Mais ce n'est pas en parlant de *kosmos*, au sens d'ornement, qu'Aristote définit la *lexis* poétique. Le *kosmos* chez lui n'est qu'une variété du nom (chap. 21, 1457b2), qu'il faut vraisemblablement apparenter à l'épithète³⁹³. C'est en cela que la théorie aristotélicienne est fondamentale pour notre propos: nous voyons dans cette alternative à la théorie de l'écart,

³⁹³ Sur ce point, nous suivons le commentaire de Dupont-Roc et Lallot 1980, pp. 341-343.

devenue doxa³⁹⁴, 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'écart³⁹⁵. Mais sur ce point, leur brillant commentaire fait peut-être les frais d'une volonté de synthèse. Le recours fréquent à la *Rhétorique* pour éclairer l'emploi d'un terme, alors que le traité est soumis à une autre finalité, à d'autres prescriptions, n'est pas non plus sans troubler la perspective.

Ainsi, outre le fait que nous pensons avoir montré que la *Poétique* ne s'alignait pas sur un schéma oppositionnel de ce type, il est impératif que nous nous demandions si ce dernier est valide pour le 5^{ème} 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"³⁹⁶. C'était pour le public que le spectacle était conçu, en définitive: la dynamique d'un concours l'exige. En ce sens la langue du théâtre tragique pourrait aussi bien être considérée non comme une langue augmentée, agrémentée, mais comme une langue adaptée à l'usage de la performance.

A l'inverse, la justification d'un écart comme motif d'un plaisir surajouté se révélerait être une explication *a posteriori*. Elle s'inscrit dans le fantasme d'une évolution naturelle de l'expression 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. Plutarque s'en fait encore l'écho lorsque, dans son traité *Des progrès dans la vertu*, il rapporte que Sophocle aurait dit "qu'après avoir été peu sérieux en imitant l'art grandiose d'Eschyle (*ton Aischulou onkon*), puis en pratiquant un art personnel des effets violents et recherchés (*to pikron kai katatechnon tês autou kataskeuês*), il s'occupait désormais, dans un troisième temps, de modifier les traits de son style (*to tês lexeôs metaballein eidos*), parce que c'est là ce qui peint le mieux les caractères et a le plus de valeur" (7, 79 B). Nous reviendrons sur ce témoignage dans le chapitre suivant, consacré à Sophocle. T. B. L. Webster³⁹⁷ l'a employé pour classer les pièces du poète que nous conservons. Nous pensons pour notre part qu'il reproduit le schéma canonique (en trois étapes) qui fait évoluer l'art tragique du pompeux

³⁹⁴ 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, pp. 12-21). L'auteure parle d'ailleurs en faveur de la première conception, qui s'apparente à notre sens à la perspective classique. L'autre conception, fondée sur la notion d'écart, est défendue notamment par Fontanier 1977 [1^{ère} éd. 1830], le "tenant emblématique" (p. 13). C'est celle qui est attribuée à Aristote par Dupont-Roc et Lallot.

³⁹⁵ Voir notamment Dupont-Roc et Lallot 1980, p. 194.

³⁹⁶ Segal 1988, p. 330.

³⁹⁷ Dans son *Introduction to Sophocles*, Webster 1969.

Eschyle au prosaïque Euripide, tel que nous le trouvons aussi, de manière caricaturale, dans les *Grenouilles* d'Aristophane. En ce sens, il est sujet à caution.

Or, dans la *Poétique*, Aristote doit lui aussi faire la part d'une tradition poétique plus proche de cette "énigme" ou de ce "charabia" qu'il critique, résultats respectivement d'une surabondance de métaphores et d'emprunts (*Poet.*, chap. 22, 1458a23-31), que de la clarté prosaïque. Les chapitres qu'ils consacrent à la *lexis* tendent au contraire à intégrer cette dernière, sous sa forme poétique, dans une théorie de l'effet, pragmatique donc. Celle-ci nous ouvre une perspective intéressante sur la conception de l'art poétique à l'époque classique.

De fait, aucune *Poétique* datant du 5^{ème} siècle ne nous est parvenue. Il faut se référer à des sources secondaires pour se faire une idée des théories en cours. A ce titre, l'un des témoignages majeurs que nous conservions de cette époque est celui d'Aristophane, dans les *Grenouilles*, qui renvoie dos à dos Eschyle et Euripide. Il est significatif que, si l'un et l'autre ont un style antithétique, la parodie qu'en fait Aristophane 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. Il ne les blâme que pour le mode narratif par lequel ils décrivent les faits³⁹⁸. Ainsi tout porte à croire que l'opposition entre langue usuelle et langue poétique n'était pas posée en termes de norme ou d'écart, au 5^{ème} siècle.

Cette hypothèse a d'ailleurs trouvé un certain écho dans nos considérations sur la langue des rituels, des incantations, celle des Muses et des Sirènes aussi: les particularités qui s'y manifestent lui confèrent une fonction et une efficacité propres. Dans un autre registre, l'extrême complexité de la langue pindarique, des images qu'elle convoie, ne semble pas avoir empêché son succès. Mais c'est qu'elle trouve à s'accomplir dans une performance musicale et chorégraphique. Enfin, nous avons vu que, si Aristote demande que le langage soit clair et reste soumis à la logique du *muthos*, il laisse la place pour des scènes qui ne se rattacheraient pas directement à l'intrigue, mais qui se justifieraient par leur nature esthétique et spectaculaire. La scène du *kommos*, dans les *Choéphores* d'Eschyle, serait à ranger dans cette catégorie, bien que nous puissions ajouter qu'elle revêt une fonction essentielle dans la succession des tableaux, si on la considère dans sa dimension performative (un rite fictionnel est réalisé par le fait d'être dit).

³⁹⁸ Voir Platon, *Rsp.* 3, 392c-395, et note 149, p. 66.

L'abolition de la notion d'écart, née de la lecture d'Aristote, nous invite à reconsidérer la *lexis* poétique en l'accordant à la perspective qui pouvait être celle du siècle de la tragédie. Si l'on revient, par exemple, sur ces éléments qu'Aristote fait intervenir dans la *lexis*, "l'emprunt, la métaphore, l'allongement et les multiples modifications de l'expression", on comprend qu'il faut tenter d'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? Aristote nous a donné une piste d'interprétation, en disant qu'ils "rendent agréable" le langage. Il faut cependant aller plus loin. Dès lors que ces tournures particulières ne sont plus à considérer comme de simples agréments du langage, la *lexis* poétique, "la façon de dire", ne participe-t-elle pas expressément de la pragmatique linguistique que nous avons mise en lumière chez Pindare, puis chez Eschyle. Ne contribue-t-elle pas, elle aussi, à la création dans le temps de la performance d'un référent fictionnel adapté au rite en cours?

Si ce devait être le cas, nous tâcherons dans la dernière partie de ce chapitre de comprendre, toujours de manière théorique et sur la base des commentaires d'Aristote, comment la *forme* de l'énoncé intervient dans la dynamique proprement théâtrale. L'analyse de la *Rhétorique* nous a donné les instruments nécessaires pour définir cette forme: concept d'unité, analogie entre audition et vision, participation active de l'auditeur... Le dernier point de ce chapitre devrait nous permettre de synthétiser nos résultats précédents, et nous procurer un outil d'analyse efficace, en adéquation avec les perspectives de l'époque. Nous pourrions alors l'exploiter en étudiant le texte de Sophocle.

4.5. Forme, figure, schéma

4.5.1. Du mot à l'unité

Jusqu'ici, nous avons associé la question de la forme de l'énoncé à celle des unités du discours. Avec Gorgias comme avec la *Rhétorique*, la réflexion s'est orientée sur la problématique de la composition stylistique. Or, dans la *Poétique*, elle tient, nous l'avons dit, une place mineure. Mais la description des composantes de la *lexis* est un bon point de départ pour remonter jusqu'au niveau de l'unité, de la période.

En référence à la *lexis*, Aristote énumère huit composantes au chapitre 20: "l'élément, la syllabe, la conjonction, le nom, le verbe, l'articulation, le cas, l'énoncé (*logos*)" (1456b20). Pourtant, lorsqu'il s'agit d'évoquer le style proprement poétique, Aristote, comme on l'a vu, ne traite de la question qu'au niveau du mot: l'emprunt, la métaphore, l'allongement n'impliquent des modifications qu'au niveau lexical. Il n'est pas question de style au niveau supérieur, qui serait celui de la phrase, de la période, de l'"unité". 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", c'est-à-dire essentiellement du lien entre *lexis* et période³⁹⁹. Ainsi, Aristote semble évacuer de son interrogation sur la *lexis* poétique ce qui ne concerne pas l'axe paradigmatic.

Ce choix d'analyse fait qu'il est difficile, en suivant Aristote, 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. Ainsi attribue-t-on déjà à Théophraste un *Peri Schématôn*. De même, la *Rhétorique* ne mentionne que peu ces termes et il est à croire que c'est un autre traité, le traité *Sur le style*, mentionné par Diogène Laërce dans le catalogue des œuvres d'Aristote, qui s'attachait à ce sujet.

De fait, dans son énumération des parties de la *lexis*, citée plus haut, Aristote parle bien d'une unité supérieure, juste après le nom, le verbe et l'articulation: le *logos*. Dupont-Roc et Lallot traduisent le terme par "énoncé". Mais ce *logos*, qui est "un" soit "en signifiant une chose", soit " par conjonction à partir de plusieurs choses", peut atteindre pour Aristote jusqu'à la taille de l'*Iliade* (chap. 20, 1457a28-30)... C'est que l'accent est mis sur le fait qu'il "signifie une chose", comme le prouve la cohérence avec laquelle le terme est employé dans le *De Interpretatione* pour désigner une *phônê semantikê*, une "production sonore signifiante" (16b27). Dans ce contexte, Aristote identifie un type d'énoncé, de taille variable, par l'*unité* (la complétude) de son signifié. La proposition (*logos apophantikos*), positive ou négative, en est une variété, qui appelle au développement compris dans le *De Interpretatione*. Mais le terme de *logos* en lui-même renvoie à une donnée de complétude qui ouvre sur des critères de définition autres que grammaticaux: syntaxiques, voire sémantiques.

Ainsi, on retrouve plus loin cette question de l'unité discursive abordée par un autre biais. Aristote mentionne dans le chapitre 19 de la *Poétique* des *schêmata tês lexeôs*, littéralement

³⁹⁹ Dupont-Roc et Lallot 1980, pp. 310-311.

des "formes de la façon de dire". C'est le terme qui sera repris plus tard pour désigner les figures de style. Or ce n'est pas avec ce sens qu'il 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 énonciatives* du discours (nous verrons plus loin sa définition exacte). En ce sens, elle nous invite à observer dans la *lexis* certaines constructions qui s'apparentent à des modes d'expressions, voire à des sentiments. Il nous faudra certes observer le passage de près. Mais ce qui se révèle ici, c'est que ces *schēmata* s'inscrivent dans la même logique que les *metaphorai* et autres *xenika*: elles façonnent la substance de la *lexis*; elles ne se contentent pas d'agrémenter une matière linguistique de base.

4.5.2. Quel(s) sens donner à *schéma*?

Notre première tâche revient donc à comprendre la nature de ces *schēmata tēs lexeōs* d'Aristote. L'expression est ambiguë et son sens largement débattu. Pour ce faire, l'interprétation générale qu'offrent Dupont-Roc et Lallot du terme *schéma* est une des plus stimulantes qui soit. Elle a l'avantage d'offrir une perception unifiée du terme, malgré son emploi dans des contextes différents. C'est d'elle que nous nous inspirerons principalement, en justifiant pourquoi nous la préférons à celles d'autres commentateurs.

Au départ, tous les commentateurs s'accordent sur le sens à donner à ces "figures de l'expression" (*schēmata tēs lexeōs*) dans le chapitre 19. À partir des exemples qu'Aristote donne lui-même, on peut définir ces figures comme les modalités de la phrase: "ordre (*entolē*), prière (*euchē*), narration (*diēgēsis*), menace (*apeilē*), question (*erôtēsis*), réponse (*apokrisis*) et toutes choses de ce genre" (chap. 19, 1456b11-13). Or Aristote s'empresse de les détacher de l'art poétique en les attribuant à l'art de l'acteur: "leur connaissance relève de l'art de l'acteur et de qui possède ce genre d'art supérieur" (1456b10-11). La chose est surprenante et il faudra y revenir lorsque nous aurons donné une interprétation satisfaisante du terme *schéma*.

Car ce qui fait diverger les avis des philologues, c'est une autre occurrence du terme *schéma*, apparue plus tôt, au chapitre 17. L'apparition du terme dans un autre contexte invite en effet à inscrire ces "figures de l'expression" dans un système plus complexe. Et les commentateurs ne s'accordent pas pour décider si le terme est polysémique ou non. Il convient donc de s'arrêter un temps sur cette occurrence avant de revenir à celle du chapitre 19, pour développer une

réflexion sur les rapports entre modalités d'expression et jeu de l'acteur.

Au chapitre 17, il apparaît qu'un certain type de *schēmata* a un rôle particulier à jouer dans le processus de création. Le passage entier, dans lequel s'inscrit l'occurrence, est le suivant (1455a22-1455a32):

Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα⁴⁰⁰ [ὁ] ὄρων ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκει τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία. (...) 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 donc composer les histoires et les achever en recourant à l'expression, en se mettant au maximum la scène sous les yeux. Car ainsi, celui qui voit comme s'il assistait aux actions elles-mêmes, trouverait avec le plus d'efficacité ce qui est à propos et ne laisserait aucunement passer des contradictions. (...)

Autant qu'il est possible, il faut aussi les achever en recourant aux schēmata. En effet, les plus persuasifs, parmi ceux qui ont une même nature, ce sont ceux qui sont dans la passion, et celui qui est en proie au désarroi représente le désarroi de la façon la plus vraie, celui qui est en proie à la colère représente l'emportement de la façon la plus vraie.

Au début du chapitre, Aristote invite le poète à intégrer la vision du spectacle dans son travail de création. Gerard Else décrit ce moment comme: "the transposition of the abstract plot-structure into a sensuous form"⁴⁰¹. Le but est surtout d'éviter des contresens qui n'apparaîtraient sinon qu'à la mise en scène: "The poet should visualize the events both as they happened and as they will appear, when represented, to the audience"⁴⁰², commente Janko de son côté.

A un second niveau, continue Aristote, il faut aussi recourir aux *schēmata*. C'est la première fois que nous voyons ce terme employé dans une phrase où il pourrait signifier "geste". Janko,

⁴⁰⁰ Ici, comme souvent ailleurs, les manuscrits hésitent entre deux formes, issues des adjectifs *enargēs*, "clair", "évident", et *energēs*, "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.

⁴⁰¹ Else 1957, p. 496.

⁴⁰² Janko 1987, p. 116.

tout comme Lucas⁴⁰³, s'accorde à 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. Il cite en référence un passage de la *Rhétorique*, dans le deuxième livre, où Aristote affirme (*Rhet.* 1386a32):

ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθήσι καὶ ὅλως ὑποκρίσει
ἐλπεινότερους εἶναι

Il s'ensuit que les orateurs qui parachèvent en recourant aux gestes, à la voix, aux costumes, et en général à l'action sont plus pris en pitié.

On le voit, l'expression est identique à celle de la *Poétique*. Elle l'est au point que le même verbe apparaît, *sunapergazomai* ("achever en recourant à"). On notera cependant qu'il décrit l'acte de composition dans la *Poétique* et l'acte de déclamation dans ce passage. Ainsi, l'ultime phase de déclamation, l'*actio* proprement dite, est intégrée dans le travail de l'orateur, alors que la *Poétique* la délègue à l'acteur. L'usage du terme *hupocrisis* rapproche d'ailleurs la prestation de l'orateur de l'art théâtral, et le but de la performance est le même dans les deux cas: éveiller la pitié de l'auditoire.

A ce titre, le travail du poète tendrait lui aussi à se rapprocher de celui de l'acteur, s'il lui faut "recourir aux gestes". Janko rappelle à ce propos la parodie d'Euripide et d'Agathon que présente Aristophane respectivement dans les *Thesmophories* (148 sq.) et dans les *Acharniens* (412 sq.), deux passages dans lesquels il apparaît que les poètes s'habillent et se comportent comme les héros qu'ils veulent mettre en scène.

On aura à nuancer cette interprétation sur un seul point: la traduction de *schēmata* par "gestes". On lui a souvent prêté ce sens, sous l'influence de la notion moderne de "geste". Ainsi, tant les dictionnaires Liddel-Scott que Bailly le traduisent par "gestures" et "gestes" dans l'expression de Xénophon *ommasi kai schēmasi kai badismati phaidros*⁴⁰⁴. Mais il pourrait aussi bien s'agir d'attitudes, de poses, selon le sens habituel du terme, qui est dérivé de *echō*. Dans son travail de thèse sur les noms grecs de la forme, Claude Sandoz lui attribue

⁴⁰³ Lucas 1968 semble considérer cette interprétation comme la moins invraisemblable, bien que "at first sight, somewhat bizarre" (p. 175).

⁴⁰⁴ Xen. *Ap.* 27.

pour cette raison le sens premier de "tenue" et de "maintien"⁴⁰⁵. En vérité, les Grecs n'ont pas de terme pour décrire l'abstraction d'un "geste". Et les études linguistiques sur la signification de *schêma* ne conduisent pas à associer le terme à une telle notion. Ainsi, Sandoz conclut son chapitre sur le terme *schêma* 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'"⁴⁰⁶. Il note d'ailleurs qu'Aristote efface cette nuance, et peut-être une certaine compréhension archaïque de la forme, en identifiant *ruthmos* à *schêma* dans la *Métaphysique* (985b18). Dans tous les cas, Michel Casevitz confirme la prédominance du terme *schêma* aux dates plus tardives et sa signification de forme fixe⁴⁰⁷.

La traduction par "gestes" pose donc un problème. D'autres interprétations ont été proposées. Certains ont vu dans le terme *schêmata* l'expression des "attitudes" propres à un caractère (jeune homme, vieillard, femme), produisant des émotions spécifiques⁴⁰⁸. Le poète devrait alors générer en lui ces émotions pour les reproduire dans les mots qui conviennent. Cependant, l'*êthos* n'est jamais rapporté à une attitude physique dans la *Poétique*. Il est plutôt subordonné à l'action dans la théorie d'Aristote et ne semble pas pouvoir se calquer sur un "type", par conséquent⁴⁰⁹. Enfin l'expression *tois schêmasi*, dénuée de complément, semble viser un sens général. Mais elle paraît suffisamment univoque pour comporter un article défini, comme dans l'occurrence de la *Rhétorique*.

Une autre interprétation est fournie par Else⁴¹⁰, qui propose de voir dans les termes *tois schêmasi* une anticipation des *schêmata tês lexeôs* qui apparaissent au chapitre 19. Rien ne détermine pourtant le terme à avoir ce sens spécialisé, et Aristote ajoute précisément *tês lexeôs* lorsqu'il décrit les modes du langage. Il faut au contraire faire la part de la polyvalence du terme *schêma*. Else la prend en compte dans une certaine mesure en tentant de définir les "formes" du langage qui interviennent ici. Il conclut que c'est finalement par "sympathie" qu'elles convainquent les auditeurs: "The character does not convince us of his feeling and induce us to share it merely because we have the capacity (*phusis*) for the same feeling. He does it by using the 'forms' of speech which we know from experience to be in fact the true

⁴⁰⁵ Sandoz 1972, p. 78.

⁴⁰⁶ Sandoz 1972, p. 68.

⁴⁰⁷ Casevitz 2004. Maria Luisa Catoni (2005) a récemment corroboré ces théories: elle rattache prioritairement le terme *schêma* à la géométrie.

⁴⁰⁸ Notamment Golden et Hardison 1968, pp. 217-218.

⁴⁰⁹ οὐκ οὐκ ὅπως τὰ ἥθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἥθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις : "Ce n'est donc pas pour représenter les caractères qu'ils agissent, au contraire ils circonscrivent leurs caractères à travers leurs actions." (chap. 1450a20).

⁴¹⁰ Else 1957, pp. 489-496.

signs of that feeling."⁴¹¹ Et de se référer à un passage de la *Rhétorique* où Aristote explique en quoi consiste une *lexis* adéquate (1408a10 sq.): elle doit adopter un ton qui convienne à la circonstance, exprimer une émotion ("l'auditeur a toujours de la compassion (*sunomopatheî*) pour celui qui parle avec passion", 1408a) et s'adapter à un caractère ("car un homme inculte et un homme cultivé ne disent pas les mêmes choses et pas de la même manière", 1408a). Le public "compatit", il "éprouve quelque chose": c'est sur cette base qu'Else conclut que les *schêmata* sont des figures du discours mais qu'elles 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"⁴¹².

La correspondance entre émotion et expression nous intéresse fort. Le problème est que le commentaire de Else évacue toute dimension physique dans le terme *schéma*, alors que l'emploi du terme dans le domaine de la danse et ailleurs dans la *Poétique* au sens de "figuration corporelle"⁴¹³ en fait une composante importante. Par un refus dogmatique qu'il partage avec Teichmüller⁴¹⁴, Else exclut l'idée que le poète puisse s'adonner à un exercice d'*hupocrisis* dans le processus de création. C'est être plus aristotélicien qu'Aristote.

A l'inverse, Dupont-Roc et Lallot parviennent à faire de l'apparente polysémie du terme *schéma*, 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 performance⁴¹⁵. Leur interprétation a pour elle de partir de la structure remarquable de la phrase d'Aristote, prise dans son intégralité, qui articule la seconde partie en fonction de la première: d'abord par l'emploi de deux participes, "en se mettant au maximum la scène sous les yeux" (1455a22) et "en recourant le plus possible aux gestes" (1455a29), ensuite par l'emploi de deux datifs, "l'achèvement *par* la *lexis*" et "l'achèvement *par* les *schêmata*". La structure symétrique met en évidence deux modes que le poète doit emprunter pour composer, pour donner forme à son texte.

Elle conduit Dupont-Roc et Lallot à insister sur l'unité de ce premier paragraphe, qui a pour sujet "l'achèvement du *muthos* par le biais de la *lexis*". Sur ce point du moins, Else est

⁴¹¹ Else 1957, p. 493.

⁴¹² Else 1957, p. 495.

⁴¹³ "On dit que celle-ci [*l'épopée*] s'adresse à un public de qualité qui n'a aucun besoin de figuration corporelle (*ouden deontai tôn schématôn*).\" (chap. 26, 1462a3)

⁴¹⁴ Teichmüller 1867, pp. 1-130, qui critique vivement l'idée d'un poète-acteur.

⁴¹⁵ Pour toute cette interprétation, voir les notes 2, 3 et surtout 4 du chapitre 17, pp. 278-284, dans Dupont-Roc et Lallot 1980.

d'accord: "We are now at the stage where the structure is embodied in words"⁴¹⁶. Concrètement, les deux propositions renvoient à la constitution de la *lexis*: une *lexis* structurée par les images que visualise le poète et par les "gestes" qu'il mime au préalable. C'est dire aussi que la seconde est subordonnée à la première: le parallélisme formel "[biaisé] (...) fait naître l'impression que la fonction des gestes sera principalement ordonnée au fini de l'expression"⁴¹⁷. Les "gestes" entrent dans la configuration de la *lexis*. On notera à ce propos que, dans un parallèle bienvenu, G. M. 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 recognised 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."⁴¹⁸

Nous en venons ainsi à nous faire une idée plus précise de ce que doit être une *lexis* tragique, dans la perspective d'Aristote⁴¹⁹. 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 "gestes" que l'acteur reproduira. Or cette association à première vue étrange se justifie au vu de la polyvalence du terme *schêma* en grec, qui dans la seule *Poétique* peut définir à la fois une figure chorégraphique (les danseurs représentent caractères, émotions et actions grâce à des "rythmes mis en figures", *schématizomenôn ruthmôn*, chap. 1, 1447a27)⁴²⁰ et une forme linguistique (les modes de l'expression du chapitre 19). Ce fait parle pour une interprétation plus large du terme que comme simple "geste". Dans cet ordre d'idée, nous pensons pouvoir interpréter les *schêmata* du chapitre 17 comme signifiant une "attitude corporelle", peut-être équivalente à celle d'une statue, mais qui peut s'inscrire, être représentée par *mimêsis* dans le langage.

La conclusion de Dupont-Roc et Lallot, nous le disions, s'inscrit dans cette perspective: "Il y a donc, croyons-nous, une unité profonde de la notion de *skhêma* (que masque

⁴¹⁶ Else 1957, p. 487.

⁴¹⁷ Dupont-Roc et Lallot 1980, p. 281.

⁴¹⁸ Sifakis 2002, p. 163.

⁴¹⁹ Nous devons rappeler ici que, tout comme le fait Aristote, nous laissons la question de la comédie de côté. Ce choix peut également se justifier par le fait que la Comédie semble déterminer un rapport différent des acteurs au public (notamment du fait des interpellations récurrentes), et confère par conséquent un autre statut au texte.

⁴²⁰ Sur cette expression, voir Casevitz 2004, p. 18.

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 (...)."⁴²¹ Nous reprendrons cette conclusion à notre compte: elle donne du poids à notre projet d'étudier ce qui dans la *Poétique* lie le faire poétique à la performance. Nous n'y ajouterons qu'une nuance, de manière à accorder cette interprétation avec les résultats de l'étude plus générale de Sandoz: le *schéma* exprime pour différentes réalités la notion de forme, mais une forme de nature statique que révèle notamment son utilisation pour décrire les figures de géométrie⁴²². Cette donnée révélera peu à peu son importance.

Le fait à souligner pour l'heure est que cette interprétation du *schéma* établit un lien direct entre le moment de la composition et le moment de l'énonciation, entre le poète et l'acteur. En ce sens, elle relie également les deux occurrences des chapitres 17 (les *schêmata*) et 19 (les *schêmata tês lexeôs*). Les attitudes de jeu (*schêmata*), que le poète est censé reproduire lui-même, entrent en correspondance avec la modalité qui sous-tend un énoncé (déterminé par les *schêmata tês lexeôs*). C'est l'énoncé qui déterminerait le jeu final de l'acteur. Une affirmation générale d'Aristote, exposée au début du *De interpretatione*, confirme d'ailleurs cette correspondance entre écriture, affections et voix:

Ἔστι μὲν οὖν τὰ ἐν τῇ φωνῇ τῶν ἐν τῇ ψυχῇ παθημάτων σύμβολα, καὶ τὰ γραφόμενα τῶν ἐν τῇ φωνῇ.

Donc, ce que produit la voix, ce sont des symboles des affections produites dans l'âme; et les choses écrites, [ce sont des symboles] de ce que produit la voix.

J. L. Akrill, qui commente l'énoncé, le trouve "too brief and far from satisfactory", satisfaite de ce que "fortunately, the notion that utterance are symbols of affections in the soul (...) does not have a decisive influence on the rest of the *De Interpretatione*"⁴²³. Néanmoins, le passage semble faire écho à nos résultats en inscrivant dans une relation de correspondance les affections de l'âme, la voix et la transcription graphique. En regard de ce principe et de nos

⁴²¹ Dupont-Roc et Lallot 1980, p. 284.

⁴²² Sur la fixité de la notion de *schéma*, voir le premier chapitre de Catoni 2005 centré sur la géométrie.

⁴²³ Akrill 1963, p. 113.

conclusions précédentes, le terme *schêma* se trouve inscrit dans un système cohérent. Nous pouvons, sur ces bases, aborder de près la question des *schêmata tês lexeôs* du chapitre 19, soit des modes du discours.

4.5.3. Modalités du discours et jeu de l'acteur

Aristote est clair dans sa définition des *schêmata tês lexeôs*, qu'il rattache sans hésitation au travail de l'acteur, à l'*hupokritikê*:

ἅ ἐστιν 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

Les *schêmata* expriment toutes les modalités qu'une phrase peut prendre. Celles-ci ne semblent pas fondées sur les types de phrase fondamentaux (assertif, injonctif, interrogatif)⁴²⁴, c'est une liste plus proche des catégories illocutoires répertoriées notamment par Vanderveken, dans la mesure où elle comprend toutes sortes d'intentions et de sentiments. Mais nous engagerons une comparaison entre ces différentes typologies dans le prochain chapitre, au moment d'analyser concrètement un texte de Sophocle. Pour l'heure, il faut tenter de raccrocher au système d'Aristote la donnée des *schêmata* telle qu'il l'expose.

On trouve dans la liste d'Aristote, à côté de l'ordre et de la question, la prière, la narration, la menace, la réponse "et toutes choses de ce genre" (chap. 19, 1456b8-13). On comprend donc qu'il s'agit pour l'acteur d'incarner, de représenter l'énoncé de manière à lui restituer sa modalité originale –d'où la responsabilité qui lui incombe dans ce registre de la *lexis*. Une réflexion du *De Interpretatione* laisse d'ailleurs comprendre qu'Aristote a perçu la dimension pragmatique de ces énoncés, qu'il écarte de son étude attachée aux "propositions", pour les inclure dans le champ de la rhétorique ou de la poétique (17a1-8):

ἡ εὐχὴ λόγος μὲν, ἀλλ' οὐτ' ἀληθὴς οὔτε ψευδής

La prière est bien un énoncé (logos), mais il n'est ni vrai, ni faux.

⁴²⁴ Lukinovitch et Rousset 2002 [1989].

Et de citer, comme dans la *Poétique*, le cas de la prière. Or, dans la *Poétique*, Aristote revient justement sur ces modalités, prouvant de la sorte qu'elles sont également liées au travail de composition poétique. On trouve un développement dans le chapitre 20, où Aristote analyse les "parties de la *lexis*". Dans le paragraphe consacré à la *ptôsis* (1457a18-23), il regroupe sous ce nom les différentes variations ("cas") que peuvent subir le nom et le verbe: nombre, flexion, dérivation adverbiale pour le nom; variation temporelle et modale pour le verbe. Or, au nombre des variations modales, Aristote donne pour exemple la question et l'injonction, et il les relie aux *schêmata tês lexeôs* du chapitre 19 lorsqu'il les définit comme *ptôsis kata ta hupokritika* – "des variations qui dépendent de l'art de l'acteur" (1457a21). La liste est plus restreinte ici, mais elle fait écho à la précédente. En associant la structuration du discours au jeu de l'acteur, Aristote souligne une fois encore la filiation qui existe, par l'intermédiaire du texte, entre le travail du poète et celui de l'acteur.

Il ressort de cette analogie que, dans la perspective d'Aristote, on doit compter au nombre des *schêmata* vraisemblablement l'ensemble des sentiments et intentions. C'est ce dont témoigne la présence dans la liste des modalités du chapitre 19 de la narration (*diêgêsis*), c'est-à-dire du mode neutre, celui qui ne devrait pas constituer une *ptôsis* précisément. Mais ce serait réfléchir en termes de grammaire (qui décrit les faits) plutôt que de rhétorique (qui s'attache aux effets). Or, dans la perspective où un *schéma* correspond à une attitude, tout énoncé constitue en substance une variété de *schéma*. Sur ce point, la notion d' "écart" est une nouvelle fois remise en cause: il n'y a pas d'opposition entre énoncés marqués et énoncé neutre.

Il est à noter que Frédérique Ildefonse parvient à la même conclusion, au terme d'une étude comparative des diverses occurrences du mot *schéma* 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."⁴²⁵ (bien qu'Aristote soit assez vague sur ce point dans la *Poétique*).

Dans l'ensemble donc, le discours se révèle comme constitué d'"unités modales" correspondant à des attitudes corporelles: aux attitudes physiques évoquées dans le chapitre 17 s'accordent les "attitudes de l'expression" du chapitre 19, de telle manière que les deux données se superposent. De fait, l'ordre, la menace, la prière sont pour leur part des

⁴²⁵ Ildefonse 2004, p. 155.

modalités qui se doublent facilement d'un geste, tant dans le domaine de l'image que de la danse⁴²⁶.

Cette analogie du geste et de la parole prend ainsi tout son sens dans le chapitre 26, le dernier de la *Poétique*, où Aristote compare la tragédie à l'épopée. Elle justifie en effet que la tragédie puisse, selon lui, atteindre son effet "même sans mouvement" (chap. 26, 1462a11): tout est compris dans le texte, qui "a de l'évidence (*to enarges*) à la fois à la lecture et dans l'action (*epi tôn ergôn*)" (1462a17-18). Les gestes et les attitudes, partie de l'*opsis*, relèveraient –comme la musique– des éléments déterminés par le texte, accessoires, mais "d'où naissent les plaisirs les plus vifs" (1462a16). Et cependant, nuancent Dupont-Roc et Lallot, on n'oubliera pas qu'"en tant que procédés mimétiques, [ils] prolongent et amplifient de manière spécifique le plaisir tragique"⁴²⁷. De fait, Aristote faisait dès le début de l'*opsis* le mode de la tragédie, et de la *lexis* un moyen (1449b31-34). Mais dans la perspective mise au jour, la distinction entre geste et parole se résorbe et laisse apparaître une complémentarité entre ces deux moyens de représentation.

4.5.4. *Schêmata, xenika* et figures de style

Sous-jacente dans l'œuvre d'Aristote, la filiation entre la parole et le corps, inscrite au cœur du texte, témoigne de la continuité qui existe entre le moment de composition et celui d'énonciation dans le cadre d'une performance. Cette continuité serait inscrite au niveau de la *lexis*, de la "façon de dire", de la composition stylistique. Un énoncé, nécessairement déterminé par un mode d'expression, implique une attitude particulière de la part de l'acteur. Aristote attribue à chacun un *schêma*, traduisible en gestes. Ce serait là un trait particulier du discours théâtral.

Or cette perspective n'est pas sans correspondance avec nos conclusions relatives au choix des mots, au principe de l'adoucissement. Il nous paraît même possible, en conclusion de ce chapitre, de mettre au jour une perspective commune pour les données tant syntagmatiques que paradigmatisques, et d'élargir la portée de nos conclusions en synthétisant les remarques d'Aristote sur la *lexis* poétique. De cette manière, nous entendons les rendre utiles pour une approche concrète des textes.

⁴²⁶ La chose apparaît clairement dans la liste d'attitudes que G. Capone répertorie dans son "essai de lexique" pour les *schêmata* et les *phorai*: les nôtres y figurent toutes. (Capone 1935, pp. 112-120).

⁴²⁷ Dupont-Roc et Lallot 1980, p. 411.

De fait, la question du lien entre texte et performance du texte se pose également à propos des éléments stylistiques qu'Aristote liait exclusivement au langage poétique, les *xenika*. Aristote, on s'en souvient, se focalisait à ce propos sur des variations qui ne portent que sur un seul mot: 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. En vérité, nous avons là une première définition des catégories des figures de diction et des tropes⁴²⁸. Et certes, nous avons vu que le commentaire d'Aristote relatif à la question des figures de style, comme nous les appellerions aujourd'hui, était bien pauvre dans la *Poétique*. Outre le fait qu'il n'évoque que celles qui portent sur un mot, on peut également déplorer le fait qu'il ne parle de leur effet "adouçissant" qu'en regard du *muthos*, dont elles servent à cacher les faiblesses. Cependant, les considérations qu'il fait sur les *schēmata tēs lexeōs*, le fait qu'il évoque une continuité entre texte écrit et texte dit, nous sensibilisent à une dimension fonctionnelle du langage qui pourrait être contemporaine au 5^{ème} siècle. Ainsi, si l'on replace ces occurrences dans le contexte du spectacle, comme nous l'avons fait pour les *schēmata*, on peut y lire un même souci de conformer le discours au contexte d'énonciation singulier qu'est la représentation tragique. Il faut en effet repartir de la constatation que la poésie s'offre comme une pratique particulière du langage. Nous avons évoqué ce point de manière générale dans le premier chapitre (1.3.2). Mais certaines études contemporaines pourraient apporter un autre éclairage..

A ce titre, un ouvrage de William B. Stanford, *Greek tragedy and the emotions*, nous semble mériter une attention particulière. Stanford se donne pour tâche d'expliquer "how the tragedians worked on the emotions of their audiences by skilful use of oral and visual techniques"⁴²⁹. Dans cette perspective, il consacre un chapitre aux constructions stylistiques particulières, en considérant l'effet émotif qu'elles sont susceptibles de provoquer⁴³⁰. En ce sens, sa perspective reporte l'intérêt qu'Aristote montrait pour le style dans la *Rhétorique* sur les données particulières de la tragédie. C'est-à-dire que Stanford considère avant tout la fonction pragmatique des figures employées, citant parmi les plus utilisées: la répétition (refrain, anaphore ou anadiplose), l'apostrophe, l'aposiopèse, la rupture de la syntaxe, la division du vers en *kōla*, les questions (soit aporétiques, soit restant sans réponses), le

⁴²⁸ Voir par exemple Fromilhague 1995, pp. 20-21, pour une explication de ces catégories.

⁴²⁹ Stanford 1983, p. 49.

⁴³⁰ Stanford 1983, chap. 7: "Emotionalism through vocabulary and stylistic figures", pp. 91-105.

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.

Cette perspective nous confirme dans l'idée qu'il est pertinent d'approcher les constructions stylistiques dans leur dimension pragmatique et non en fonction d'un écart par rapport à la norme. D'ailleurs, d'autres procédés stylistiques ont pour objectif d'exciter les émotions. Du point de vue du lexique, Stanford met en évidence l'importance des variations: des effets de familiarité, d'étrangeté peuvent être produits par le choix d'un terme plus connoté qu'un autre (*teknon* pour *pais*, *chthôn* pour *gê*, *phengos* pour *phôs*). Il oppose d'ailleurs à ces émotions inspirées par le langage les émotions générées par la vue et l'ouïe, c'est-à-dire par le spectacle mais aussi par des expressions telles que la particule émouvante *dê* (c'est Démétrios qui la décrit ainsi dans *Du style*, 57) ou l'usage de cris. Les deux registres devaient coexister dans le spectacle et font apparaître le texte comme un artefact dont un grand nombre de composantes ont pour fonction première d'émouvoir le public. Et Stanford fait remarquer que si ces constructions n'ont été classifiées que beaucoup plus tard, cela n'empêchait pas les poètes d'y recourir depuis Homère⁴³¹. On le voit donc, l'analyse de Stanford renforce celle d'Aristote en récusant l'idée d'une langue poétique ornementale. Empruntant les outils de la rhétorique traditionnelle, elle insiste sur le fait que le langage tragique comprend dans sa construction nombre d'éléments visant à créer une émotion.

A ce point, nous en revenons à parler d'efficacité du langage. Celle-ci était déjà entendue dans la fonction qu'Aristote attribuait aux *xenika* de "cacher l'absurde en l'adoucissant" (1460b1). Mais nous pouvons à présent poursuivre dans la voie ouverte par le philosophe sans nous limiter au cadre de sa démonstration (la prépondérance du *muthos*). La pertinence de la notion d'écart, mise en doute par la lecture d'Aristote, s'estompe en regard de celle d'efficacité, qui préside à la composition. Dans cette perspective, tout énoncé est voué à un certain effet. Les moyens à la disposition du poète pour le rendre efficace sont autant les figures de diction et les tropes proprement dits que les figures de construction.

C'est un principe qui nous conduit à redéfinir la place du mot, et plus particulièrement des *onomata xenika*, dans le processus qui mène de la composition à la performance. Ceux

⁴³¹ L'article de Dirk M. Schenkeveld (Schenkeveld 1991) 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.

qu'Aristote décrit sous cette appellation se rangeraient en termes de rhétorique dans les catégories des figures de diction (pour les *pathê* du langage) et des tropes (pour la métaphore). Mais leur prise en considération dans le cadre du spectacle leur confère une autre valeur, celle d'éléments distinctifs agissant comme autant de "signaux" dans le discours. On pourrait leur appliquer le même terme que Vittorio Citti applique au néologisme eschyléen, celui de "signal lumineux"⁴³².

Le recours à un terme de vision n'est pas gratuit. La description de l'acte langagier en termes de visibilité s'est affirmée comme la plus expressive et la plus naturelle qui soit, depuis les métaphores autoréférentielles du langage poétique jusque dans les termes analytiques d'Aristote. On peut la retrouver, appliquée au mot, dans un passage de Théophraste, disciple d'Aristote, rapporté par Démétrios (*Du style* 173): "La beauté d'un nom réside dans ce qui est agréable à l'ouïe ou à la vue, ou dans ce qui est hautement estimé par la pensée." Démétrios commente (174): "En effet, toutes les choses qui sont agréables à la vue sont également belles lorsqu'elles sont dites." Théophraste, et Démétrios à sa suite, attribuent un caractère esthétique aux mots en raison des images qu'ils éveillent dans l'esprit des auditeurs; ils explicitent de la sorte la force évocatrice des mots.

Dans cette perspective, l'importance du choix des mots, de la tournure stylistique, s'ajoute à la donnée du *schéma* des énoncés. *Xenika* et figures de style s'associent à la dimension visuelle que convoyait le *schéma*, et qui se manifestait le plus clairement dans sa possible transposition en "gestes". Ils dépassent le seul effet de plaisir ou de surprise, car ils entrent dans la composition de l'énoncé et participent de son efficacité au moment de la performance: la création "performative" d'un référent fictionnel.

Au terme de ce parcours, il nous paraît donc possible de donner une définition de l'énoncé théâtral qui s'inspire de l'analyse d'Aristote et qui ferait la part de ce qu'était une performance tragique au 5^{ème} siècle. Nous tendons à redéfinir un énoncé théâtral comme unité structurale, définie par un mode d'énonciation (*schéma tês lexeôs*), une identité stylistique et verbale (figures de style et *xenika*), et une attitude corporelle (*schéma*), qui lui donnent une fonction de médiatrice entre le poète, l'acteur et le public. L'homogénéité de sens du terme *schéma*, dont rend compte l'usage qu'en fait Aristote, laisse entrevoir un réseau de correspondances entre écriture, voix, corps et geste, que la tradition rhétorique ultérieure a peu à peu démantelé.

⁴³² Citti 1994.

Cette définition établit le cadre dans lequel se fera notre analyse. Elle indique de quelle manière il nous faut concevoir l'efficacité de la langue théâtrale. Elle résout également le paradoxe d'une parole efficace que la fictionnalité théâtrale devrait rendre caduque. Dans la continuité de ce que nous avons observé chez Pindare et chez Eschyle, la langue théâtrale s'affirme comme un artefact langagier, conçu pour créer au moment de la performance sa propre réalité, tout en donnant à voir les moyens de cette création. Pour donner plus de corps à ce phénomène et observer dans les faits l'efficacité des données stylistiques, nous nous proposons à présent de retourner au texte tragique. L'*Electre* de Sophocle nous servira de champ d'étude, et offrira par ailleurs un contrepoint à notre chapitre 3 consacré au texte d'Eschyle. La comparaison pourrait offrir des éclairages inattendus, au vu des métamorphoses du genre tragique au cours du 5^{ème} siècle.

5. Les formes du discours théâtral

Il s'agit donc dans ce chapitre de voir s'il est possible de lire un texte tragique en fonction de ces unités énonciatives que nous avons définies théoriquement comme associant geste et parole. Nous sommes encouragé à suivre cette voie par notre première approche des *Choéphores* d'Eschyle, où nous avons pu isoler des unités discursives, qui reproduisaient "mimétiquement", c'est-à-dire fictionnellement, des rituels. Elles apparaissaient de la sorte comme autant d'actes, influençant le cours de l'histoire, dans l'immédiateté de la performance. En abordant à présent l'analyse de la *forme* de l'énoncé théâtral (notre deuxième concept opératoire), nous tendons à élargir notre perspective en incluant des parties de la tragédie moins emblématiques que le *kommos*: les dialogues et les *rheseis*. De fait, notre concept d'unité formelle éclairera le procédé par lequel sont constituées les "figures poétiques", les *je* fictionnels des personnages, tels que le poète les définit. Ce procédé est proprement celui de la *mimêsis*, c'est-à-dire de la représentation "en acte", pour reprendre la définition d'Aristote: car "ceux qui représentent représentent des personnage *agissant* (*mimountai hoi mimoumenoi prattontas*, *Poet.* 1448a1).

La dimension pragmatique des unités, telles que nous l'avons observées chez Eschyle, rejoint ici la question de l'action tragique, du *drama*. L'intérêt de notre analyse pourrait être de mettre au jour la filiation qui existe entre la forme des énoncés et les "actes scéniques", au sens où l'entend Anne Ubersfeld d'"unités où se conjoignent un dire et un faire, au même instant"⁴³³. Il s'agirait en somme d'identifier les outils pragmatiques employés par les tragiques grecs, et ce non dans les termes de la linguistique moderne mais dans celle des poètes du 5^{ème} siècle.

L'*Electre* de Sophocle sera le champ où nous étudierons cette problématique. En plus d'offrir un contrepoint à la pièce d'Eschyle, celle de Sophocle présente un protagoniste au profil nettement dessiné, Electre, que nous emploierons comme exemple de la construction d'un "personnage agissant". A ce titre, nous commencerons par nous référer généralement à la technique poétique de Sophocle, de manière à saisir les enjeux de la constitution des personnages. Sur cette base, nous aborderons le personnage d'Electre. Il s'ensuivra une partie plus technique, dans laquelle nous engagerons l'analyse des discours d'Electre, en fonction de leurs unités, des *schêmata* qu'elles déterminent, et des figures de style qu'elles contiennent.

⁴³³ Ubersfeld 1996, p. 146.

Nous chercherons enfin à comprendre comment ces unités font (*poiein*) le personnage d'Electre, tout en se réalisant comme actes.

5.1. L'art de Sophocle

5.1.1. La juste mesure

Pour saisir, dans une approche générale, l'art avec lequel Sophocle transmet la matière de ses drames, il nous faut prendre en compte bien entendu les études philologiques sur le sujet mais aussi ce que l'Antiquité a perçu du poète, de son œuvre, de son style. La tradition a fait de Sophocle le poète de la juste mesure. Aristote dans la *Poétique* fait de l'*Oedipe Roi* "le modèle par excellence de la tragédie"⁴³⁴. Sophocle incarne ainsi l'idéal de l'âge classique, qu'il s'agisse de sa vie, qu'il achève sereinement à près de nonante ans, ou de la douceur de son style, qui lui a valu le surnom d' "abeille" –à moins que le terme ne se réfère à sa capacité à prendre le meilleur chez les poètes qui l'ont précédé, un autre exemple d'harmonie heureuse⁴³⁵... Sophocle tient aussi, bien sûr, une place centrale dans la triade consacrée, entre les deux modèles tragiques d'Eschyle et d'Euripide. On sait qu'Aristophane les fait s'affronter dans les *Grenouilles*: Eschyle le "charpentier de l'esprit" avec ses "mots montés à cheval" (vv. 820-821), dont il est l'élève, nous dit son biographe (*Vit. Soph.* 4), et Euripide "l'homme faiseur de ciselures" (vv. 819-820), dont il sera surtout le rival. A ce titre, l'absence de Sophocle dans ce débat poétique –sinon pour prendre le relais d'Eschyle en cas de défaite, et pour garder sa place à la fin de la pièce, le temps que celui-ci retourne sur terre instruire les mortels– ne manque pas d'étonner. Mais elle pourrait s'expliquer par l'admiration d'Aristophane pour Sophocle, ou alors par la mort de ce dernier survenue alors qu'Aristophane achevait sa pièce. Peut-être aussi l'harmonie qui semblait entourer sa vie et son œuvre, soustrayait-elle l'une et l'autre à la critique⁴³⁶. Aristophane dans la pièce n'a qu'une seule formule pour parler de

⁴³⁴ L'expression est de Dupont-Roc et Lallot 1980, p. 252, mais rend compte des nombreux passages où Aristote prend l'*Edipe Roi* comme modèle pour ses théories: "la reconnaissance la plus belle" (1452a33); "la seule audition de l'histoire crée déjà peur et pitié" (1453b7); voir aussi 1454b8; 1455a18.

⁴³⁵ Sur le surnom d' "abeille" de Sophocle, voir *Vit. Soph.* 20 et Mauduit 2001, et pour une approche plus générale des rapports entre le miel et les poètes, Borgeaud 2004, pp. 65-85.

⁴³⁶ Dover, dans l'édition la plus récente des *Grenouilles* (Dover 1993), donne plusieurs solutions à ce problème, cf. pp. 7-9.

Sophocle, qui règle son cas en quelque sorte: "Lui, il était de bonne humeur (*eukolos*) ici, il sera de bonne humeur là-bas." (v. 82)

C'est un jugement relativement semblable que l'on trouve dans l'építaphe que Phrynichos lui dédie dans ses *Muses*, et qui souligne clairement le jugement général entourant le poète, la qualité de son œuvre et le bonheur de son existence (fr. 32 Kassel-Austin):

μάκαρ Σοφοκλέης, ὃς πολὺν χρόνον βιοῦς
ἀπέθανεν, εὐδαίμων ἀνὴρ καὶ δεξιός,
πολλὰς ποιήσας καὶ καλὰς τραγῳδίας·
καλῶς δ' ἐτελεύτησ' οὐδὲν ὑπομείνας κακόν.

Bienheureux Sophocle, il vécut longtemps et mourut, en homme heureux et habile, après avoir fait de nombreuses et belles tragédies: il est mort d'une belle mort, sans avoir enduré aucun mal.

Cependant, les faits de la vie de Sophocle appartiennent en partie à la légende. Il n'est pas des plus intéressants de rechercher le véritable Sophocle sous les anecdotes que la tradition nous a transmises. En revanche, les biographies parfois fantaisistes peuvent nous indiquer de quelle manière les textes de Sophocle –le seul héritage qu'il nous ait laissé, en somme, ainsi qu'aux Grecs qui l'ont suivi– étaient perçus⁴³⁷.

Ainsi, quelques commentaires dans la *Vie de Sophocle* décrivent Sophocle comme un poète suprêmement habile à faire l'esquisse d'un caractère, une qualité qu'il aurait empruntée à Homère. Sophocle, dit le biographe, "savait mesurer le moment adéquat (*kairos*) et les actes (*pragmata*), de manière à caractériser (*êthopoiein*) tout le personnage en un demi vers ou en une seule expression (*lexis*)". Et de préciser: "Et c'est ce qui est le plus important dans l'art poétique: révéler le caractère ou le sentiment"⁴³⁸. Un passage de Plutarque, déjà cité plus haut, rapporte un commentaire que l'auteur nous dit être de Sophocle lui-même, selon lequel sa façon d'écrire aurait passé par des phases différentes, le menant de l'emphase (*onkos*) d'Eschyle à un art personnel de l'effet violent, pour le laisser finalement s'occuper, "dans un troisième temps, de modifier les traits de son expression (*to tês lexeôs eidos*), parce que c'est là ce qui peint le mieux les caractères (*êthikôtaton*) et a le plus de valeur"⁴³⁹.

La citation est-elle authentique? Webster en fait le postulat dans son *Introduction to Sophocles*. Nous tendrions plutôt à y voir une projection ancienne, esquissée par Aristophane

⁴³⁷ A ce sujet, on peut se référer aux remarques de Lefkowitz 1981 sur la biographie de Sophocle, pp. 75-87, et plus généralement à son introduction pour une estimation du crédit qu'il faut accorder à ces vies d'auteurs.

⁴³⁸ *Vit. Soph.*, 20.

⁴³⁹ Plut. *Des progrès dans la vertu* 7, 79 B.

dans les *Grenouilles*, et qui fait correspondre la succession des trois auteurs tragiques à l'évolution d'une pratique et d'un style. Or ce qui importe, c'est le point sur lequel ces deux citations insistent. Elles s'intéressent l'une et l'autre à la question de la représentation des caractères dans l'écriture de Sophocle. Son art a été ressenti très tôt comme virtuose en la matière. Cette particularité justifie que nous abordions le texte de Sophocle avec le critère de la forme, quand celui du rite a été employé sur les *Choéphores*. La pièce d'Eschyle, on l'a vu, compte un grand nombre de parties rituelles, qui laissent peu de place à la peinture d'un *êthos*. Le chœur, au profil pluriel, y joue par ailleurs un rôle important. Au contraire, la pièce de Sophocle est toute centrée sur le personnage d'Electre gémissante, que Nicole Loraux, paraphrasant Sophocle, décrivait comme "un *thrène*, une lamentation permanente"⁴⁴⁰.

Mais la figure prépondérante d'Electre chez Sophocle (en regard notamment de son rôle modeste dans les *Choéphores*) pose des questions particulières, en regard du rôle joué par la *lexis*, la "façon de dire" sophocléenne: les éléments linguistiques que nous avons mis en lumière contribuent-ils, comme le soutient Plutarque, à créer les traits du caractère d'Electre? A cette conception du poète comme "fabricant de caractère" (d'après le verbe *êthopoiein*)⁴⁴¹ s'oppose nos premiers résultats, qui en font un créateur d'attitudes (*schêmata*), tant modales que physiques. Reproductibles et reconnaissables comme des figures de danse, ce sont elles qui caractérisent le personnage, à travers les actes (et gestes) qu'elles lui font effectuer. Sur ce point, nous rejoignons l'avis d'Aristote (*Poet.* 1450a20-22):

οὐκ οὐκ ὅπως τὰ ἥθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἥθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις

Ce n'est donc pas pour représenter les caractères qu'ils agissent, au contraire ils circonscrivent leurs caractères à travers leurs actions.

C'est en suivant cette hypothèse, qui éclaire le rôle des unités textuelles, que nous allons approcher le personnage d'Electre chez Sophocle.

⁴⁴⁰ Loraux 1999, p. 38.

⁴⁴¹ Pour une tentative de description des moyens employés par Sophocle pour atteindre ce but, voir Seidensticker 1994.

5.1.2. L'*Electre* de Sophocle

Par rapport aux *Choéphores* d'Eschyle, l'*Electre* de Sophocle trouve sa spécificité dans le rôle essentiel qu'elle confère au personnage d'Electre. Electre est montrée d'emblée comme étant le protagoniste de l'histoire. Elle est en permanence en scène au cours de la pièce et semble y rester jusqu'à son terme ultime (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, dans une étude récente qui met en perspective les trois versions tragiques du mythe d'Electre, appelle "son temps perpendiculaire, le temps des morts-vivants"⁴⁴². Electre 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 qu'entrent les autres personnages avant de pénétrer dans le palais, et c'est de là qu'Electre répondra aux cris de sa mère lors de son meurtre. Le personnage créé par Sophocle est donc chargé d'une importance toute particulière, surtout si on le compare avec celui que met en scène Eschyle. Dans les *Choéphores*, dont le titre, en contraste, se réfère au chœur, Electre disparaît immédiatement après le *kommos* pour ne plus revenir.

Ainsi, il ressort de la pièce de Sophocle qu'elle est comme articulée autour du sentiment de la protagoniste. L'action principale (vers laquelle à l'inverse tend toute la pièce d'Eschyle) semble pour Electre se passer en parallèle de ses lamentations, et prend relativement peu de place dans l'histoire: après la scène des retrouvailles, tout est achevé en deux cent vers. La vie d'Electre, comme elle aime à le répéter, tient dans la plainte éternelle adressée à son père.

C'est une donnée importante parce qu'elle confère sa particularité à la fois à la pièce et au personnage d'Electre. On en trouverait le contre-exemple dans une autre héroïne féminine qu'a conçue Sophocle: Antigone. Antigone correspond bien plus 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" s'est révélé inadéquat pour définir dans son essence la tragédie⁴⁴³, Antigone est moins proche d'Electre que des autres héros sophocléens que sont Ajax, Œdipe ou Héraclès, qui commettent une faute précisément parce qu'ils agissent. Peut-on dire, pour sa part, qu'Electre "agit", qu'elle "fait le drame"

⁴⁴² Dupont 2001, p. 106.

⁴⁴³ Voir Saïd 1978; plus récemment, Diego Lanza a fait le point sur cette question (Lanza 1997, p. 158).

(*draô*), selon l'expression d'Aristote⁴⁴⁴? Electre 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. Electre quant à elle se contente d'espérer une vengeance puis, quand les conditions sont réunies, de l'accompagner à son terme. La question mérite donc d'être posée: que *fait* Electre dans la pièce qui porte son nom?

⁴⁴⁴ On doit cette traduction à Dupont-Roc et Lallot qui l'oppose de la sorte à *prattô*, "agir". La distinction revient à Aristote lui-même qui dit des poètes qu'ils "représentent des personnages qui agissent et font le drame" (*prattontas gar mimountai kai drôntas*, *Poet.* 1448a27-28). Nous avons déjà vu le verbe *prattô* dans l'expression "ils n'agissent pas pour représenter les caractères" (1450a20): il décrit les actes des acteurs et des personnage; le verbe *draô* renvoie à leur action principale, dramatique.

5.2. Le "fait" d'Electre

La question est d'importance parce que le verbe "faire" est comme au cœur du spectacle tragique. Plus particulièrement, c'est le terme *draô* –dont dérive *drama*– qui semble exprimer préférentiellement l'action tragique. Le verbe *draô*, dans le domaine du "faire", est en effet celui qui exprime chez Aristote l'action dramatique. 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"⁴⁴⁵. Une tension existe dans l'emploi de ce mot entre l'action dramatique, celle du personnage, et l'action rituelle, celle de l'acteur. Burkert, nous l'avons déjà dit, a confirmé cette analogie en montrant que *draô* est par excellence le verbe de l'action rituelle, ce qui éclaire son emploi dans la tragédie⁴⁴⁶.

Or, c'est une question récurrente dans le discours du protagoniste que de se demander ce qu'il doit faire. Et la formule se résume dans de nombreux cas aux mots: *ti drasô*, l'exemple le plus marquant en l'occurrence étant celui d'Oreste, dans les *Choéphores*, qui interroge Pylade en ces termes au moment où il est prêt à tuer sa mère (v. 899). Il est donc pertinent de s'arrêter sur ce terme et de se demander si le personnage d'Electre se définit de la même manière. Les occurrences de *draô* dans la pièce nous serviront d'indices. Dès le début, le "faire" est mis en question. Au vers 16 déjà, le pédagogue, qui est en charge du prologue, en vient à la situation présente après avoir décrit la région d'Argos à Oreste:

15 Νῦν οὖν, Ὀρέστα καὶ σύ, φίλτατε ξένων
 Πυλάδῃ, τί χρὴ **δρᾶν** ἐν τάχει βουλευτέον.

*A présent donc, Oreste, et toi Pylade, le plus cher des hôtes, il importe que vous réfléchissiez rapidement à ce qu'il faut faire.*⁴⁴⁷

Ce que s'apprête à faire la troupe s'exprime donc en terme de *drama*. Terme peut-être vague,

⁴⁴⁵ Dupont-Roc et Lallot 1980, p. 162.

⁴⁴⁶ Burkert 1966; voir aussi Nagy 1990, pp. 387-388, sur le lien entre les verbes *drân* et *mimēisthai*.

⁴⁴⁷ Les passages traduits de l'*Electre* de Sophocle s'inspirent de la traduction de Mazon dans l'édition des Belles Lettres et de celle de Debidour dans Lebeau 2005. Cependant, nous remanions souvent le texte français pour plus de littéralité.

non marqué, à cet endroit de la pièce, mais qui pose d'emblée la question de l'action. Ce qui pourra nous convaincre que le terme a une force particulière, c'est sa récurrence dans cette scène de prologue. Oreste, dans sa réponse au pédagogue, lui enseigne 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'Electre: en accomplissant en premier lieu les ordres d'Apollon, les vengeurs sont sûrs de s'attribuer la victoire et le dessus "dans les actions": *tôn drômenôn* (v. 85). Par ailleurs, aucun terme de la catégorie de l'action, comme *poieô* ou *prattô*, ne vient concurrencer *draô*, alors qu'ils sont équitablement répartis dans le reste de la tragédie.

Cependant, il ne serait pas utile de mettre en lumière l'apparition de ce terme, si ce n'était pour le voir contraster avec son emploi dans la bouche d'Electre. La question se pose en effet: si c'est à Oreste qu'il appartient d' "agir", que "fait" Electre sur scène? Or Electre le dit à satiété, elle se lamente. Rien que dans le discours (que nous appellerons désormais "la lamentation d'Electre") qu'elle produit à son entrée, sans autre introduction qu'un cri que perçoivent Oreste et le pédagogue, 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 ôde thrênôn*, v. 232).

Or ce qui est intéressant, c'est qu'Electre 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, constituant de la sorte une forme de métalangage par rapport à son chant précédent.

255 Αἰσχύνομαι μέν, ὦ γυναῖκες, εἰ δοκῶ
 πολλοῖσι θρήνοις δυσφορεῖν ὑμῖν ἄγαν·
 ἀλλ' ἡ βία γὰρ ταῦτ' ἀναγκάζει με **δρᾶν**,
 σύγγνωτε· πῶς γὰρ ἥτις εὐγενὴς γυνή,
 πατρὶ' ὀρώσα πῆματ', οὐ **δρῶ** τάδ' ἄν,
 ἀγὼ κατ' ἡμᾶρ καὶ κατ' εὐφρόνην ἀεὶ
260 θάλλοντα μᾶλλον ἢ καταφθίνονθ' ὀρώ;

*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 cela. Pardonnez-moi: comment une femme
bien née, voyant les malheurs de son père, pourrait-elle ne pas faire cela, quand ces malheurs je
les vois moi-même, chaque jour, dans l'allégresse, toujours fleurissant plutôt que s'éteignant?*

Le dialogue qui s'établit alors avec le chœur contrebalance la scène émotive qui précédait, au

cours de laquelle le chœur tentait de consoler Electre. Il s'agissait d'un *kommos*, reproduisant ici aussi la forme d'un procédé rituel dans l'Antiquité, celui de la consolation, mais qui échoue à cette occasion, comme le fait remarquer Dupont⁴⁴⁸.

Par le métadiscours qu'il offre, le personnage d'Electre apparaît donc actif à un autre niveau. Il explicite l'opposition entre parties dialoguées et lyriques par un commentaire de l'action précédente, sa lamentation. Le cas exceptionnel de l'Electre de Sophocle repose sur le fait que le personnage se définit lui-même par son chant et par sa plainte⁴⁴⁹. Et ce dès son entrée, où cette plainte est exhibée pour ainsi dire: c'est elle qui introduit le personnage d'Electre, d'abord par un cri, au vers 77, puis par la lamentation des vers 86 à 120, reprise dans le *kommos* qui suit. Cette partition entre action et commentaire sur l'action nous encourage à penser que "l'action" d'Electre se manifeste par son chant, et 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'Electre: "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."⁴⁵⁰ C'est d'ailleurs une manière pour Foley de remettre en cause l'opposition que l'on serait tenté de faire entre une Electre passive, victime de l'émotion, et un Oreste actif, faisant preuve de raison.

A présent que se dessine une réponse à la question du "faire" d'Electre, il s'agit pour nous d'observer dans son discours les formes que Sophocle emploie pour légitimer une action toute de parole, dont l'efficacité rituelle est par ailleurs effacée. Car si la plainte, le *thrênos* d'Electre, 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 Electre (v. 141). Sophocle transforme en un *chant poétique* une lamentation rituelle et lui ôte de la sorte sa portée rituelle. Eschyle, on l'a vu, partait du même point pour recomposer dans les *Choéphores* un rituel funéraire fictionnel. L'espace était d'ailleurs organisé autour de la tombe d'Agamemnon, à qui s'adressaient prières et libations. A l'opposé, Sophocle a situé hors du champ de vision le tombeau du roi. L'espace de la scène devient ainsi le lieu privilégié où s'installe la plainte d'Electre, une plainte dépouillée, plus encore que chez Eschyle, de sa fonction sociale et de sa réalité contextuelle.

⁴⁴⁸ Dupont 2001, p. 105.

⁴⁴⁹ C'est la conclusion à laquelle parviennent Loraux 1999 et Dupont 2001.

⁴⁵⁰ Foley 2001, p. 160.

Nous allons par conséquent nous pencher sur ce phénomène et observer, du point de vue formel, en référence aussi aux termes autoréflexifs qui s'y trouvent, de quoi est constituée la plainte d'Electre. C'est là que nous verrons le mieux par quels moyens la plainte d'Electre, transposée en un chant poétique, acquiert le statut d'action tragique.

5.3. Le "dit" d'Electre

5.3.1. La lamentation d'Electre

L'apparition du personnage d'Electre est différente dans chacune des trois pièces d'Eschyle, Sophocle et Euripide. Electre semble participer à la parodos du chœur chez Eschyle et accompagne par conséquent sa danse. Chez Euripide, comme nous le verrons, c'est 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, l'accent est mis sur le chant d'Electre. Sa prise de parole constitue une invocation au jour qui se lève et se décrit d'emblée comme une lamentation. Cependant une remarque importante s'impose: ce thrène est composé d'anapestes récitatifs, forme utilisée traditionnellement par le chœur lors de son entrée. A l'inverse, Sophocle donne à la parodos, qui intervient directement à la suite de la plainte d'Electre (vv. 86-120), la forme d'un *kommos* (vv. 121-251), c'est-à-dire qu'il la compose en vers lyriques et non anapestiques.

Ce qu'entend l'auditoire au moment où Electre prend la parole n'est donc pas de l'ordre de la déclaration simple ni de la pure monodie: c'est l'expression d'une plainte, mais qui revêt la dynamique d'une entrée chorale. A ce titre, elle n'était pas chantée mais "récitée", en tant que *parakatalogê* ("recitation with music"⁴⁵¹). Il y a de plus une ambivalence dans le fait que le chant comprend des éléments lyriques. Dale commente le passage: "In Soph. *El.* 86-120 the dialect is attic, and most of the chant is of the ordinary recitative type, except for two consecutive spondaic paroemiacs 88-89 (..) and again (with one resolution) 105-106."⁴⁵² La part lyrique de ce discours est renforcée par le fait qu'il se divise en deux "strophes", signalées comme telles par la présence d'un monomètre et de catalexes aux endroits correspondants (86 ~ 103; 88-89 ~ 105-106; 102 ~ 118).

⁴⁵¹ West 1982, p. 77.

⁴⁵² Dale 1968, p. 52; voir de même West 1982, p. 122: "Electra's lament as she enters in S. *El.* 86ff. is mostly in Attic and in the manner of recited anapests, but it shows lyric features at 88-90 (~105-7)."

I. La lamentation initiale d'Electre (vv. 86-120)

90 ὦ φάος ἄγνόν
 καὶ γῆς ἰσόμοιρ' ἀήρ, ὥς μοι
 πολλάς μὲν θρήνων ᾤδάς,
 πολλάς δ' ἀντήρεις ἦσθου
 στέρνων πλαγὰς αἵμασσομένων,
 ὅποταν δνοφερὰ νύξ ὑπολειφθῇ·
 τὰ δὲ παννυχίδων ἤδη στυγεραὶ
 ξυνίσασ' εὐναὶ μογερῶν οἴκων,
 95 ὅσα τὸν δύστηνον ἐμὸν θρηνῶ
 πατέρ', ὃν κατὰ μὲν βάρβαρον αἶαν
 φοίνιος Ἄρης οὐκ ἐξένισεν,
 μήτηρ δ' ἡμὴ χῶ κοινολεχῆς
 Αἴγισθος, ὅπως δρῶν ὑλοτόμοι,
 100 σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει·
 κοῦδεὶς τούτων οἶκτος ἀπ' ἄλλης
 ἢ 'μοῦ φέρεται, σοῦ, πάτερ, οὕτως
 ἀδίκως οἰκτρῶς τε θανόντος.
 'Ἄλλ' οὐ μὲν δὴ
 λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων,
 105 ἔστ' ἂν παμφεγγεῖς ἄστρον
 ῥιπὰς, λεύσσω δὲ τόδ' ἡμαρ,
 μὴ οὐ τεκνολέτειρ' ὥς τις ἀηδῶν
 ἐπὶ κωκυτῷ τῶνδε πατρῶων
 110 πρὸ θυρῶν ἡχῶ πᾶσι προφωνεῖν·
 ὦ δῶμ' Ἀΐδου καὶ Περσεφόνης,
 ὦ χθόνι' Ἑρμῇ καὶ πότνι' Ἀρά,
 σεμναὶ τε θεῶν παῖδες Ἑρινύες,
 αἵ τοὺς ἀδίκως θνήσκοντας ὀρᾶθ',
 115 αἵ τοὺς εὐνάς ὑποκλεπτομένους,
 ἔλθετ', ἀρήξατε, τείσασθε πατρὸς
 φόνον ἡμετέρου,
 καὶ μοι τὸν ἐμὸν πέμψατ' ἀδελφόν·
 μούνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σωκῶ
 120 λύπης ἀντίρροπον ἄχθος.

Ô lumière pure, et toi, voûte du ciel, à la mesure exacte de la terre, que de fois vous avez ouï mes chants de deuil, que de fois ouï les coups portés sur ma poitrine qui la laissent en sang, à l'heure où la nuit se retire. Pour mes veilles nocturnes, c'est ma lugubre couche entre ces tristes murs qui les connaît: les gémissements que je pousse sur ce père infortuné, dont, tant qu'il était en terre barbare, Arès meurtrier n'a pas voulu, mais que ma mère et son amant Egisthe, comme bûcherons font d'un chêne, abattent, en lui ouvrant le front d'une hache homicide. Et pourtant, il n'est de pitié pour toi d'aucune autre que de moi, père, mort aussi injustement et pitoyablement.

Mais non, certes, je ne cesserai pas mes lamentations ni mes lugubres plaintes, aussi longtemps que je verrai l'éclat scintillant des étoiles, et cette lumière du jour: non, comme le rossignol qui a tué son petit, en pleurant, devant les portes de chez mon père, je fais entendre à tous mon appel.

Demeure d'Hadès et de Perséphone, Hermès infernal, puissante Imprécation, et vous Erynies, sévères filles des dieux, qui voyez les hommes que l'on tue sans droit, les hommes à qui l'on vole leurs femmes, venez, prêtez-moi votre aide, vengez le meurtre de notre père, et ramenez-moi mon frère. Car seule, je n'ai plus la force de résister au poids de douleur qui m'entraîne.

Comme nous le disions, le "chant" d'Electre apparaît d'emblée marqué par sa vocation de plainte funèbre: les termes de la famille de *thrénos* interviennent à trois reprises, accompagnés des termes *goos* et *kôkutos*. Cette réalité n'apparaissait pas chez Eschyle, où Electre exprime fort peu en somme sa souffrance; son souci premier était relatif à son action: que faire à l'occasion du rite funèbre commandé par sa mère? L'Electre de Sophocle, en revanche, décrit par une abondance de termes relatifs à la plainte le propre chant qu'elle est en train d'émettre. Il faut cependant réfléchir à ce que Sophocle nous présente à ce moment.

La question est de savoir dans quelle mesure Sophocle met en scène un chant de deuil. Les études fondées sur une perspective anthropologique et historique de Alexiou, Loraux ou Foley ont en effet mis en lumière la réalité des pratiques funéraires au 5^{ème} siècle. 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 Mégaclos, tyran à cette époque, et de Cylon, qui avait tenté un coup d'Etat, en brisant net le désir de vengeance alimenté par les femmes. En effet, nous explique l'auteur, "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"⁴⁵³.

Dans son essai *La voix endeuillée*, Loraux a décrit l'Electre 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'Electre, un comportement explicitement caractérisé par le refus de l'amnistie, fait virtuellement peser sur les valeurs civiques."⁴⁵⁴ Et de noter qu'au vers 1227, Electre s'adresse aux personnages du chœur comme à des *politides*, des "citoyennes"! Poursuivant la réflexion dans son analyse sur les actions des femmes dans la

⁴⁵³ Alexiou 2002 [1974], p. 22.

⁴⁵⁴ Loraux 1999, p. 38.

tragédie, Foley a tenté de spécifier la position de Sophocle dans l'*Electre*. 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 consanguins⁴⁵⁵. Il crée en *Electre* 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"⁴⁵⁶.

Sur ce point, l'analyse des termes employés pour 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'Hector⁴⁵⁷. Dans la tragédie, nous dit Alexiou, le terme fonctionne comme synonyme de *goos* et les deux termes sont en concurrence. Nous avons rencontré ces deux mêmes termes pour décrire les lamentations dans le *kommos* des *Choéphores*. Mais le rituel traditionnel, tel qu'il est encore décrit chez Homère, n'aurait plus cours dans le contexte du 5^{ème} siècle. De manière significative, les seules occurrences chez Hérodote des termes *thrênos* ou *thrênein* se rapportent à des rites funéraires pratiqués en Egypte. En regard de ces faits, il apparaît que les traits qui réapparaissent dans le spectacle tragique ont un statut volontairement anachroniques, ils demandent à être vus comme archaïques, comme "non civiques" en somme.

Ce n'est pas ici le lieu de repartir sur les traces de Foley ou de Loraux, qui ont admirablement mis en valeur le rôle des femmes ou du moins des notions féminines dans la cité (athénienne) du 5^{ème} siècle. Il est entendu aujourd'hui 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 politique⁴⁵⁸. Il s'agit plutôt de poursuivre cette analyse sur un autre plan. Car elle ne rend pas compte de la part linguistique et syntaxique du discours. Elle en justifie la thématique, le sens, non la structure.

Ainsi, pour en revenir au chant d'*Electre*, il serait inapproprié de le rapporter à une forme de lamentation funèbre traditionnelle, telle que devait être le *thrênos* archaïque. Le *kommos* des

⁴⁵⁵ Foley 2001, pp. 145 *sq.*

⁴⁵⁶ Foley 2001, p. 160.

⁴⁵⁷ *Il.* 24, 720-723.

⁴⁵⁸ Dupont 2001, pp. 96-97.

Choéphores pourrait faire écho à la dynamique antiphonique du thrène, comme celui qui fait suite au discours d'Electre chez Sophocle. Mais la plainte soliste d'Electre est avant tout une expression de la théâtralité, artificielle donc. En effet, les éléments essentiels de l'acte rituel, ou même de la poésie pindarique: le cadre communautaire, la mention du *hic et nunc*, sont effacés du discours d'Electre; les verbes au présent marquent l'itératif plutôt que l'action ponctuelle. Ce qu'Electre dit d'emblée, c'est que la lumière et l'air "ont entendu souvent ses chants de deuil" (vv. 88-89). On est dans ce temps figé, répété, qu'a décrit Florence Dupont dans *L'insignifiance tragique*. De plus, cette première intervention d'Electre passe sans indication de l'invocation à la lamentation puis à la prière. De la sorte, la prière est intégrée à la lamentation continue, et elle perd son actualité.

C'est un fait que remarque le scholiaste. On l'a dit: Electre annonce son entrée par un cri que perçoivent Oreste et le pédagogue. Ils s'en vont alors et laissent la place à Electre qui débute sa lamentation par une invocation à la lumière. A ce propos, le scholiaste nous explique que "puisque'il n'est pas habituel (*aêthes*) de s'entretenir avec les spectateurs ou avec soi-même de ce genre de choses, comme si elle critiquait les dieux ou cherchait des témoins à ses plaintes, [Electre] adresse son discours aux éléments; ainsi, il nous sera révélé comment elle réagit aux événements liés à son père" (ma traduction). A le suivre, le véritable destinataire de la plainte ne serait autre que le public ("il *nous* sera révélé"); la fonction rituelle des paroles d'Electre est niée.

Mais peut-on s'en tenir à l'idée que les discours d'Electre servent à révéler ses sentiments? Notre perspective nous invite au contraire à restaurer la dimension performative des énoncés, à ne pas nous en tenir uniquement au niveau du constatif. Nous pouvons le faire en mettant en relation la plainte d'Electre avec la fonction rituelle originale qu'ont les lamentations. Dans un rituel funèbre, les spectateurs/auditeurs sont acteurs: ils participent, en tant que témoins nécessaires de l'accomplissement de l'action. C'est grâce à eux qu'est activée la force performative du rite.

Face à une création poétique telle qu'un énoncé de tragédie (discours ou chant), les spectateurs participent également: ils sont appelés à reconnaître des actes de parole, à donner leur caution à des pratiques langagières fictionnelles. Dans les *Choéphores*, nous avons vu que ces pratiques étaient souvent désignées par un terme autoréférentiel, et formaient des unités successives. Ce que nous allons observer à présent, c'est que ces unités sont reconnaissables également en fonction de la construction stylistique, la "façon de dire" (*lexis*) des énoncés.

Par ce terme, nous entendons essentiellement faire référence aux données résultant de notre

analyse d'Aristote. A la ponctuation arbitraire des éditions modernes s'opposent ses exigences de nombre, de visibilité, de symétrie, en un mot, l'exigence d'une forme définie. Or c'est précisément ce à quoi nous semble tendre une analyse par unités: à l'identification de formes d'expressions que rendent "visibles", c'est-à-dire en fait identifiables à l'ouïe, des éléments lexicaux, syntaxiques et stylistiques. La forme existe à un premier niveau du fait que l'énoncé est borné, fait essentiel dans un système graphique qui ne connaît pas la ponctuation.

De fait, le système phrastique du grec ancien fait écho à cette exigence, qui emploie les particules en guise d'éléments de ponctuation. Dans sa *Grammaire*, Schwyzer parle à ce propos de "parataxe syndétique": "Die parataktische Verbindung von Sätzen geschieht durch demonstrative Pronomina, Adverbia und Partikeln"⁴⁵⁹. Seulement, nous employons le terme d'unité au lieu de celui de "phrase" (en l'occurrence "Satz" chez Schwyzer), dans l'idée de développer un concept *ad hoc* et d'éviter le débat actuel sur la notion de "phrase". En effet, comme nous en prévient Georges Kleiber: "son existence en tant que catégorie linguistique pertinente (...) se trouve battue en brèche"⁴⁶⁰.

Certes nous ne pouvons, dans les limites de ce travail, traiter de cette problématique complexe. En revanche, nous constatons que les questions relatives à la délimitation des unités langagières, qui agitent le monde de la linguistique française, font écho à notre analyse: elles tendent à accorder une place plus importante aux données pragmatiques des "énoncés" et cherchent à intégrer dans une réflexion globale les dimensions tant graphique qu'orale des ces derniers. En conciliant ces données nouvelles avec notre concept d'unité, tout en prenant en compte certains traits descriptifs de la grammaire traditionnelle, nous devrions parvenir à définir le concept opératoire que requiert la spécificité de notre objet d'étude: le texte de la tragédie grecque, y compris le fait que ses constituants soient intégrés dans des structures métriques.

Dans la *Grammaire méthodique du français*, la phrase est définie selon trois critères: la délimitation phonétique (ou graphique), la complétude sémantique, la cohérence syntaxique⁴⁶¹. Il s'agira dans un premier temps d'observer si notre concept d'unité s'accorde à ces critères. Mais les critiques adressées à la notion de phrase nous permettent déjà d'affiner notre concept, tout en faisant la part des résultats obtenus précédemment. Nous nous référons sur ce point à un article de Marie-José Béguelin, qui propose de ne plus employer la notion de

⁴⁵⁹ T. 2, part. C, IV 4b, p. 633.

⁴⁶⁰ Kleiber 2003, p. 17.

⁴⁶¹ Riegel, Pellat, Rioul 2001 [1994], p. 587.

"phrase" comme instrument d'analyse, en raison de sa nature essentiellement graphique. Et de rappeler en note la terminologie alternative de la dite "Ecole de Fribourg": "Plus petite unité de la macro-syntaxe, 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."⁴⁶²

Il n'est pas dans notre intention d'emprunter telle quelle cette terminologie. Nous tentons au maximum de nous appuyer sur les termes indigènes. Néanmoins, nous sommes sensible au fait que la clause soit définie avant tout comme un "acte énonciatif minimal", muni d'une fonction pragmatique. C'est une manière d'ancrer toute production linguistique dans un contexte d'énonciation, dans une performance, et d'en faire une parole efficace. De même, la "période" partage les caractéristiques de notre "unité".

Dans le cadre des productions poétiques antiques, on la trouvera cependant définie avant tout selon des critères métriques et syntaxiques, dans ce cas par des particules de coordination. Comme nous allons le voir, c'est bien le cas dans le premier discours d'Electre, à une exception près. La segmentation ainsi définie paraît évidente. Elle correspond à celle qu'instaurent les différentes éditions du texte grec. Mais l'apport des précédents chapitres fait que nous pouvons analyser le texte de Sophocle, ses articulations, en fonction d'une perspective qui a une base indigène. Elle ouvre une porte sur les méthodes de composition. Une première forme apparaît: le cadre définissant l'unité. Celle-ci possède une structuration interne: l'articulation des membres (segments, clauses...). Aristote parlait de *kôla* pour la prose, mais on notera que Denys d'Halicarnasse emploie le même terme pour découper et analyser un dithyrambe de Pindare, en se justifiant des "divisions que la nature impose au discours et grâce auxquelles les apprentis orateurs divisent les périodes"⁴⁶³. Pour notre part, nous nous fondons pour dissocier ces *kôla* sur les critères exposés par Steinrück dans *Haltung und rhetorische Form*: existence d'une unité morpho-syntaxique, achèvement d'une unité de sens, présence d'un connecteur, éventuellement constuction par parallélisme (notamment dans le cas d'une période) et hiatus⁴⁶⁴.

C'est cette double construction que met en évidence notre tableau, qui distingue à la fois les unités, auxquelles nous attribuons un numéro pour faciliter leur description ultérieure, et leurs segments.

⁴⁶² Béguelin 2002, p. 92.

⁴⁶³ DH. *Comp.* 6, 22, 17.

⁴⁶⁴ Steinrück 2004a, p. 136.

Unités	Vers	
1	86 87-88 89-90 91	ῥΩ φάος ἄγνόν καὶ γῆς ἰσόμοιρ' ἀήρ ὥς μοι πολλὰς μὲν θρήνων ῥδὰς ¶ πολλὰς δ' ἀντήρεις ἥσθου ¶ στέρνων πλαγὰς αἵμασσομένων ὁπότεν δνοφερὰ νύξ ὑπολειφθῆ·
2	92-93 94-95 95-96 97-98 98 99	τὰ δὲ παννυχίδων ἤδη στυγεραὶ ξυνίσασ' εὐναὶ μογερῶν οἴκων ὅσα τὸν δύστηνον ἐμὸν θρηγῶ πατέρ' ὄν κατὰ μὲν βάρβαρον αἶαν φοίνιος Ἔρως οὐκ ἐξένισεν μήτηρ δ' ἡμὴ χῶ κοινολεχῆς Αἴγισθος ὅπως δρῶν ὑλοτόμοι σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει·
3	100-1 101-2	κοῦδεὶς τούτων οἶκτος ἀπ' ἄλλης ἢ 'μοῦ φέρεται σοῦ, πάτερ, οὕτως ἀδίκως οἰκτρῶς τε θανόντος. ¶
4	103-4 105-6 106 107 107 108-9	'Ἄλλ' οὐ μὲν δὴ λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων, ἔστ' ἂν παμφεγγεῖς ἄστρον ¶ ῥιπάς, λεύσσω δὲ τόδ' ἡμαρ ¶ μὴ οὐ τεκνολέτειρ' ὥς τις ἀηδὼν ἐπὶ κωκυτῷ τῶνδε πατρῶν πρὸ θυρῶν ἡχῶ πᾶσι προφωνεῖν·
5	110 111 112 113 114 115-6 117	ὦ δῶμ' Ἀΐδου καὶ Περσεφόνης, ὦ χθόνι' Ἑρμῇ καὶ πότνι' Ἀρά, σεμναὶ τε θεῶν παῖδες Ἑρινύες, αἱ τοὺς ἀδίκως θνήσκοντας ὀράθ', αἱ τοὺς εὐνὰς ὑποκλεπτομένους, ἔλθετ', ἀρήξατε, τείσασθε πατρὸς φόνον ἡμετέρου, καὶ μοι τὸν ἐμὸν πέμψατ' ἀδελφόν·
6	118-9	μούνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σωκῶ λύπης ἀντίρροπον ἄχθος. ¶

¶ = présence d'une catalexe à la fin du vers

En segmentant l'unité, nous optons pour une transcription qui fait fi de la versification. Mais il est intéressant de voir que la fin du vers sert souvent à marquer la fin d'un *kôlon* important (en permettant une pause à cet endroit, notamment aux vv. 96, 98, 104 et dans toute la série de l'unité 5) et immanquablement la fin d'une unité. Le fait est que les anapestes –au contraire des iambes– sont soumis à la synaphie et que ce type de vers ne compte aucun hiatus à son terme⁴⁶⁵. Ces particularités conduisent à imaginer une récitation continue du discours d'Electre, guidée en revanche par la construction stylistique. C'est un principe souligné par

⁴⁶⁵ Kamerbeek 1974, pp. 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)."

Dale dans son analyse 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"⁴⁶⁶.

La transcription adoptée rend compte par conséquent du rythme des unités, déterminé par la succession des segments. Apparaissent ainsi également les possibles figures de construction syntaxiques qui régissent le lien entre ces parties: anaphore, chiasme, répétition, antithèse... Si l'on ajoute à ces traits la présence de figures de style ou de *xenika*, il est possible de définir une identité propre à chaque unité, d'en "dresser le portrait" en quelque sorte. Nous nous y attacherons au point suivant.

5.3.2. Les modalités du discours

Le trait principal des unités ainsi définies tient à ce que la grammaire moderne définit comme "modalités de la phrase". Dans la perspective qui nous occupe, nous nous intéresserons particulièrement aux "modalités d'énonciation", celles qui "renvoient au sujet de l'énonciation en marquant l'attitude énonciative de celui-ci dans sa relation à son allocutaire"⁴⁶⁷. En ce sens, 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"⁴⁶⁸.

Ces modalités d'énonciation sont fondées en partie sur les "types de phrase": assertif, interrogatif et injonctif. A côté des celles-ci, "la forme exclamative", nous dit la grammaire grecque de Rousset et Lukinovich, "caractérise un énoncé chargé d'émotion"⁴⁶⁹. A ces types fondamentaux, la *Grammaire méthodique du français* ajoute les types logique positif / négatif, et les types passif, emphatique et impersonnel (ce dernier, comme dans la phrase: "il est arrivé quelque chose de grave", n'existant pas en grec).

On voit ainsi que les modalités sont liées aux actes de langage. En effet, dans ce cas, "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"⁴⁷⁰. Ainsi, les trois types fondamentaux, assertif, interrogatif et injonctif, déterminent respectivement les actes de langage tels que déclaration, question et ordre, qui englobent des valeurs plus spécifiques

⁴⁶⁶ Dale 1968, p. 48.

⁴⁶⁷ Riegel, Pellat, Rioul 2001 [1994], p. 580.

⁴⁶⁸ Riegel, Pellat, Rioul 2001 [1994], p. 580.

⁴⁶⁹ Lukinovich et Rousset 2002 [1989].

⁴⁷⁰ Riegel, Pellat, Rioul 2001 [1994], p. 587.

telles que celles de la prière, de la demande, de l'ordre strict, etc. On notera à ce titre que le grec possède en sus le type optatif, qui détermine un type de phrase supplémentaire, à valeur de souhait ou de possibilité.

La structure gramaticale et syntaxique détermine la modalité d'énonciation, mais elle ne suffit pas à rendre compte de la multiplicité des actes de langage, notamment lorsqu'il s'agit d'actes indirects (quand une modalité revêt une valeur illocutoire différente, comme c'est le cas pour la question "ça va?", qui sert en vérité de salutation). Elle atteste cependant d'une filiation directe entre la forme de l'énoncé et sa valeur illocutoire qui éclaire les affirmations d'Aristote relatives aux *schêmata tês lexeôs*. Rappelons qu'Aristote énumérait comme *schêmata tês lexeôs* l'ordre, la question, la prière, la narration, la menace, la réponse "et toutes choses de ce genre" (*Poet.* 1456b8-13). C'est-à-dire qu'il énumérait comme "attitudes d'expression" non pas les seuls "types de phrase" mais les valeurs illocutoires de ces dernières. Par ce biais, il accorde toute son importance à la dimension pragmatique des énoncés, tout en l'ancrant dans le contexte dramatique, puisqu'elle relève selon lui de l'*hupokritikê*, l'art de l'acteur (*Poet.* 1456b10)!

De fait, une approche de la plainte d'Electre en fonction des modalités d'Aristote nous permet déjà d'identifier la première unité comme prière (invocation), la troisième comme ordre, la quatrième éventuellement comme menace. En clair, c'est une grille d'analyse possible qui nous apparaît, qui demande certes à être affinée, mais qui nous permettrait de rendre compte de la structure d'un texte en fonction de critères indigènes.

Cette méthode trouve d'ailleurs un support dans les théories anciennes. Nous pouvons nous appuyer à ce sujet sur certains témoignages de Diogène Laërce dans ses *Vies des philosophes*. Dans son chapitre sur Protagoras, il nous dit en effet que ce dernier "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)"⁴⁷¹. Les termes employés, nous allons le voir, sont proches de ceux d'Aristote. Ils dénotent une prégnance possible de la terminologie stoïcienne dans le compte-rendu de Diogène Laërce. Mais l'essentiel est qu'il rende compte d'une tentative de catégorisation propre à Protagoras, en quatre ou en sept termes.

Par ailleurs, dans son chapitre consacré aux Stoïciens, Diogène Laërce affirme que ces derniers opposaient la proposition (*axiôma*), qui est vraie ou fausse, aux énoncés non

⁴⁷¹ DL. *Vit. phil.* 9, 54 = Protag. A1 D.-K.

propositionnels suivants, qui ne sont ni vrais ni faux: "question, interrogation, ordre, serment, prière, hypothèse, interpellation, quasi-proposition [*une forme d'exclamation ou d'emphase*]"⁴⁷² –auxquels s'ajoute encore le doute (dans l'exemple, marqué par la présence d'un *isôs*). Austin part de la même distinction pour établir les catégories du constatif et du performatif!

En fin de compte, quand bien même la liste d'Aristote est inachevée, et celle des philosophes cités par Diogène Laërce finie, ces listes témoignent d'une même approche du discours: elles incluent dans leur éventail des modalités qui ne sont pas définies par la forme verbale, telles que la réponse, le serment ou le doute. Leur nature est définie avant tout par l'intention, la subjectivité qui les génère. Aristote laisse même entendre, dans le passage, que les modalités du texte sont aussi nombreuses que les attitudes des personnages. Et Koller, dans sa recherche sur les *Anfänge der griechischen Grammatik*, que nous avons déjà mentionnée, note que ce jugement est remarquable, en ce qu'il se fonde sur le sens, et non sur la forme grammaticale. Il poursuit en faisant référence au *Peri schêmatôn* d'Alexis, et en montrant que pour les grammairiens postérieurs, cette liste redeviendra infinie⁴⁷³! C'est l'éternelle question relative à la possibilité de classement des actes illocutoires qui se pose dans ce cas.

Les anciens ont donc 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"⁴⁷⁴. Malgré cela nous tentons, dans le tableau récapitulatif suivant, de recenser les modalités données dans les listes citées précédemment. Tout lacunaire qu'il est, le tableau nous montre effectivement que les premiers théoriciens du langage ont généralement suivi l'option de répertoire des "catégories générales", non point fondées sur des critères grammaticaux. Leur intérêt portait sur la fonction des énoncés, ce qui s'explique bien, dans le cadre d'une réflexion rhétorique et pragmatique. Dans une perspective comparative, nous ajoutons à ces classements celui de

⁴⁷² DL. *Vit. phil.* 7, 66, traduction de Goulet-Cazé 1999; voir aussi Arist. *De interpret.* 17a1-8 (cité au point 4.5.3), qui établit la même distinction.

⁴⁷³ Koller 1958, p. 18.

⁴⁷⁴ Kerbrat-Orecchioni 2001, p. 27-28.

Vanderveken, relatif aux "usages énonciatifs", que nous avons pris comme référence⁴⁷⁵.

ARISTOTE	PROTAGORAS	"AUTRES"	ALCIDAMAS	STOÏCIENS	VANDERVEKEN
ordre <i>entolê</i>	ordre <i>entolê</i>	ordre <i>entolê</i>	ordre <i>prostaktikon</i>		directif
question <i>erôtêsis</i>	question <i>erôtêsis</i>	question <i>erôtêsis</i>	question <i>erôtêsis</i>	question <i>erôtêma</i> interrogation <i>pusma</i>	(= directif)
prière <i>euchê</i>	prière <i>euchôlê</i>	prière <i>euchôlê</i>		prière <i>aratikon</i>	(=directif)
narration <i>diêgêsis</i>		narration <i>diêgêsis</i> compte rendu <i>apaggelia</i>	affirmation <i>phasis</i>	proposition <i>axiôma</i>	assertif
réponse <i>apokrisis</i>	réponse <i>apokrisis</i>	réponse <i>apokrisis</i>			(absent de la liste des verbes)
menace <i>apeilê</i>				serment <i>orkikon</i>	engageant
		invocation <i>klêsis</i>	interpellation <i>prosagoreusis</i>	interpellation <i>prosagoreu-tikon</i>	(absents de la liste des verbes)
				hypoth. <i>hypothet.</i> doute <i>epaporêt</i> emphase <i>homoion axiôma</i>	expressif
etc.			négation <i>apophasis</i>		déclaratif

En vérité, la confrontation de ces listes met en évidence une même volonté, celle de définir un "nombre de directions possibles d'ajustement entre le langage et le monde". A ce titre, Vanderveken nomme "cinq façons fondamentales différentes d'utiliser le langage pour

⁴⁷⁵ 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'allocutaire l'action dite; usage déclaratif, par lequel un locuteur accomplit une action simplement en disant qu'il le fait (ce sont les cas d'énoncés dits "performatifs"); usage expressif, par lequel un locuteur exprime un sentiment à l'égard de ce qu'il évoque (Vanderveken 1988).

penser"⁴⁷⁶ (celles que nous donnons). Peut-être a-t-il raison, on voit cependant que les deux catégories "expressif" et "déclaratif" s'intègrent mal dans la perspective antique, et qu'à l'inverse l'action primordiale qu'est l'invocation n'est pas prise en compte. De même pour la réponse, qui peut cependant présenter des traits formels patents, notamment dans sa syntaxe elliptique⁴⁷⁷.

L'intérêt qu'ont les listes antiques, pour nous, tient à la variété des critères qu'elles incluent: le doute comme la réponse ou le compte rendu ont une valeur en soi. C'est-à-dire que ce qui fonde la modalité du langage, c'est la possibilité d'une *implication* du locuteur, d'autant plus importante que la place de la parole est essentielle dans la société grecque, et que nous sommes tenté d'associer tout acte de langage à une attitude.

Or cette perspective fait écho à nos résultats précédents. L'analyse d'Aristote, relativement distincte des théories de l'époque hellénistique, en définitive, nous invitait en effet à ne pas opposer un type neutre à des types marqués, mais à comprendre, pour chaque unité discursive, quelle modalité, quelle attitude, quel *schéma* en somme, le discours emprunte. Et la chose est rendue patente, dans le texte dramatique, par le fait que l'unité peut être définie par des éléments syntaxiques clairs: le mode du verbe, qui détermine le type de phrase, mais également certains éléments-types qui apparaissent à l'initiale, de manière à indiquer la tournure que prendra la "phrase". 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 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"⁴⁷⁸. Nous ne nous inscrivons en faux que contre cette idée qu'il faut distinguer constructions ordinaires et constructions extraordinaires. 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"⁴⁷⁹.

Notre approche de la *lexis* chez Aristote nous conduit aux mêmes conclusions, et nous verrons que le fait est confirmé par l'analyse statistique des "unités" mises au jour. Rappelons

⁴⁷⁶ Vanderveken 1988, p. 29.

⁴⁷⁷ Du type: *Qu'est-ce que tu lis? –Du Bacchylide*. De fait, "il existe de nombreux énoncés composés d'un seul syntagme, comme la réponse à une question" (Gardes-Tamine 2004, p. 12).

⁴⁷⁸ Humbert 1960, p. 94. Les italiques sont de l'auteur.

⁴⁷⁹ Riegel, Pellat, Rioul 2001 [1994], p. 385.

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 resistance to that drift towards syntactical uniformity which has been the fate of other languages (...)"⁴⁸⁰.

C'est dans cette perspective que nous aborderons le texte de Sophocle: en observant la finalité illocutoire et performative de chacun des énoncés. Nous partirons bien des faits langagiers, des éléments grammaticaux, lexicaux et stylistiques, notamment les éléments initiaux, puisqu'aussi bien c'est l'ordre suivi par les auditeurs. Mais nous le ferons dans la perspective d'identifier l'acte de langage en question, en fonction de ceux que nous venons de répertorier dans le tableau "indigène". Dans le tableau qui suit, nous transcrivons en gras ces éléments significatifs et notons dans une nouvelle colonne la modalité qu'ils pourraient déterminer.

	UNITES	MODALITES
1 90	ῥΩ φάος ἄγνων καὶ γῆς ἰσόμοιρ' ἀήρ ὥς μοι πολλὰς μὲν θρήνων ῥδὰς ¶ πολλὰς δ' ἀντήρεις ἥσθου ¶ στέρνων πλαγὰς αἰμασσομένων ὁπότεν δνοφερὰ νύξ ὑπολειφθῇ ·	invocation emphase
2 95	τὰ δὲ παννυχίδων ἥδη στυγεραὶ ξυνίσασ' εὐναὶ μογερῶν οἴκων ὅσα τὸν δύστηνον ἐμὸν θρηνῶ πατέρ' ὄν κατὰ μὲν βάρβαρον αἶαν φοίνιος ῥΑρης οὐκ ἐξένισεν μήτηρ δ' ἡμὴ χῶ κοινολεχῆς Αἴγισθος ὅπως δρῦν ὑλοτόμοι σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει ·	affirmation
3 100	κοῦδεῖς τούτων οἶκτος ἀπ' ἄλλης ἢ 'μοῦ φέρεται σοῦ, πάτερ, οὕτως ἀδίκως οἰκτρῶς τε θανόντος. ¶	négation – invocation
4 105	ῥΑλλ' οὐ μὲν δὴ λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων, ἔστ' ἂν παμφεγγεῖς ἄστρον ¶ ῥιπὰς, λεύσσω δὲ τόδ' ἥμαρ ¶ μὴ οὐ τεκνολέτειρ' ὥς τις ἀηδὼν ἐπὶ κωκυτῷ τῶνδε πατρώων πρὸ θυρῶν ἡχῶ πᾶσι προφωνεῖν ·	négation
5 110	ῥδῶμ' ῥΑίδου καὶ Περσεφόνης, ῥχθόνι' ῥΕρμῇ καὶ πότνι' ῥΑρά, σεμναί τε θεῶν παῖδες ῥΕρινύες,	invocation

⁴⁸⁰ Dover 1960, p. 68.

115	αἰ τοὺς ἀδίκως θνήσκοντας ὀρᾶθ', αἰ τοὺς εὐνὰς ὑποκλεπτομένους, ἔλθετ', ἀρήξατε, τείσασθε πατρὸς φόνον ἡμετέρου, καί μοι τὸν ἐμὸν πέμψατ' ἀδελφόν·	ordre
6 120	μούνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σωκῶ λύπης ἀντίρροπον ἄχθος. ¶	négation

Dans l'ordre, on voit donc apparaître:

- *l'invocation*, dirigée vers les divinités ou vers une personne absente, et déterminée par la présence d'un vocatif, de l'article au vocatif, d'un terme d'adresse; nous la distinguerons d'ailleurs de l'"adresse" proprement dite, dirigée vers une personne ou un objet présent;
- *l'emphase*, déterminée par la présence d'un élément exclamatif (*hōs*, *hoios* et termes apparentés);
- *l'affirmation*, caractérisée par une construction narrative ou descriptive privilégiant la logique informative;
- *la négation*, présente le plus souvent au début de l'énoncé, dans les termes de la famille de *ou* et de *mê*;
- *l'ordre*, marqué ici par la présence d'un verbe au mode impératif

Nous n'avons pas hésité à ranger les unités sous deux appellations différentes, quand le contenu le justifiait. Dans un cadre spectaculaire, cette possibilité ne nous semble pas poser problème. Elle implique seulement plus d'habileté de la part de l'acteur, qui doit adopter deux attitudes. La transition de l'invocation à l'ordre dans l'unité 5, par exemple, est nettement marquée. Mais elle fait partie intégrante de l'effet incantatoire de cette invocation, qui forme une unité.

Or, ce que notre démarche entend mettre en lumière, c'est la conception particulière de la modalité qui prévaut au 5^{ème} siècle, autant dans ce passage que dans les classements précédents. Celle-ci implique une continuité entre parole et geste, que révèlent certains termes particulièrement expressifs tels que: *invocation*, *ordre*, *souhait*, *serment*, *doute*, *menace*. On les voit d'ailleurs apparaître dans "l'essai de lexique de mimique et terminologie théâtrales" qu'offre Capone⁴⁸¹ à la fin de son ouvrage, qui fait référence à des œuvres autant picturales

⁴⁸¹ Capone 1935.

que littéraires. Un passage de Philostrate⁴⁸², décrivant le jeu défaillant d'un acteur tragique, souligne également la correspondance attendue entre une modalité, en l'occurrence la prière, et un geste: l'acteur s'est adressé à Zeus en désignant la terre, et Polémon le sophiste lui reproche alors d'avoir fait un "solécisme de la main" –c'est-à-dire une faute de langage non verbal, en termes de linguistique!

On trouverait beaucoup d'exemples dans les textes rhétoriques, mais un passage de Quintilien illustre particulièrement bien ce propos (*Instit. orat.* XI, 3, 85): "Quant aux mains, sans lesquelles l'action serait mutilée et débile, on aurait peine à dire combien de mouvements elles peuvent faire, puisqu'ils égalent presque le nombre lui-même des mots. (...) Avec elles, nous pouvons demander, promettre, appeler, congédier, menacer, supplier, marquer l'horreur, la crainte, la négation, l'interrogation, la joie, la tristesse, le doute, l'aveu, le repentir, la mesure, la quantité, le nombre, le temps."⁴⁸³ Voici une majorité d'actes illocutoires, que les gestes sont particulièrement appropriés à reproduire! Cette analogie, mise une fois encore en évidence, confirme l'ampleur du champ sémantique que couvre le terme *schéma*, qui renvoie aussi bien à une attitude langagière que corporelle, et qui efface de ce fait la frontière entre geste et parole.

5.3.3. Figures de style dans le discours d'Electre

Nous avons ainsi pu reconnaître une forme de base, un mode, pour chaque unité du discours d'Electre, qui apparente l'énoncé à un geste. A la suite de ce que nous avons retenu d'Aristote, nous la désignerons comme *schéma*. Cependant, cette approche modale ne suffit pas pour décrire la structuration d'un énoncé. Elle ne révèle rien par exemple sur la structure interne des unités, notamment celles du type "affirmation".

Or nous avons vu que le discours théorique sur le style, au 5^{ème} siècle, ne nous a laissé que peu de témoignages. Il faut, pour se faire une idée des principes à l'œuvre dans la composition du texte, observer ce que ce dernier laisse apparaître, ce sur quoi il semble s'appuyer pour parvenir à l'oreille du public. Nous avons déjà appliqué cette analyse aux discours de Gorgias. Nous y avons reconnu une construction par unités, ainsi qu'un jeu sur le rythme des *kôla*, sur les sons et sur les constructions stylistiques. Ce qui caractérisait l'énoncé chez Gorgias, c'était

⁴⁸² Philostr. *Vit. soph.*, chap. 1, p. 541, 1, 33. C'est une des citations données en exergue à cette thèse.

⁴⁸³ Traduction de Cousin dans l'édition des Belles Lettres.

par conséquent, dans la terminologie traditionnelle, les figures de style. Mais loin d'y être employées comme ornements, comme écarts par rapport à la langue usuelle, elles constituent l'ossature de l'unité. Elles sont à "[envisager] dans la perspective des structures agençant les séquences phrastiques", selon les termes de Marc Bonhomme, qui a publié tout récemment un ouvrage traitant exclusivement du rôle pragmatique des figures⁴⁸⁴.

La piste qu'il nous faut suivre, relativement au style, à la "façon de dire" (*lexis*), s'appuie par conséquent sur la conception, qui semble prévaloir au 5^{ème} siècle et jusqu'à Aristote au moins, selon laquelle il n'y a pas d'écart de langage en poésie, pas d'embellissement au moyen des figures de style: ces dernières assurent au contraire la transmission du sens, en contexte d'oralité. Telle est la conception de la *lexis* qu'il est possible de mettre au jour à la lecture tant de Gorgias que d'Aristote.

Or la perspective d'analyse qu'elle détermine trouve un écho dans certaines études linguistiques modernes, qui tendent à mettre en lumière le rôle et l'efficacité des procédés stylistiques dans le discours littéraire. Nous en avons parlé plus haut en référence à l'ouvrage de Stanford, *Greek tragedy and the emotions*. Bonhomme, pour sa part, décrit les figures de style comme "des schèmes discursifs balisant les productions verbales"⁴⁸⁵. Mais c'est l'étude d'un philologue, Simon R. Slings, qui nous guidera en définitive dans notre tentative de restaurer la perspective indigène de la composition dramatique. Dans une étude récente, "Figures of speech and their lookalikes"⁴⁸⁶, Slings a cherché à redéfinir le rôle des figures de construction telles que le chiasme, l'anaphore ou l'antithèse, dans le discours oralisé.

Il part du présupposé suivant: "a figure of speech is a fixed strategy used for arranging information, borrowed from everyday language"⁴⁸⁷. Sur cette base, Slings en fait une marque possible de "littérarité" dans un texte, mais le concept nous semble devoir être remis en cause dans le contexte grec. Dans ce que nous avons vu jusqu'à présent, il ne trouve aucun fondement; il restaure au contraire la perspective de l'"écart". D'ailleurs Slings parvient à des conclusions qui contredisent cette perspective. De fait, Slings poursuit en précisant que, dans le cas de l'anaphore, le langage y recourt spontanément pour clarifier la segmentation du discours. En revanche, elle tend à disparaître dans les situations où le locuteur doit affirmer son droit à la parole. Pour l'exemple, il montre que les anaphores sont fréquentes chez Electre dans l'échange avec sa sœur Chrysothémis, mais absentes dans sa confrontation avec

⁴⁸⁴ Bonhomme 2005, p. 27.

⁴⁸⁵ Bonhomme 2005, p. 23.

⁴⁸⁶ Slings 1997.

⁴⁸⁷ Slings 1997, p. 175.

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."⁴⁸⁸

De cette étude, il ressort une fois encore que les figures de style, celles étudiées du moins, sont plus qu'un ornement ou un ajout, elles offrent une manière de structurer les énoncés, qui varie selon les enjeux émotionnels que le poète attribue au personnage. Cette conclusion fait écho à notre idée que les unités de discours sont construites d'après des émotions, des attitudes. Elle offre une clef de compréhension similaire relative à la structuration interne des unités: les figures de construction contribuent également à la représentation (*mimêsis*) d'une attitude. Nous tâcherons de l'éprouver sur le discours d'Electre. Electre, dans son premier monologue, est en position de force. Sophocle se doit de la présenter au public dans tout son éclat. Elle n'est placée en face de personne et s'exprime dans un mètre dynamique, teinté de lyrisme. Selon l'analyse de Slings, des figures de construction marquantes devraient par conséquent venir informer son discours. Dans le prochain tableau, nous marquons leur présence dans la colonne de droite.

Mais l'étude de Stanford nous invite également à joindre à cette analyse les autres figures de style que sont les figures de diction et les tropes. Elles contribuent, en tant que *hêdusmata*, à former la substance de la *lexis*, comme l'affirmait Aristote, bien que, comme nous le verrons, elles apparaissent rarement dans le texte de Sophocle. Cependant, pour reprendre sa terminologie, nous les faisons figurer dans le tableau sous le nom de *xenika*. Nous observerons ainsi de quelle manière la syntaxe s'adapte à leurs contours, pour ainsi dire⁴⁸⁹.

	UNITES	FIG. DE CONS.	XENIKA
1	ῥΩ φάος ἄγνὸν ἰ καὶ γῆς ἰσόμοιρ' ἀήρ ὥς μοι ἰ πολλὰς μὲν θρήνων ᾤδ'ας ¶ 90 πολλὰς δ' ἀντήρεις ἥσθου ¶ στέρνων πλαγὰς αἰμασσομένων ἰ ὁπότεν δνοφερὰ νύξ ὑπολειφθῇ · ἰ	chiasme anaphore	

⁴⁸⁸ Slings 1997, p. 178.

⁴⁸⁹ Pour la terminologie, nous nous référons à celle entérinée par Fontanier 1977 [1830]. Mais nous préciserons que nous n'entrerons pas dans les subtilités extrêmes de l'analyse des figures: nous nous en tiendrons aux plus notoires, aux plus facilement repérables. Notre approche est plus superficielle précisément parce qu'elle rend compte du "profil", de l'apparence générale des unités.

2 95	τὰ δὲ παννυχίδων ἤδη στυγεραὶ Ἰ ξυνίσασ' εὐναὶ μογερῶν οἴκων Ἰ ὅσα τὸν δύστηνον ἐμὸν θρηνῶ Ἰ πατέρ' Ἰ ὃν κατὰ μὲν βάρβαρον αἶαν Ἰ φοίνιος Ἰ Ἄρης οὐκ ἐξένισεν Ἰ μήτηρ δ' ἠμὴ χῶ κοινολεχῆς Ἰ Αἴγισθος Ἰ ὅπως δρῶν ὑλοτόμοι Ἰ σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει· Ἰ		métaphore comparaison
3 100	κοῦδεὶς τούτων οἶκτος ἀπ' ἄλλης Ἰ ἢ 'μοῦ φέρεται σοῦ, πάτερ, οὕτως Ἰ ἀδίκως οἰκτρῶς τε θανόντος. ¶		homéotéleute
4 105	'Ἀλλ' οὐ μὲν δὴ Ἰ λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων, Ἰ ἔστ' ἂν παμφεγγεῖς ἄστρον ¶ ῥιπάς, λεύσσω δὲ τόδ' ἠμαρ ¶ μὴ οὐ τεκνολέτειρ' ὥς τις ἀηδὼν Ἰ ἐπὶ κωκυτῷ τῶνδε πατρώων Ἰ πρὸ θυρῶν ἠχῶ πᾶσι προφωνεῖν· Ἰ		métaphore comparaison
5 110 115	ὦ δῶμ' Ἰ Αἴδου καὶ Περσεφόνης, Ἰ ὦ χθόνι' Ἰ Ἑρμῇ καὶ πότνι' Ἰ Ἀρά, Ἰ σεμναὶ τε θεῶν παῖδες Ἰ Ἑρινύες, Ἰ αἰ τοὺς ἀδίκως θνήσκοντας Ἰ ῥᾶθ', Ἰ αἰ τοὺς εὐνὰς ὑποκλεπτομένους, Ἰ ἔλθετ', Ἰ ἀρήξατε, τείσασθε πατρὸς Ἰ φόνον Ἰ ἡμετέρου, Ἰ καὶ μοι τὸν ἐμὸν πέμψατ' Ἰ ἀδελφόν· Ἰ	anaphore anaphore asyndète	
6 120	μούνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σωκῶ Ἰ λύπης ἀντίρροπον Ἰ ἄχθος. ¶		

Ce deuxième critère de lecture enrichit fortement notre analyse. Il permet d'allier aux signes que constituaient les articulations syntaxiques, en tant que particules introductives, l'idée d'une structuration interne. Nous nous en rendrons mieux compte en comparant entre eux les profils des unités en fonction de ces différents éléments.

Dans l'unité 1, l'invocation de départ frappe l'attention: d'abord par la présence du *ὦ*, qui donne à la phrase son statut d'invocation et qu'accompagnait sans doute un geste, ensuite dans la mesure où elle développe une construction chiasmatisque (nom-complément/complément-nom) puis anaphorique (*pollas... pollas*). Le *hōs* joue son rôle d'emphase et montre l'intensité de la douleur d'Electre, tandis que les deux catalepses (*pollas... ôidas, pollas... êisthou*, vv. 88 et 89) mettent en évidence les membres de l'anaphore.

L'invocation finale 5 lui fait écho, certes parce qu'elle constitue elle aussi formellement une invocation, mais aussi parce qu'elle compte une double construction anaphorique: le double *ὦ*, puis les deux relatives en *hai tous...* Cette invocation culmine dans le triple impératif, en asyndète, dont est détaché, pour le mettre en évidence et pour créer un effet de surprise, un quatrième impératif qui exige le retour d'Oreste.

La plainte d'Electre ne contient pas d'autre anaphore. Elle comprend en revanche deux unités qui peuvent être rapprochées dans la mesure où elles expriment une dénégation: les unités 3 et 4. Toutes deux commencent par l'apparition de la négation, qui donne sa tonalité à la phrase. On pourrait éventuellement conclure sur cette base à une attitude physique particulière d'Electre à ce moment. La structure syntaxique des unités nous intéresse également. L'unité 3 repose sur une structure surprenante, qui rejette en fin de séquence et le sujet et l'objet de l'action:

κούδεις τούτων οἶκτος ἄπ' ἄλλης ἢ ἡ 'μοῦ φέρεται σοῦ, πάτερ,
οὕτως ἰ ἀδίκως οἰκτρῶς τε θανόντος

Exprimés dans les pronoms *mou* et *sou*, l'acteur de la pitié (Electre) et son destinataire (Agamemnon) sont intégrés au terme de la séquence, de sorte qu'ils la prolongent et font qu'elle s'achève sur une interpellation –à la deuxième personne donc, *pater*– qui surprend, en changeant les paramètres énonciatifs de la plainte: Agamemnon, encore évoqué à la troisième personne en 2, prend la place de l'allocutaire.

Cette construction par apposition, que complète l'ajout d'un génitif absolu caractérisé par une homéotéleute triple, s'oppose à celle de l'unité 4. A en juger d'après les critères d'Aristote, cette dernière correspondrait à une période: sa structure en chiasme fait qu'elle est close, "bouclée" (*katestrammenê*)⁴⁹⁰. De fait, une périphrase de la séquence –simplifiée– se découperait de la sorte:

*non, je ne cesserai pas mes plaintes
tant que je vois la lumière
semblable au rossignol,
afin que par ma lamentation tout le monde m'entende.*

Les verbes de parole interviennent dans la première et la dernière partie (si bien que l'expression paraît quelque peu redondante) et les parties centrales sont faites de deux appositions, l'une sous forme de complément circonstanciel, "tant que je verrai l'éclat des astres, et ce jour", l'autre sous forme de comparaison, "comme le rossignol meurtrier de ses enfants". Par ailleurs la négation réapparaît dans la deuxième partie de l'unité (*mê ou*) et marque la symétrie de la construction. L'unité repose clairement sur une structure chiasmatique.

⁴⁹⁰ Voir *Rhet.* 1409a36-37, ainsi que notre commentaire sur la période et la *lexis katestrammenê* au point 4.3.2.

S'il n'est pas évident de rattacher une attitude aux deux structures de ces unités 3 et 4, il est possible cependant d'y voir des éléments de construction majeurs orientant la composition et, partant, la diction. On observera ce fait sur les deux unités restantes, 2 et 6. La première ne comprend aucun des traits lexicaux mentionnés ci-dessus (vocatif, impératif, exclamation, négation). Quant à la seconde, nous l'avons laissée de côté bien qu'elle comporte une négation, parce que celle-ci n'apparaît pas en tête de phrase. La question est de savoir s'il faut considérer ces unités comme "neutres" en regard des autres.

A y regarder de près, ces unités aussi présentent des traits particuliers. Ce qui surprend dans la première, l'unité 2, c'est sa longueur et l'enchaînement des éléments disparates qu'elle comporte. Or cet enchaînement est assuré pour que l'unité en reste une. La chose apparaît clairement dans le découpage en *kôla* que nous avons adopté:

τὰ δὲ παννυχίδων ἤδη στυγεραὶ ξυνίσασ' εὐναὶ μογερῶν οἴκων
ὅσα τὸν δύστηνον ἐμὸν θρηγῶ πατέρ'
ὃν κατὰ μὲν βάρβαρον αἶαν φοίνιος ἼΑρης οὐκ ἐξένισεν
μήτηρ δ' ἡμὴ χῶ κοινολεχῆς Αἴγισθος
ὅπως δρῶν ὑλοτόμοι
σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει

Le deuxième *kôlon* est constitué d'une relative rattachée par un lien fort au référent en raison de sa fonction épexégétique⁴⁹¹, c'est-à-dire explicative du contenu de ce référent. Le troisième *kôlon* est lui aussi une relative, que l'élision du *patera* empêche de lire comme indépendante. Elle est introduite par une particule *men* qui la rattache au *kôlon* suivant, introduit par *de*, qui est dès lors formellement une relative mais qui a tous les éléments d'une proposition indépendante (avec *kara* comme nouvel objet). Cet enchaînement des *kôla* constitue de la sorte une seule unité au sein de laquelle la narration du présent "s'embranch" sur la description du passé pour revenir à celle du présent, avec l'usage inattendu du présent employé pour décrire le meurtre d'Agamemnon: *ils lui coupent la tête de leur sanglante hache*. Dans l'idée, la structure utilisée pourrait être rapprochée de la *lexis eiromenê*, pour l'accumulation des segments qu'elle présente sans qu'il y ait de retour périodique. On remarquera par ailleurs, dans ce qui apparaît comme un flot de paroles, la présence d'une métaphore (Arès qui "accueille comme un hôte") et d'une comparaison ("comme bûcherons

⁴⁹¹ Voir le commentaire de Jebb 1969 *ad loc.*

un chêne"), tout comme en 4. Elles remplissent au niveau pragmatique les fonctions antithétiques d'euphémisation et d'amplification, qui renforcent le sens du texte et l'attitude d'Electre.

Quant à l'unité 6, enfin, la place différée de sa négation nous invite à analyser ce qui l'introduit. Formellement, le terme *mounê* est attribut du verbe d'état *sôkô*. Posé en début de phrase, comme hyperbate, il crée un état de réalité (avec le *agein* qu'il attire: "seule pour supporter...") que la négation ("plus je ne le peux") vient contredire avec force, d'autant plus que le temps fort des deux mètres se rencontre à cet endroit (v. 120):

— — v v — — v v — —
 μούνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σῶκῶ

L'idée qui se dessine selon laquelle que les négations fortes interviennent en début de phrase pour informer l'unité n'est donc pas réfutée dans cette occurrence. La négation est retardée mais intervient juste devant le verbe principal: "seule, supporter, plus je n'ai la force, une charge dépassant ma peine". L'objet du verbe, lui, une complétive à l'infinitif, sépare le verbe à l'infinitif (*agein*) de son objet (*achthos*), de manière à englober la phrase et à adopter la forme bouclée d'une période.

Il convient de résumer ces diverses observations. Le tableau suivant signale, de gauche à droite:

- 1) la présence d'un élément modalisateur introductif
- 2) le type de *lexis* employé, quand il paraît significatif: soit que l'unité enchaîne des *kôla* sans rendre le suivant nécessaire à la compréhension du précédent (nous parlerons alors d'enchaînement), soit que l'unité forme manifestement une "période", un énoncé bouclé sur lui-même;
- 3) l'existence d'une de ces formes qu'Aristote appelle *xenika*, qui regroupent en fait les figures de diction, les tropes et les comparaisons et ont valeur de signal;
- 4) l'emploi d'une figure de construction, celles relevées par Slings et d'autres que nous croiserons, comme l'asyndète de l'unité 5;
- 5) enfin le type de *schéma* dont relève l'unité.

Ainsi, parti de l'isolation de six unités dans le discours d'Electre, nous avons identifié dans chacune d'elles les traits particuliers suivants:

	ELEMENT INTRODUCTIF	LEXIS	FIGURES DE CONSTRUCTION	XENIKA	SCHEMATA
1	<i>ô</i>		chiasme anaphore		invocation emphase
2		<i>enchaînement</i>		métaphore comparaison	affirmation
3	<i>oudeis</i>	<i>enchaînement</i>	homéotéleute		négation invocation
4	<i>all'ou men dê</i>	<i>période</i>		comparaison	négation
5	<i>ô</i>	<i>enchaînement</i>	anaphores asyndète		invocation ordre
6	<i>ouketi</i>	<i>période</i>		métaphore	négation

Ce que nous observons de la sorte, c'est qu'il est possible de décrire au moyen de ces critères le "profil" de chaque unité. C'est-à-dire que nous pouvons rendre compte de la sorte des outils employés par le poète pour façonner son texte, unité par unité. La répartition, l'alternance des éléments entre les unités fait par ailleurs apparaître l'architecture complexe du discours et "[its] fixed strategy used for arranging information", pour reprendre les termes de Slings⁴⁹². Le profil de l'unité dépend donc des critères suivants:

A) les éléments identificateurs de la modalité (*ô* pour l'invocation; *ou*, *mê* pour la négation, etc.) apparaissent le plus souvent au début de l'unité et permettent son identification immédiate;

B) les constructions stylistiques (dont les enchaînements et les périodes) alternent d'une unité à l'autre, tout en renforcent la modalité de chacune (le cas des anaphores dans les invocations est flagrant); elles donnent ainsi son rythme au discours;

C) les *xenika* et les tropes font de même, en mettant l'accent sur une idée, ou en marquant une émotion, souvent en contrepoint des constructions précédentes.

A partir de ces données, on voit mieux les éléments qui peuvent intervenir pour déterminer le

⁴⁹² Slings 1997, p. 175.

schéma d'une unité. Grâce à eux, le poète informe chaque unité. Selon l'interprétation d'Aristote, l'acteur a ensuite pour tâche de faire "apparaître", par son jeu et sa diction, le *schéma* qu'elle recèle. L'expression d'Anne Ubersfeld prend ici un sens fort, qui donne pour tâche au comédien de "faire parler les actes de langage"⁴⁹³. Ce qui est vrai, c'est que c'est en lui que s'actualise la dualité physique et langagière du terme.

Mais nous verrons dans le chapitre suivant la filiation qu'il faut établir entre le *schéma* modal et les gestes proprement dits. Pour l'heure, il nous faut voir si notre technique d'analyse est efficace à plus grande échelle; si elle nous permet de répertorier d'autres modes, d'autres *schémata*, ainsi que de systématiser les principes de composition que nous avons mis au jour jusqu'ici. Il est donc nécessaire dans l'immédiat de poursuivre cette analyse sur d'autres passages de l'*Electre*. En éclairant ainsi les modalités de composition de la langue théâtrale, nous parviendrions à expliquer sa finalité sur le plan formel, et par conséquent son efficacité.

⁴⁹³ Ubersfeld 1996, p. 146.

5.4. Deux discours d'Electre

Il s'agit dans la fin de ce chapitre de rendre compte des certaines variations formelles possibles dans le discours tragique. Sur la base du découpage par unités, nous montrerons également que nos instruments d'analyse permettent de mettre en lumière les forces en présence dans les échanges, ainsi que les tensions et les rythmes qui animent les discours. Nous nous attacherons à observer ces données dans trois autres discours. Le premier revient à Electre, qui se lamente en tenant dans ses bras l'urne censée contenir les restes d'Oreste: nous observerons comment les unités servent la gradation de l'émotion dans cette scène. Les deux autres sont les parties antagonistes de l'*agôn* qui oppose Electre et Chrysothémis: nous verrons de quelle manière les unités y transcrivent l'attitude de chacune des protagonistes.

5.4.1. Electre et l'urne vide

II. Electre gémit sur l'urne censée contenir les restes d'Oreste (vv. 1126-1170)

Au cours de ce discours, Electre tient la fausse urne funéraire entre ses bras. Cependant le véritable Oreste est à ses côtés. Il est, comme nous, spectateur de la lamentation d'Electre, dont la plainte se trouve doublement "mise en scène": c'est une forme de théâtre dans le théâtre. En matière de pragmatique, le discours est signifiant à trois niveaux: celui d'Electre, qui parle pour elle, celui d'Oreste, qui témoigne de la souffrance (et de l'erreur) d'Electre, celui du public, qui observe les effets de ce malentendu⁴⁹⁴.

⁴⁹⁴ Pour ce passage comme pour les suivants, nous recourons à la traduction de Debidour dans l'édition de Lebeau 2005.

Ἦν φιλάτου μνημεῖον ἀνθρώπων ἐμοὶ
 ψυχῆς Ὀρέστου λοιπόν, ὡς (σ') ἀπ' ἐλπίδων
 οὐχ ὦνπερ ἐξέπεμπον εἰσεδεξάμην.
 Νῦν μὲν γὰρ οὐδὲν ὄντα βαστάζω χεροῖν,
 1130 δόμων δέ σ', ὦ παῖ, λαμπρὸν ἐξέπεμψ' ἐγώ·
 ὡς ὄφελον πάροιθεν ἐκλιπεῖν βίον,
 πρὶν ἐς ξένην σε γαῖαν ἐκπέμψαι χεροῖν
 κλέψασα ταῖνδε κἀνασώσασθαι φόνου,
 ὅπως θανὼν ἔκτισο τῇ τόθ' ἡμέρᾳ,
 1135 τύμβου πατρός κοινὸν εἰληχῶς μέρος.
 Νῦν δ' ἐκτὸς οἴκων κάπῃ γῆς ἄλλης φυγὰς
 κακῶς ἀπώλου σῆς κασιγνήτης δίχα·
 κοῦτ' ἐν φίλαισι χερσὶν ἢ τάλαιν' ἐγὼ
 λουτροῖς σ' ἐκόσμησ', οὔτε παμφλέκτου πυρὸς
 1140 ἀνελόμην, ὡς εἰκός, ἄθλιον βάρος·
 ἀλλ' ἐν ξένησι χερσὶ κηδευθεὶς τάλας
 σμικρὸς προσήκεις ὄγκος ἐν σμικρῷ κύτει.
 Οἴμοι τάλαινα τῆς ἐμῆς πάλαι τροφῆς
 ἀνωφελήτου, τὴν ἐγὼ θάμ' ἀμφὶ σοὶ
 1145 πόνῳ γλυκεῖ παρέσχον· οὔτε γάρ ποτε
 μητρὸς σύ γ' ἦσθα μᾶλλον ἢ κάμου φίλος,
 οὔθ' οἱ κατ' οἶκον ἦσαν, ἀλλ' ἐγὼ τροφός·
 ἐγὼ δ' ἀδελφῇ σοὶ προσηυδώμην αἰεῖ.

Ô reliques de mon mieux-aimé en ce monde, tout ce qui subsiste du souffle vivant d'Oreste, ô espérances trahies! Quel abîme entre celui dont j'ai ménagé le départ et celui dont j'accueille le retour! Aujourd'hui tu n'es qu'un peu de néant que je tiens entre mes mains –et quand je t'ai fait quitter la maison, mon enfant, tu étais auréolé d'avenir... Ah! mieux eût valu quitter la vie moi-même avant de te faire parvenir furtivement, par mes soins, en terre étrangère, te préservant de l'assassinat! Tu serais mort en ce temps-là, mais du moins reposerais-tu auprès de ton père, partageant sa sépulture... Tandis qu'aujourd'hui, loin de ton foyer, exilé en terre étrangère, tu as eu une mort affreuse, séparé de ta sœur –et mes mains amies, ô misère! ne t'ont point baigné, ni paré; je n'ai pas recueilli, comme c'était mon rôle, le funèbre amas tout calciné par le feu! Des mains étrangères, malheureux, t'ont rendu ce devoir, et ce qui revient vers nous, c'est un chétif poids de cendre au creux d'un écrin chétif.

Malheur à moi! Ils sont donc vains, tant de soins dont je t'ai entouré et couvé jadis –ô la si douce peine!... En ce temps-là déjà, c'était moi, bien plus que ta mère, qui te chérissais. Tu n'étais pas dans les bras des domestiques, mais dans les miens. C'était toujours moi que tu appelais "Soeurette"...

Νῦν δ' ἐκλέλοιπε ταῦτ' ἐν ἡμέρᾳ μιᾷ
 1150 θανόντι σὺν σοί· πάντα γὰρ συναρπάσας
 θύελλ' ὅπως βέβηκας· οἴχεται πατήρ·
 τέθηκ' ἐγὼ σοι· φροῦδος αὐτὸς εἶ θανὼν·
 γελῶσι δ' ἐχθροί· μαίνεται δ' ὑφ' ἡδονῆς
 1155 μήτηρ ἀμήτωρ, ἥς ἐμοὶ σὺ πολλάκις
 φήμας λάθρα προὔπεμπες ὡς φανούμενος
 τιμωρὸς αὐτός. Ἀλλὰ ταῦθ' ὁ δυστυχῆς
 δαίμων ὁ σὸς τε κάμὸς ἐξαφείλετο,
 ὅς σ' ὦδέ μοι προὔπεμψεν, ἀντὶ φιλάτης
 μορφῆς σποδὸν τε καὶ σκιὰν ἀνωφελῇ.
 1160 Οἴμοι μοι.
 Ἦν δέμας οἰκτρὸν. Φεῦ, φεῦ.
 Ἦν δεινотάτας, οἴμοι μοι,
 πεμφθεὶς κελεύθους, φίλταθ', ὡς μ'
 ἀπώλεσας·
 ἀπώλεσας δῆτ', ὦ κασίγνητον κάρα.
 1165 Τοιγὰρ σὺ δέξαι μ' ἐς τὸ σὸν τόδε στέγος,
 τὴν μηδὲν εἰς τὸ μηδέν, ὡς σὺν σοὶ κάτω
 ναίω τὸ λοιπόν· καὶ γάρ, ἡνίκ' ἦσθ' ἄνω,
 ξὺν σοὶ μετεῖχον τῶν ἴσων· καὶ νῦν ποθῶ
 τοῦ σοῦ θανούσα μὴ ἀπολείπεσθαι τάφου·
 1170 τοὺς γὰρ θανόντας οὐχ ὀρῶ λυπούμενους.

Et voici que tout cela s'est évanoui en un seul jour avec ta mort... Tu as tout arraché avec toi comme dans une bourrasque en disparaissant. Notre père n'est plus; la mort est en moi, vois-tu, et toi-même te voilà parti –mort... Et nos ennemis jubilent, elle est folle de joie, cette mère (ce n'est pas une mère!...) dont tu m'as si souvent fait dire en secret que tu surgirais pour tirer vengeance toi-même!... Mais tout cela, le génie qui s'acharne à ton malheur et au mien l'a effacé d'un trait: voici qu'au lieu d'une figure bien-aimée il ne me renvoie qu'un peu de cendre, et une ombre vaine!

Las! Hélas! Ô dépouille misérable! Quelle horreur! Pour quel retour, las! hélas! t'a-t-on ramené! Tu m'as frappé à mort, à mort, oui, frère chéri! Ainsi, accueille-moi au fond de ton asile, mon néant fondu dans ton néant, pour qu'au séjour d'En-bas je sois auprès de toi à jamais! Oui, quand tu voyais le jour, tout nous était commun; et aujourd'hui j'ai soif de mourir et de n'être point séparée de toi dans la tombe. Car je ne vois que les morts qui soient hors de toute peine.

La situation n'est donc pas identique à celle du premier chant d'Electre. Son discours est orienté vers un objet: les déictiques s'adaptent à ce fait, comme nous le verrons. En outre, la plainte s'inscrit dans le cadre de la narration, pour ainsi dire; elle constitue une étape de l'intrigue et déterminera la reconnaissance (*anagnôrisis*) du frère et de la sœur dans les vers suivants. La première plainte d'Electre se caractérisait par sa fonction esthétique. Celle-ci joue un rôle dynamique dans le "récit" et nous allons voir que la succession des unités (identifiées par les mêmes moyens qu'auparavant), comme la structure de ces dernières, sert à créer cette dynamique.

	UNITES	SCHÊMATA
1	ὦ φιλάτου μνημεῖον ἀνθρώπων ἐμοὶ ψυχῆς Ὀρέστου λοιπόν, ὥς (ς') ἀπ' ἐλπίδων οὐχ ὦνπερ ἐξέπεμπον εἰσεδεξάμην.	adresse emphasis
2 1130	νῦν μὲν γὰρ οὐδὲν ὄντα βαστάζω χεροῖν, δόμων δέ σ', ὦ παῖ, λαμπρὸν ἐξέπεμψ' ἐγώ·	adresse
3 1135	ὥς ὄφελον πάροιθεν ἐκλιπεῖν βίον, πρὶν ἐς ξένην σε γαῖαν ἐκπέμψαι χεροῖν κλέψασα ταῖνδε κἀνασώσασθαι φόνου, ὅπως θανὼν ἔκτισο τῇ τόθ' ἡμέρᾳ, τύμβου πατρῷου κοινὸν εἰληχῶς μέρος.	souhait
4	νῦν δ' ἐκτὸς οἴκων κἀπὶ γῆς ἄλλης φυγὰς κακῶς ἀπώλου σῆς κασιγνήτης δίχα·	affirmation
5 1140	κοῦτ' ἐν φίλαισι χερσὶν ἢ τάλαιν' ἐγὼ λουτροῖς σ' ἐκόσμησ', οὔτε παμφλέκτου πυρὸς 1140 ἀνειλόμην, ὡς εἰκός, ἄθλιον βάρος·	negation
6	ἀλλ' ἐν ξένησι χερσὶ κηδευθεὶς τάλας σμικρὸς προσήκεις ὄγκος ἐν σμικρῷ κύτει.	affirmation
7 1145	οἴμοι τάλαινα τῆς ἐμῆς πάλαι τροφῆς ἀνωφελήτου, τὴν ἐγὼ θάμ' ἀμφὶ σοὶ πόνῳ γλυκεῖ παρέσχον·	plainte
8	οὔτε γάρ ποτε μητρὸς σύ γ' ἦσθα μᾶλλον ἢ κάμοῦ φίλος, οὔθ' οἱ κατ' οἶκον ἦσαν, ἀλλ' ἐγὼ τροφός·	negation
9	ἐγὼ δ' ἀδελφῇ σοὶ προσηυδώμην ἀεὶ.	affirmation
101151	νῦν δ' ἐκλέλοιπε ταῦτ' ἐν ἡμέρᾳ μιᾷ θανόντι σὺν σοί·	affirmation
11	πάντα γὰρ συναρπάσας θύελλ' ὅπως βέβηκας·	affirmation
12	οἷχεται πατήρ·	affirmation
13	τέθνηκ' ἐγὼ σοι·	affirmation
14	φροῦδος αὐτὸς εἶ θανών·	affirmation
15	γελῶσι δ' ἐχθροί·	affirmation
16 1155	μαίνεται δ' ὑφ' ἡδονῆς μήτηρ ἀμήτωρ, ἥς ἐμοὶ σὺ πολλὰκις φήμας λάθρα προὔπεμπες	affirmation

	ὥς φανούμενος τιμωρὸς αὐτός.	
17	ἄλλα ταῦθ' ὁ δυστυχῆς δαίμων ὁ σὸς τε κάμὸς ἐξαφείλετο, ὅς σ' ὥδέ μοι προὔπεμψεν, ἀντὶ φιλτάτης μορφῆς σποδὸν τε καὶ σκιὰν ἀνωφελῇ.	affirmation
18 1160	Οἴμοι μοι.	plainte
19	ὦ δέμας οἰκτρόν. φεῦ, φεῦ. ὦ δεινотάτας, οἴμοι μοι, πεμφθεὶς κελεύθους, φίλταθ', ὥς μ' ἀπώλεσας·	adresse plainte emphase
20	ἀπώλεσας δητ', ὦ κασίγνητον κάρα.	adresse
21 1165	τοιγὰρ σὺ δέξαι μ' ἐς τὸ σὸν τόδε στέγος, τὴν μηδὲν εἰς τὸ μηδέν, ὥς σὺν σοὶ κάτω ναίω τὸ λοιπόν·	ordre
22	καὶ γάρ, ἡνίκ' ἦσθ' ἄνω, ξὺν σοὶ μετεῖχον τῶν ἴσων·	affirmation
23	καὶ νῦν ποθῶ τοῦ σοῦ θανοῦσα μὴ ἀπολείπεσθαι τάφου·	affirmation
24 1170	τοὺς γὰρ θανόντας οὐχ ὁρῶ λυπουμενούς.	negation

Dans ce second texte, ce qu'il est frappant de noter, c'est que la succession des unités sert à marquer la progression de la plainte d'Electre. On peut considérer la plainte de l'unité 18 comme son point culminant, en raison des cris qu'elle contient (*oimoi moi*, prolongé dans les *pheu pheu* et *oimoi moi* de l'unité 19), qui par ailleurs brisent la régularité du vers (ils sont hors mètre). D'ailleurs, ces cris fonctionnent également comme signaux et déterminent à notre sens une nouvelle valeur modale que nous notons dans la colonne de droite (plainte)⁴⁹⁵. Par ailleurs, on peut observer que le reste du discours prépare à ces débordements vocaux.

Le discours est en effet encadré par des invocations, aux unités 1 et 2 puis 19 et 20. Des déictiques interviennent de même au début et à la fin, intensifiant de la sorte le jeu gestuel (*cheroin tainde*, vv. 1132-1133, mais la mention des mains intervient aussi en 1129, 1138 et 1141, et *tode stegos*, v. 1165). Et le marqueur temporel *nun* est repris anaphoriquement à quatre reprises au début des unités 2, 4, 10 et 23. Mais il n'apparaissait pas dans la première lamentation d'Electre! L'unité 21 comprend par ailleurs trois formes du pronom et de l'article de deuxième personne. Les unités 22 à 24 offrent quant à elles une conclusion tant logique que formelle. Une conclusion logique par le sens des unités 22 et 23, qui constituent un enthymème: en paraphrase, "j'ai toujours été à tes côtés, je le serai maintenant encore en

⁴⁹⁵ On rappellera sur ce point les remarques de Ducrot relatives au statut des expressions codifiées du type de "hélas!" ou de "chic!" qui, en tant qu'"effets immédiats du sentiment qu'elles expriment", obligent à une gestuelle adéquate (Ducrot 1997 [1984], p. 200); voir point 1.3.2. Pour l'attribution de valeurs illocutoires aux interjections, voir Perdicoyianni-Paléologue 2002.

mourant". Une conclusion formelle par la présence des hyperbates en 23 et 24, qui créent une solennité, et par la portée gnomique de la dernière sentence (la seule sans marque de la deuxième personne).

Auparavant, il est très net que le discours a commencé par alterner des unités de natures diverses, de 1 à 8, avant d'entrer dans un "couloir" d'affirmations, de 9 à 17. Si les unités 1 à 8 marquent l'agitation d'Electre et requièrent un jeu très varié de la part de l'acteur, les unités 9 à 16 relèvent du même mode mais sont caractérisées par certaines constructions stylistiques. On note ainsi la succession de phrases brèves, surtout celles en asyndète des unités 12 à 15. Il s'y ajoute des formules brillantes qui "adoucissent" la succession d'affirmations: la comparaison avec une tempête (11), l'oxymore de la *mêtêr amêtôr* (16)... Ces figures "donnent à voir" la matière du discours, si l'acteur est habile. Même l'unité 17, par sa neutralité, semble marquer une pause avant le débordement à la limite du cri de l'unité 18. On voit qu'au total presque toutes les unités du discours sont marquées par une forme particulière: une modalité caractéristique ou une figure de style. Le tableau récapitulatif suivant rend compte de ce phénomène.

	ELEMENT INTRODUCTIF	LEXIS	FIGURES DE CONSTRUCTION	XENIKA	SCHEMATA
1	<i>ô</i>				invocation emphase
2					invocation
3	<i>hôs ôphelon</i>	enchaînement			souhait
4					affirmation
5	<i>kout'... oute</i>				négation
6			polyptote		affirmation
7	<i>oimoi</i>				plainte
8	<i>oute... outh'</i>				négation
9					affirmation
10					affirmation
11				comparaison	affirmation
12		enchaînement			affirmation
13					affirmation
14					affirmation
15					affirmation
16			oxymore		affirmation
17					affirmation
18	<i>oimoi</i>				plainte
19	<i>ô</i>				invocation plainte

					emphase
20			répétition		invocation
21	<i>su dexai</i>		polyptote		ordre
22					affirmation
23			hyperbate		affirmation
24			hyperbate		négation

La méthode d'analyse développée au cours de ce chapitre nous permet maintenant d'observer de manière plus directe les éléments marquants du discours. Dans le cas présent, elle montre que les unités sont structurées de l'intérieur et disposées entre elles de manière à répondre aux exigences de la dramaturgie, à l'évolution de l'intrigue. En même temps, ce sont elles qui déterminent l'action des scènes et jusqu'aux attitudes et aux gestes des acteurs, de la même manière que les longueurs des syllabes déterminent le rythme des vers. Dans la partie qui suit, nous tenterons, pour parachever notre analyse, de voir comment l'usage des unités intervient dans la caractérisation des personnages, dans leur différenciation.

5.4.2. *Agôn* entre Electre et Chrysothémis

Pour conclure ce chapitre, nous avons choisi d'analyser deux discours qui soulignent l'opposition entre Electre et Chrysothémis. Nous entendons de la sorte faire la contre-épreuve de notre analyse: si les unités servent bien à transcrire l'attitude et le caractère des personnages, elles devront être mises à contribution dans une rencontre agonistique. Notre perspective tend à montrer que la caractérisation des personnages ne se fait pas en fonction d'une imitation réaliste, d'un idiolecte marqué. Au contraire, c'est la mise en forme de l'énoncé, l'emploi de *schēmata* et de figures de style, qui fait voir les personnages, tout en les faisant agir. C'est en ce sens que la forme du texte théâtral peut être décrite comme efficace: elle conduit l'action. Nous allons voir cette dynamique à l'œuvre dans les deux discours suivants.

Dans *l'agôn* que nous étudions, les deux sœurs s'accusent l'une l'autre de faire fausse route. Chrysothémis prend la parole la première pour reprocher à Electre ses plaintes incessantes et stériles. Electre lui répond alors en l'accusant d'infidélité et de lâcheté.

III. *Chrysothémis accusant Electre* (vv. 328-340)

	Τίν' αὖ σὺ τήνδε πρὸς θυρῶνος ἐξόδοις
	ἐλθοῦσα φωνεῖς, ὦ κασιγνήτη, φάτιν,
330	κοῦδ' ἐν χρόνῳ μακρῷ διδαχθῆναι θέλεις
	θυμῷ ματαίῳ μὴ χαρίζεσθαι κενά;
	Καίτοι τοσοῦτόν γ' οἶδα κάματον ὅτι
	ἀλγῶ 'πὶ τοῖς παροῦσιν· ὥστ' ἄν, εἰ σθένος
	λάβοιμι, δηλώσαιμ' ἂν οἷ' αὐτοῖς φρονῶ·
335	νῦν δ' ἐν κακοῖς μοι πλεῖν ὑφειμένη δοκεῖ,
	καὶ μὴ δοκεῖν μὲν δρᾶν τι, πημαίνειν δὲ μή·
	τοιαῦτα δ' ἄλλα καὶ σὲ βούλομαι ποεῖν.
	Καίτοι τὸ μὲν δίκαιον οὐχ ἦ γὰρ λέγω,
	ἀλλ' ἦ σὺ κρίνεις· εἰ δ' ἐλευθέραν με δεῖ
340	ζῆν, τῶν κρατούντων ἐστὶ πάντ' ἀκουστέα.

Qu'est-ce encore, ma sœur, que ces histoires que tu es venue débiter jusqu'au seuil du vestibule? Le temps s'étire, mais tu ne consens pas à écouter sa leçon, à cesser de caresser les chimères d'une vaine rancune? Et pourtant s'il y a une chose que je sais, c'est la douleur que j'ai de la situation présente. Oui, si j'en trouvais la force, je ferais assez voir ce que je pense d'eux. Mais aujourd'hui je suis d'avis de serrer les voiles dans la tourmente, et de ne point faire figure d'opposante quand je suis hors d'état de nuire. Et c'est ce que je voudrais te voir faire de ton côté. Et pourtant, la stricte justice n'est pas avec moi, qui plaide: elle est avec toi, qui tranches. Mais si je dois vivre libre, il me faut obéir en tout à ceux qui sont les maîtres.

Le discours de Chrysothémis peut lui aussi être découpé en unités, en fonction des connecteurs, et ces unités peuvent comme les précédentes être caractérisées comme *schēmata*.

	UNITES	SCHÊMATA
1	Τίν' αὖ σὺ τήνδε πρὸς θυρῶνος ἐξόδοις ἐλθοῦσα φωνεῖς, ὦ κασιγνήτη, φάτιν,	question adresse
2 330	κοῦδ' ἐν χρόνῳ μακρῷ διδαχθῆναι θέλεις θυμῷ ματαίῳ μὴ χαρίζεσθαι κενά;	négation/question
3	Καίτοι τοσοῦτόν γ' οἶδα κάμαυτήν ὅτι ἀλγῶ 'πὶ τοῖς παροῦσιν· ὥστ' ἄν, εἰ σθένος λάβοιμι, δηλώσαιμ' ἄν οἱ' αὐτοῖς φρονῶ·	affirmation
4 335	νῦν δ' ἐν κακοῖς μοι πλεῖν ὑφειμένῃ δοκεῖ, καὶ μὴ δοκεῖν μὲν δρᾶν τι, πημαίνειν δὲ μή·	affirmation
5	τοιαῦτα δ' ἄλλα καὶ σὲ βούλομαι ποεῖν.	affirmation
6	Καίτοι τὸ μὲν δίκαιον οὐχ ἦ 'γὼ λέγω, ἀλλ' ἦ σὺ κρίνεις·	négation
7 340	εἰ δ' ἐλευθέραν με δεῖ ζῆν, τῶν κρατούντων ἐστὶ πάντ' ἀκουστέα.	affirmation

Les paroles de Chrysothémis débutent relativement brutalement par une double question. Cependant, le reste du discours dément cette brutalité. L'adresse qui double la question marque une intimité (*ô kasignêtê*). Puis le discours s'affranchit de toute question et fait se succéder les unités sous forme d'affirmations, sans qu'aucune, sinon la dernière, ne finisse par un enjambement. Les unités 3 et 6 sont même introduites par le même connecteur *kaitoi*, "et pourtant", qui confère une modalité concessive aux deux énoncés.

Par ailleurs, l'unité 6, de type négatif, n'est pas introduite par la particule négative. Enfin, une seule unité, la quatrième, qui concentre l'argumentation de Chrysothémis, révèle des traits stylistiques forts. Nous avons cependant noté comme périodes les unités 2 et 7 qui sont construites sur un schéma binaire et symétrique. Toutes ces données, qui confirment l'attitude générale de soumission de Chrysothémis, même dans son rapport à Electre, peuvent être résumées dans le tableau suivant:

	ELEMENT INTRODUCTIF	LEXIS	FIGURES CONSTRUCTION	XENIKA	SCHÊMATA
1	<i>tin'</i>		hyperbate		question adresse
2	<i>koud'</i>	période			négation question
3					affirmation

4			polyptote chiasme	métaphore	affirmation
5					affirmation
6					négation
7		période			affirmation

IV. Electre à Chrysothémis (vv. 341-368)

Dans la réponse qu'Electre fait à sa sœur, nous allons voir à présent que les caractéristiques des unités impliquent une relation hiérarchique inverse. Par ailleurs, elles déterminent les attitudes physiques d'Electre face à Chrysothémis.

Δεινόν γέ σ' οὔσαν πατρός οὔ σὺ παῖς ἔφυς
 κείνου λελησθαι, τῆς δὲ τικτούσης μέλιν.
 ἝΑπαντα γάρ σοι τὰ μὰ νουθετήματα
 κείνης διδάκτ' αὐτὸν ἐκ σαυτῆς λέγεις.
 345 ἝΕπειθ' ἐλοῦ γέ θάτερ', ἢ φρονεῖν κακῶς,
 ἢ τῶν φίλων φρονούσα μὴ μνήμην ἔχειν·
 ἥ τις λέγεις μὲν ἀρτίως ὥς, εἰ λάβοις
 σθένος, τὸ τούτων μῖσος ἐκδείξειας ἄν·
 ἐμοῦ δὲ πατρὶ πάντα τιμωρουμένης
 350 οὔτε ξυνέρδεις τήν τε δρῶσαν ἐκτρέπεις·
 οὐ ταῦτα πρὸς κακοῖσι δειλίαν ἔχει;
 ἝΕπεὶ δίδασκον, ἢ μάθ' ἐξ ἐμοῦ, τί μοι
 κέρδος γένοιτ' ἂν τῶνδε ληξάσῃ γόω
 Οὐ ζῶ; κακῶς μὲν, οἶδ', ἐπαρκούντως δ' ἐμοί·
 355 λυπῶ δὲ τούτους, ὥστε τῷ τεθνηκότι
 τιμὰς προσάπτειν, εἴ τις ἔστ' ἐκεῖ χάρις.

Σὺ δ' ἡμῖν ἢ μισοῦσα μισεῖς μὲν λόγῳ,
 ἔργῳ δὲ τοῖς φονεῦσι τοῦ πατρὸς ζύνει.
 ἝΕγὼ μὲν οὖν οὐκ ἄν ποτ', οὐδ' εἴ μοι τὰ σὰ
 360 μέλλοι τις οἴσειν δῶρ', ἐφ' οἷσι νῦν χλιδαῖς,
 τούτοις ὑπεικάθοιμι· σοὶ δὲ πλουσία
 τράπεζα κείσθω καὶ περιρρεῖτω βίος·
 ἐμοὶ γὰρ ἔστω τοῦμὲ μὴ λυπεῖν μόνον
 βόσκημα· τῆς σῆς δ' οὐκ ἐρῶ τιμῆς τυχεῖν,
 365 οὐδ' ἂν σύ, σῶφρων γ' οὔσα. Νῦν δ' ἐξὸν
 [πατρός
 πάντων ἀρίστου παῖδα κεκλησθαι, καλοῦ
 τῆς μητρός· οὕτω γὰρ φανῇ πλείστοις κακῇ,
 θανόντα πατέρα καὶ φίλους προδοῦσα σοῦς.

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! 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! Voyons, c'est l'un ou l'autre, choisis: ou bien tu renonces à la froide raison, ou bien, pour être "raisonnable", tu renies une mémoire que tu dois aimer. Ne viens-tu pas de dire que si tu en trouvais la force, tu ferais voir comme tu les hais, eux autres? Et quand je fais tout pour venger notre père, tu refuses ton aide et tu déconseilles l'action? N'est-ce pas à nos misères ajouter une lâcheté?

Car enfin apprends-moi –ou plutôt laisse-moi te l'apprendre– ce que je gagnerais à cesser mes lamentations? Ne suis-je pas en vie? vie misérable certes, mais assez bonne pour moi. Et eux, je les harcèle, c'est le moyen que j'ai de rendre hommage au mort, si tant est que là-bas il en éprouve quelque plaisir...

Quant à toi, ma foi, tu les hais, mais tu ne les hais qu'en paroles; en fait, tu es avec les assassins de ton père. Moi, jamais, même si l'on devait m'octroyer toutes les faveurs dont s'enchantent ta mollesse, jamais je ne plierai devant eux. A toi les tables aux luxueux étalages, la grande vie coulant à pleins bords! Pour moi, je ne veux d'autre pâture que de ne point bourreler ma conscience: les honneurs qu'on te fait, je ne les convoite pas. Et tu t'en garderais toi-même, si tu étais sage... Mais non! toi dont le nom pourrait être lié à celui du plus éminent des hommes, du père dont tu es la fille, va, qu'on le lie à celui de ta mère! Ainsi tout le monde verra quelle est ta lâcheté, d'avoir trahi ton père mort, et ceux que tu devais aimer.

Le discours d'Electre est plus virulent. Il constitue une attaque directe à la personne de Chrysothémis. Le découpage par unités et l'identification des "attitudes" propres à ces dernières le montrent clairement.

	UNITES	SCHÊMATA
1	Δεινόν γέ σ' οὔσαν πατρός οὐ σὺ παῖς ἔφυς κείνου λελησθαι, τῆς δὲ τικτούσης μέλιν.	affirmation
2	Ἄπαντα γάρ σοι τὰμὰ νουθετήματα κείνης διδασκὰ κοῦδὲν ἐκ σαντῆς λέγεις.	affirmation négation
3 345	Ἐπειθ' ἐλοῦ γε θάτερ', ἢ φρονεῖν κακῶς, ἢ τῶν φίλων φρονοῦσα μὴ μνήμην ἔχειν· ἥτις λέγεις μὲν ἀρτίως ὥς, εἰ λάβοις σθένος, τὸ τούτων μίσος ἐκδείξαις ἄν·	ordre
4 350	ἐμοῦ δὲ πατρὶ πάντα τιμωρουμένης οὔτε ξυνέρδεις τήν τε δρῶσαν ἐκτρέπεις·	négation
5	οὐ ταῦτα πρὸς κακοῖσι δειλίαν ἔχει;	question/négation
6	Ἐπεὶ δίδαξον , ἢ μάθ' ἐξ ἐμοῦ, τί μοι κέρδος γένοιτ' ἂν τῶνδε ληξάσῃ γόων.	ordre
7	Οὐ ζῶ;	question/négation
8	κακῶς μέν , οἶδ', ἐπαρκούντως δ' ἐμοί·	affirmation
9 355	λυπῶ δὲ τούτους, ὥστε τῷ τεθνηκότι τιμὰς προσάπτειν, εἴ τις ἔστ' ἐκεῖ χάρις.	affirmation
10	Σὺ δ' ἡμῖν ἢ μισοῦσα μισεῖς μὲν λόγῳ, ἔργῳ δὲ τοῖς φονεῦσι τοῦ πατρὸς ξύνει.	affirmation
11 360	Ἐγὼ μὲν οἶν οὐκ ἄν ποτ', οὐδ' εἴ μοι τὰ σὰ μέλλοι τις οἴσειν δῶρ', ἐφ' οἷσι νῦν χλιδᾶς, τούτοις ὑπαικάθοιμι·	négation
12	σοὶ δὲ πλουσία τράπεζα κείσθω καὶ περιρρεῖτω βίος·	ordre
13	ἐμοὶ γὰρ ἔστω τοῦμὲ μὴ λυπεῖν μόνον βόσκημα·	ordre
14 365	τῆς σῆς δ' οὐκ ἐρῶ τιμῆς τυχεῖν, οὐδ' ἂν σύ, σῶφρων γ' οὔσα.	négation
15	Νῦν δ' ἐξὸν πατρός πάντων ἀρίστου παῖδα κεκλήσθαι, καλοῦ τῆς μητρός·	ordre
16	οὕτω γὰρ φανῇ πλείστοις κακῇ, θανόντα πατέρα καὶ φίλους προδοῦσα σούς.	affirmation

A l'inverse du discours précédent, celui d'Electre accumule ordres et négations. Quatre négations sur six sont introduites par la particule négative. Quatre injonctions sur cinq commencent par le verbe à l'impératif. Les unités de 11 à 16 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 parti, en interrogeant, déniait, ordonnant et insultant (*phanêi pleistois kakê*, litt. "à la plupart, tu paraîtras mauvaise", v. 367). L'analyse stylistique confirme cette impression.

	ELEMENT INTRODUCTIF	LEXIS	FIGURES DE CONSTRUCTION	XENIKA	SCHEMATA
1		période	antithèse		affirmation
2	<i>oude</i>				affirmation négation
3	<i>elou</i>	enchaînement			ordre
4		période	antithèse		négation
5	<i>ou</i>				question négation
6	<i>didaxon</i>				ordre
7	<i>ou</i>				question négation
8					réponse
9					affirmation
10		période	polyptote antithèse		affirmation
11					négation
12					ordre
13	<i>emoi gar estô</i>				ordre
14	<i>tês sês d'ouk...</i>				négation
15	<i>kalou</i>		anacoluthie		ordre
16					affirmation

Certains traits généraux sont éloquents. Ainsi, le discours ne compte pas d'adresse, qui répondrait à celle de Chrysothémis et adoucirait l'interaction. Par ailleurs, nous ne retrouvons pas, comme dans le discours face à l'urne, l'alternance rythmique entre unités asyndétiques et unités brèves. Les *xenika* aussi sont rares. Le discours se révèle assez paradoxalement, dans un contexte d'*agôn*, comme dépourvu de traits rhétoriques. En revanche, il est construit régulièrement sur des périodes antithétiques qui renforcent l'opposition en jeu.

C'est qu'en vérité il ne s'agit pas de persuader, dans cette confrontation. Les arguments d'Electre, à les regarder de près, sont autant d'insultes portées à l'encontre de sa sœur. L'anacoluthie de l'unité 15, achevée par un ordre, témoigne de cette même violence. Dans la

même logique, Kells note à propos des vers 343-344, dans lesquels Electre 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."⁴⁹⁶

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 reproduit 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."⁴⁹⁷ En tout cas, l'opposition formelle de ces deux discours met parfaitement en lumière la hiérarchie en jeu dans cette scène. Electre est maîtresse de l'espace sonore comme de l'espace scénique, quelles que soient les remontrances de sa sœur. Et les unités de son discours, tout comme celles du discours de Chrysothémis d'ailleurs, matérialisent dans leurs formes et leurs enchaînements le spectacle et l'action en cours.

La confrontation des discours antagonistes des deux sœurs, aux profils si différents, génère une remarque intéressante. L'analyse par unités permet en effet d'éclairer le procédé de composition dramatique: dans chacun des discours, dans la bouche d'Electre comme dans celle de Chrysothémis, le langage dramatique repose sur les mêmes éléments stylistiques et modalisateurs. Leurs discours les placent sur un pied d'égalité; elles recourent pour ainsi dire aux mêmes armes. C'est une donnée qui nous invite à reconsidérer l'idée que l'*êthos* des personnages est inscrit dans leur langage, comme l'affirmait notamment la tradition attachée à Sophocle, que nous rapportions au début de ce chapitre⁴⁹⁸. En vérité, la représentation du caractère, l'*êthopoiein*, ne tient pas tant à la constitution d'un idiolecte, à une personnalisation de la façon de dire (*lexis*): elle dépend surtout de l'arrangement des unités et de leur nature, qui détermine autant d'attitudes du personnage. Ces derniers, on s'en rend compte, sont alors amenés à remplacer les gestes proprement dits des personnages, ou plutôt: ils *sont* les gestes effectués par ces derniers. Les attitudes ou *schêmata* pris en charge ("mimés") par les acteurs constituent les actions du drame. Nous serons encore conduit à développer cette réflexion au moment de discuter la nature du geste corporel dans le chapitre consacré à Euripide.

Mais à l'inverse, nous sommes porté à penser, avec Bers, que les caractères ne sont définis

⁴⁹⁶ Kells 1973, p. 105

⁴⁹⁷ Bers 1994, p. 182.

⁴⁹⁸ Voir point 5.1.1.

que "on the whole", et qu'ils sont tributaires de certaines "superfluity and inconstitency"⁴⁹⁹ qui contredisent la logique dramatique. En revanche, ces données-là s'accordent 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'Electre⁵⁰⁰, que les mots sont "insignifiants". Au contraire, ils déterminent la dynamique de chaque scène, mais à un niveau qui dépasse celui du caractère, de la psychologie.

Goldhill, analysant le personnage d'Oreste dans la trilogie d'Eschyle, formulait un principe semblable au niveau de l'intrigue: "The representation of a fictional figure is (over) determined by the fictional narrative in which the figure plays a part."⁵⁰¹ Nous tentons cependant de cerner cette "fiction narrative" à sa source, celle de la parole prononcée. Au terme d'une analyse formelle des énoncés, nous avons été à même de montrer l'efficacité qu'ils obtenaient dans la narration comme dans l'énonciation. Nous tenterons pour finir de synthétiser les résultats ainsi obtenus.

5.4.3. Synthèse

Ce cinquième chapitre avait pour but de définir la contribution de la forme à l'efficacité du langage dramatique. Un grand détour nous a été nécessaire, celui du chapitre 4, pour saisir les enjeux de la forme dans une perspective antique, plus précisément dans celle du 5^{ème} siècle. Par ce biais, nous avons pu mettre au jour deux données essentielles qui se sont révélées être des clefs d'analyse efficaces pour l'étude du texte dramatique: la non-pertinence de la notion d'"écart" pour une appréhension de la perspective indigène, et la nécessité d'appliquer une compréhension élargie au référent du terme "geste", car il ouvre sur des réalités tant langagières que physiques. Le terme *schéma*, souvent traduit par "geste", est emblématique de cette polyvalence.

Dans cette synthèse, nous reviendrons brièvement, pour commencer, sur la notion d'"écart". Puis nous tâcherons de reformuler les liens qu'entretiennent geste et parole, à l'aune de ce que nous avons observé. De la sorte, nous préparerons la transition vers le prochain et dernier

⁴⁹⁹ Bers 1994, p. 192 n. 16.

⁵⁰⁰ Dupont 2001 termine son ouvrage *L'insignifiance tragique* par ces mots provocateurs: "Electre par elle-même est insignifiante." (p. 198)

⁵⁰¹ Goldhill 1990a, p. 108.

chapitre, dans lequel nous nous occupons du geste proprement dit, dernière modalité attachée à la parole efficace

En vérité, la question du geste ne va pas sans rapport avec celle de l'écart. En observant le rôle des figures et des modes *ex positivo*, comme dit Bonhomme⁵⁰², nous avons pu rapprocher chaque unité d'une attitude principale, d'un *schéma*. Une synthèse des tableaux précédents va nous permettre de montrer que la plupart des unités, à ce titre, sont caractérisée. Il n'y a pas d'opposition entre formes marquées et non marquées: seulement une succession d'actions verbales qui montrent les personnages "en acte" (*prattontas*).

Pour offrir une synthèse des analyses précédentes, nous nous proposons de reprendre tous les passages étudiés et de comptabiliser les occurrences des différents éléments structurels, en fonction de la distinction faite précédemment entre: A) termes modalisateurs à l'initiale, B) *lexis*, C) figures de construction, D) figures de diction et tropes.

Nous l'avons vu dans nos analyses détaillées: ces différents éléments contribuent tous, conjointement ou indépendamment, à informer les unités du discours et à décliner les attitudes des personnages. Il faut accorder toute son importance à la présence des particules modalisatrices initiales, qui sont les principales informatrices de l'acteur comme du public, dans la perspective de la performance. D'un autre côté, les éléments stylistiques interviennent plus rarement que les particules modales pour informer les unités mais ils apparaissent dans des moments précis, en rapport direct avec l'action en cours. Nous l'avons vérifié dans nos analyses textuelles, en confirmant de la sorte les hypothèses de Stanford sur leur fonction émotive. Ainsi, dans le premier discours d'Electre, chaque unité est marquée par une figure de style particulière.

53 UNITES	Aucun élément	1 élément (terme modal. introductif)	1 élément (style)	2 éléments: avec / sans terme modal.	3 éléments: avec / sans terme modal.	4 éléments: avec / sans terme modal.
Electre I					4 1	1
Electre II	6	6	10	2		
Chryso. III	3		1	2	1	
Electre IV	5	6	3	1	1	
Total	14	12	14	5	7	1

⁵⁰² Bonhomme 2005, p. 23.

En unissant les éléments modalisateurs aux éléments stylistiques, pour rendre compte du travail de mise en forme des unités, nous faisons apparaître un principe général: l'un dans l'autre, particules initiales, *lexis* particulière et constructions stylistiques interviennent toujours pour informer l'énoncé. Les unités présentent un profil marqué dans la majorité des cas: dans 39 unités sur 53 prises en compte.

L'échantillonnage est trop réduit pour que nous puissions tirer des conclusions sur la régularité d'emploi des divers éléments stylistiques, notamment sur leur intervention dans des contextes types comme *rhêsis*, *agôn* ou stichomythie. Mais tel n'était pas le but de notre analyse: à travers elle, nous avons pu montrer que l'énoncé "plat", degré zéro du style, est plus rarement représenté que son opposé, le style "marqué", artificiel. La langue poétique, celle de Sophocle dans ce cas, 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. La base du langage à partir duquel travaille un poète, ce sont les unités modales qu'il aligne pour constituer les différents discours de ses personnages.

C'est à ce titre que nous voyons la "parole efficace" œuvrer dans le texte théâtral. La structure de la langue théâtrale est en effet le moteur de l'action scénique, plus que le caractère d'un personnage ou sa psychologie. Et si, comme l'affirme Patricia Easterling, "Sophocles' conception of his central character influences his choice of words and images in a quite fundamental way"⁵⁰³, on peut dire en retour que l'assemblage des mots détermine le jeu des acteurs et l'action de la pièce.

Cette dimension pragmatique de l'énoncé théâtral rejoint la question des gestes. Au moment de la performance, les modalités du langage prennent forme, incarnées qu'elles sont par la voix et le corps des acteurs. Elles deviennent autant de figures, de *schêmata*, semblables aux figures de la danse. Peut-être n'est-il pas faux, à ce titre, de voir dans cet enchaînement des figures l'écho de l'ancienne conception de la forme, le *ruthmos*, que Sandoz a identifié comme "dynamique" et "mobile"⁵⁰⁴. La conception aristotélicienne du *schéma* nous a permis de délimiter des unités de discours et de les redéfinir en tant qu'attitudes particulières. La notion de *ruthmos* nous invite à insuffler de la vie et du mouvement dans ce modèle, en imaginant une continuité d'une figure à l'autre. C'est le propre de ce terme (dérivé de *rheô*), qui définit

⁵⁰³ Easterling 1983, p. 144.

⁵⁰⁴ Sandoz 1972, pp. 68-77.

"toute forme d'extension continue", notamment "l'émission d'une phrase musicale"⁵⁰⁵; 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 aiolôï melei*)⁵⁰⁶. Cet emploi nous rappelle à la matérialité fluide du langage, en même temps qu'il nous invite à intégrer nos unités et attitudes dans une conception dynamique de la forme, en tant que "configuration d'éléments en mouvement"⁵⁰⁷. La dynamique en jeu est due proprement à la puissance reconnue à l'énonciation, à l'acte locutoire, déjà évoquée dans notre premier chapitre. On la trouve évoquée en termes simples dans les *Lois* de Platon:

ὅλως δὲ φθεγγόμενος, εἴτ' ἐν ᾠδαῖς εἴτ' ἐν λόγοις, ἡσυχίαν οὐ πάνυ δυνατὸς τῷ σώματι παρέχεσθαι πᾶς. διὸ μίμησις τῶν λεγομένων σχήμασι γενομένη τὴν ὀρχηστικὴν ἐξηργάσατο τέχνην σύμπασαν.

*D'une façon générale, d'ailleurs, nul, en donnant de la voix, que ce soit dans des chants ou dans des discours, nul n'est capable de garder son corps en repos. De là il advint que l'on imita les choses dites par des schémata, ce qui façonna tout l'art de la danse.*⁵⁰⁸

Platon atteste de la correspondance qui existe entre la parole et le corps, entre gestes verbaux et gestes corporels. Nous pensons avoir maintenant montré l'impact que cette perspective, indigène, avait sur les pratiques de composition et de représentation. Dans le dernier chapitre, nous ferons en quelque sorte l'épreuve de ces résultats. Nous avons prévu de traiter la question des gestes dans leur dimension corporelle, dans leur succession dynamique, précisément. Il s'agit de comprendre leur rôle dans la pragmatique du langage théâtral. Car, à la lumière de ce que nous avons mis au jour, une question se pose: le geste doit-il être considéré pour lui-même, ou s'inscrit-il inmanquablement dans cette relation ontologique du geste et de la parole? Nous tenterons de répondre à cette question en abordant la version euripidéenne du mythe d'*Electre*.

⁵⁰⁵ Sandoz 1972, p. 73.

⁵⁰⁶ *PMG* 5b, 2.

⁵⁰⁷ Définition du *ruthmos* par Sandoz 1972, p. 68.

⁵⁰⁸ *Leg.* 816a3-7 (ma traduction).

6. GESTES: la parole et le geste

6.1. What's in a "geste"?

Le grec ne compte pas de mot qui corresponde exactement à notre appellation de geste. Certes, le terme *schéma* est souvent traduit avec le sens de "geste". Mais nous pensons avoir montré qu'il illustre surtout la continuité qui existe entre forme, geste et attitude dans la pensée comme dans la langue grecque. Par conséquent, s'il recouvre aussi la réalité du geste comme "mouvement du corps", selon la définition du Petit Robert, il ne se réduit pas à cette signification. Il s'accorde un peu mieux de la conception des linguistes qui, dans le cadre de l'analyse pragmatique, parlent de "gestes co-verbaux". Kerbrat-Orecchioni les divise encore en deux catégories: celle des "actes non langagiers communicatifs", comprenant "gestes, mimiques et autres productions corporelles"⁵⁰⁹, et celle des "actes non communicatifs" (ou praxiques) qui, dans certains cas, "constituent même le 'noyau dur' de l'interaction"⁵¹⁰, autour duquel s'articule l'échange verbal. Langage et gestualité se rejoignent dans la notion d'acte. Pourtant, en regard de ces deux points de vue, usuel et analytique, il n'est pas évident de définir ce que représente "la gestualité" dans la tragédie grecque. Pickard-Cambridge affirme prudemment: "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", tout en reconnaissant 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"⁵¹¹. Néanmoins, ces gestes sont tous inscrits dans le texte. La question est donc de savoir s'il y a lieu de les isoler de l'action verbale, de l'action générale...

Dans le premier chapitre, nous avons mis en évidence le lien de consubstantialité qui unissait paroles et gestes dans le rite. Le geste y prend la fonction de confirmer les paroles du rite, de les représenter. Cette dynamique est proche de la dimension théâtrale: dans quelle mesure les gestes des acteurs de théâtre, des choreutes, confèrent-ils une efficacité à la parole dramatique? quel lien les unit sur la scène tragique?

⁵⁰⁹ Kerbrat-Orecchioni 2001, p. 150.

⁵¹⁰ Kerbrat-Orecchioni 2001, p. 156.

⁵¹¹ Pickard-Cambridge 1988 [1953], pp. 171 et 176.

Pour répondre à ces questions, nous devons avancer prudemment dans notre analyse du rôle du "geste" théâtral. Dans un premier temps, nous évoquerons les études principales qui se sont attachées à la question pour voir si l'une ou l'autre fait écho à nos propres résultats. Il s'agit pour nous d'essayer de nous faire une idée claire du rôle des gestes *corporels* dans la tragédie. Sur cette base, nous pourrions nous concentrer sur le cas d'Euripide: la tradition relève en effet la part prépondérante qu'il accorde aux gestes, qui sont mentionnés en grand nombre dans ses textes. En mettant en contraste de diverses manières l'œuvre d'Euripide et celles d'Eschyle et de Sophocle, nous verrons le crédit qu'il faut accorder à cette tradition.

Plus encore, par cette comparaison, nous serons à même de mettre au jour certains traits dramaturgiques qui pourraient être propres à Euripide. Dans la perspective de cette étude, nous verrons s'il n'y a pas lieu de les réinterpréter comme utilisation particulière des gestes, liée elle aussi à la pragmatique de la parole.

6.1.1. Pour une approche des gestes théâtraux

Il n'est donc pas évident de se faire une idée claire de la nature des gestes dans la tragédie. Comme l'exprime encore Pickard-Cambridge 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."⁵¹² De nombreuses recherches se sont pourtant attachées à la question et ont permis de réduire quelque peu cette indécision⁵¹³.

Il s'agit pour nous, avant d'aborder Euripide, de voir si leurs résultats s'accordent à ce que nous avons déjà pu observer relativement aux gestes dans les œuvres d'Eschyle et de Sophocle. De fait, les études que nous consacrons à chacun d'eux nous ont rendu attentif à des aspects particuliers des gestes: leur inscription possible dans une succession d'unités rituelles, dans le cas des *Choéphores*; leur superposition avec les unités du discours, observée chez Sophocle, unités qui constituent en elles-mêmes les diverses actions du spectacle.

Avec Euripide, nous cherchons à saisir la relation pragmatique qu'entretiennent geste et parole

⁵¹² Pickard-Cambridge 1988 [1953], p. 171.

⁵¹³ Les études classiques sur les gestes sont celles de Capone 1935, Shisler 1942 et 1945, Spitzbarth 1945, Lasserre 1969, Sittl 1970. Pour une bibliographie exhaustive, voir récemment Telò 2002a, p. 10, n. 4. Nous citerons d'autres études dans le cours du développement.

en performance. Ce n'est donc pas tant dans la perspective des œuvres pionnières de Sittl, Capone ou Spitzbarth qu'il nous faut nous inscrire que dans celle, récente, de Mario Telò⁵¹⁴. De fait, Sittl s'attache de manière générale aux gestes dans l'Antiquité, ceux des Grecs comme ceux des Romains. Partant de la définition des gestes ("Gebärden") comme "alle nicht mechanischen Bewegungen des menschlichen Körpers" (tout en remarquant que le mot ne trouve pas de correspondant défini en grec ni en latin), il recense quinze domaines où les gestes interviennent, de natures diverses, telles que "Ausdruck von Gefühlen", "Totenklage", "Tanz und Pantomimus", "Fingerrechnen".

Avec Capone et Spitzbarth, la perspective est plus ciblée; elle porte sur les gestes de la tragédie. Les deux auteures tentent de mettre au jour la technique ("arte scenica" et "Spieltechnik") propre aux acteurs antiques. C'est l'occasion de recenser un nombre important d'occurrences et de les classer en différentes catégories. Pour l'exemple, Spitzbarth part d'une distinction entre "Einzelgebärde", "Gebärdenkomplex" et "örtliche Bewegung im Spielraum" qu'elle répartit en treize catégories. Mais ces recensements sont tributaires d'une logique inverse de la nôtre: ils classent des gestes –concept moderne– en fonction de critères modernes, ce qui nous empêche de comprendre leur statut, voire leur rôle 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 le lien entre geste et parole pour tenter ensuite d'en tirer des conclusions plus générales.

Telò pour sa part est plus attentif à la relation entre langage et geste: il cherche à définir une "grammaire des gestes", "elaborando strategie interpretative specifiche per ciascuna tipologia testuale"⁵¹⁵. Dans cette perspective, les deux parties de son étude ont pour but de repérer les occurrences de gestes particuliers, "cadere a terra, alzarsi, coprirsi, scoprirsi il volto", puis "la supplica", et d'expliquer leur mise en scène en fonction du texte. Son analyse est approfondie, mais revêt à notre sens le désavantage de partir d'occurrences certes analogues, fondées sur des "attitudes" similaires, mais disparates. Elles ne rendent pas compte de la construction discursive progressive du drame, ni des enjeux liés à la question du geste sur un plan anthropologique.

Poursuivant dans cette voie, nous tâcherons donc de ne pas isoler certains gestes particuliers mais au contraire d'intégrer la gestualité, au sens large où nous l'entendons, dans une théorie générale de la gestualité et de l'efficacité dramatique attachée au théâtre du 5^{ème} siècle.

⁵¹⁴ Telò 2002a et 2002b.

⁵¹⁵ Telò 2002a, p. 16.

6.1.2. Le cas Euripide

Pour aborder cette question, nous commencerons par évoquer certaines études qui ont tenté de spécifier l'emploi qu'Euripide fait des gestes, même si elles cherchaient essentiellement à définir son théâtre par rapport à celui d'Eschyle et de Sophocle. Ces études nous permettront d'aborder la question de la gestualité chez Euripide et de son prétendu "réalisme", pour réévaluer la nature de l'un et l'autre. Nous nous arrêterons sur trois études de Lasserre, Kaimio, et Shisler.

La première étude, celle de François Lasserre sur "Mimésis et mimique"⁵¹⁶, 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, copient les gestes communs, accomplis en certaines circonstances (prière, lutte...), et de l'autre servent à exprimer les émotions, à les rendre visibles. Sur cette base, il postule un emploi formel et spectaculaire des gestes. Lasserre découvre en effet que, si les gestes sont bien répartis dans les drames conservés, "tout change sitôt qu'on établit la statistique des gestes d'émotion selon les différents poètes tragiques et selon les personnages qui les exécutent"⁵¹⁷.

Lasserre propose en effet de répondre aux questions suivantes: qui pleure? qui se frappe ou gémit? qui supplie, et vers qui? qui se couvre le visage?⁵¹⁸ Il constate qu'elles génèrent 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"⁵¹⁹. Certes le critère quantitatif pourrait être en cause. Mais les distinctions

⁵¹⁶ Lasserre 1969.

⁵¹⁷ Lasserre 1969, p. 256.

⁵¹⁸ Cette attention que Lasserre porte aux gestes trouve un écho notamment dans celle qu'Edith Hall porte au chant (Hall 1999), et qui lui permet d'observer que les poètes attribuent à leurs personnages la possibilité de chanter mais selon des critères sociaux divers: noblesse, genre, origine... La variété constatée dans ce cas prime sur l'idée d'une évolution et nous incite à relativiser le schéma évolutif qui mène d'Eschyle à Euripide. Quelques remarques de Luigi Enrico Rossi (dans Rossi 1988, cité plus haut) nous y invitent aussi: elles montrent que l'usage de termes colloquiaux répond à des règles différentes chez chacun des auteurs. Ces derniers caractériseraient 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 (voir pp. 64-66).

⁵¹⁹ Lasserre 1969, 256.

qualitatives qui apparaissentsement malgré tout signifiantes. Lasserre constate par exemple que les personnages de toutes 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*, vv. 1486, 1515, Hercule 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 ou de Philoctète. Chez Eschyle, le chœur du *Prométhée enchaîné* le fait, mais il s'adresse alors aux dieux.

Des constatations de ce type conduisent Lasserre à une conclusion qui parle aussi pour une évolution de la part gestuelle au cours du 5^{ème} 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."⁵²⁰ Tel aurait été le premier modèle théâtral, selon Lasserre. Le théâtre d'Euripide correspondrait à un modèle ultérieur, que Lasserre définit comme "pathétique"⁵²¹, en fonction de ses critères. Il est vrai que nous possédons quelques commentaires sur ce point, dont celui d'Aristote (*Poet.* 1462a6 *sq.*), rapporté ici par Pickard-Cambridge: "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."⁵²²

L'étude de Maarit Kaimio⁵²³ 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 action are inscribed in the text"⁵²⁴, ainsi que le fait Taplin, comme nous l'avons vu, qu'elle cite d'ailleurs à cet effet. Elle peut donc développer son analyse sur la base du principe que les différentes descriptions de contacts (soutien, poignée de main, embrassades, supplication, violence), signalées en termes propres et par des formes déictiques, ne sont pas des indications aux acteurs mais sont le corps du texte: "[they] form a bridge between speech and gesture, the gestural signs being inscribed

⁵²⁰ Lasserre 1969, p. 259.

⁵²¹ Lasserre 1969, p. 341.

⁵²² Pickard-Cambridge 1988 [1953], p. 174. Voir aussi Csapo 2002 pour une réflexion sur la nature de cet excès.

⁵²³ Kaimio 1988.

⁵²⁴ Kaimio 1988, p. 9.

in the text"⁵²⁵.

Kaimio attribue par ailleurs une fonction à ces gestes dans le contexte théâtral, en postulant qu'ils avaient "a great potential theatrical effect"⁵²⁶ 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 5^{ème} siècle, en raison d'abord 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 a cependant l'avantage d'inscrire la gestualité dans un cadre fonctionnel, qui rejoint nos intérêts: les tragédiens intègrent des gestes dans leur texte (ici des contacts physiques) pour générer des effets spectaculaires, augmenter la part émotive du drame.

La dernière étude, celle de Famee Lorene Shisler, nous permet de revenir au texte proprement dit. Elle est antérieure aux commentaires de Lasserre et Kaimio mais elle nous oblige, on le verra, à nuancer les propos précédents. Il s'agit en fait de deux essais de Shisler sur la représentation ("portrayal") de la joie et de l'émotion dans la tragédie grecque⁵²⁷. Shisler tente d'observer les manières d'exprimer les émotions sur la scène théâtrale. C'est une perspective qui mobilise d'emblée gestes et paroles.

Dans sa deuxième étude, plus générale, cette perspective conduit Shisler à dissocier 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...). 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 irréalisable. Mais dans un cas comme dans l'autre, ces actions sont réalisées par le biais du langage. La distinction a surtout l'avantage de mettre en lumière la pluralité des moyens à disposition des poètes et d'interroger le mode de représentation des émotions et de réalisation des gestes.

Shisler achève son exposé sur des statistiques que nous reportons sous une forme plus

⁵²⁵ Kaimio 1988, p. 7.

⁵²⁶ Kaimio 1988, p. 9.

⁵²⁷ Shisler 1942, 1945.

schématique et plus lisible dans le tableau ci-dessous. On notera le commentaire dont Shisler les accompagne: "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."⁵²⁸

	Eschyle	Sophocle	Euripide
violence contre soi	OUI	non	OUI
violence contre les autres	non	OUI	OUI
supplication	fréquent	rare	fréquent
tête, yeux baissés	non	non	OUI
tomber au sol	non	seulement dans <i>Phil.</i>	OUI
courir se cacher	non	non	OUI
étreinte	1 occurrence	rare	fréquent*
se voiler	OUI	OUI	OUI
sorties et départ marquant l'émotion		le plus d'occurrences*	
silence		le plus d'occurrences*	
pleurer, trembler	rare	rare	le plus d'occurrences*
données irréalisables	1 occurrence	OUI	OUI
EN GENERAL		moins qu'Eschyle	2 x plus qu'Eschyle

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 notations 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"⁵²⁹. Shisler peut alors montrer que la plupart des occurrences décrivant ou exprimant une émotion sont à trouver chez Euripide. Il s'agirait donc, sinon d'une réalisation gestuelle plus poussée chez ce dernier, du moins d'une présence beaucoup plus marquée des termes relatifs à l'émotion. On trouve dans les conclusions de Shisler une justification au fait qu'Euripide est considéré par Aristote comme le poète le plus "tragique" (*Poet.* 1453a29-30), c'est-à-dire le plus à même de faire ressentir peur et pitié.

Mais surtout, ces mêmes conclusions contredisent l'idée d'une évolution chronologique. Si Euripide est celui des trois auteurs qui intègre le plus les gestes et le mouvement dans son

⁵²⁸ Shisler 1945, p. 395.

⁵²⁹ Shisler 1945, p. 396.

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 Segal⁵³⁰, sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin, parvient à la même conclusion en mettant notamment en évidence le rôle des personnages muets et immobiles: Sophocle aurait eu tendance à augmenter leur temps sur scène pour établir une tension et tester l'effet ainsi obtenu. Dans *l'Electre*, un exemple frappant est fourni par la réaction différée d'Electre au récit du pédagogue. On observe alors une "austérité presque sculpturale, chez Sophocle, de la composition des effets scéniques"⁵³¹.

Ainsi, plus que le développement d'une technique, c'est le choix d'une esthétique particulière qui apparaît propre à chaque tragédien. C'est donc à rebours du postulat évolutif que nous devons mener à son terme notre recherche sur "la parole comme geste". Appliquées à Euripide, les questions pertinentes sont donc les suivantes: Euripide emploie-t-il vraiment la gestualité d'une manière différente que son prédécesseur Eschyle et que son rival Sophocle? Les gestes cités dans le texte s'accordent-ils à la visée pragmatique des énoncés? Son théâtre marque-t-il au contraire l'avènement d'une parole et d'une gestualité abstraites?

En tout état de cause, la raison pour aborder Euripide en dernier lieu apparaît clairement, puisque celui-ci, selon la tradition relayée par les auteurs cités, accorderait une plus grande place aux gestes dans son théâtre. Mais il faut intégrer ce fait dans la réalité chronologique: son *Electre* est contemporaine de celle de Sophocle. Si deux systèmes gestuels existent, ils ont été concurrents.

6.1.3. Nature des gestes

Dans la question du rapport entre geste et parole, il nous faut partir des éléments les plus manifestes, et notamment du fait que le texte transmis comprend des descriptions de gestes, explicites et implicites, mais ne comprend, sauf rares exceptions, aucune didascalie⁵³². Ce fait a conduit Oliver Taplin à aborder de près la question de la représentation des gestes dans l'introduction de *The stagecraft of Aeschylus*. Taplin commence par constater: "The fact

⁵³⁰ "Symbolisme visuel et effets visuels chez Sophocle" in Segal C. 1987, pp. 79-106.

⁵³¹ Segal C. 1987, p. 104.

⁵³² Pour une mise au point sur la question des didascalies, vraisemblablement toutes interpolées, voir Taplin 1977b.

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."⁵³³ Nos résultats s'accordent à ce jugement. Taplin poursuit alors en affirmant que, "when the playwright draws attention to a stage action, we should take up the invitation and consider what the signification of that action is meant to be"⁵³⁴. Il s'agissait essentiellement pour lui de trouver une voie médiane dans le débat entre interprétations purement "illusionniste" et purement "naturaliste" de la mise en scène tragique, pour reprendre ses termes. Intégrant notamment dans sa réflexion le fait que certaines réalités décrites, comme les mimiques, ne pouvaient être représentées (à cause du port d'un masque), mais que d'autres, comme les entrées et sorties, les gestes mimétiques dans les chorégraphies, le vol réalisé à l'aide de la *méchané*, 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."⁵³⁵

Ces considérations restent sujettes à caution, mais elles ont l'avantage de redonner une place au geste dans la théâtralité tragique, que menaçait (et que menace encore, dans les mises en scène contemporaines) une idée de "statuesqueness" évoquée par Pickard-Cambridge. Taplin pouvait, dans le cadre ainsi posé, aborder l'étude des entrées et des sorties dans le corpus d'Eschyle.

Cependant, en parallèle de ces principes généraux, il nous paraît possible de distinguer différents statuts du geste, en regard notamment de la classification de Kerbrat-Orecchioni évoquée au début de ce chapitre. Il ne revient pas au même en effet qu'un discours: i) décrive un geste, ii) le laisse sous-entendre, iii) l'accomplisse par la seule énonciation.

Le premier principe tient à celui que l'on repère le plus facilement dans le théâtre; il sert à Spitzbarth à dresser son inventaire. Le second est plus subtil mais a été mis en évidence dans une étude comme celle d'Alan L. Boegehold⁵³⁶, qui a répertorié de nombreux cas, tant dans des textes en prose qu'en vers, où un geste est requis pour compléter l'énoncé. Pour autant, il

⁵³³ Taplin 1978, p. 17.

⁵³⁴ Taplin 1978, p. 19.

⁵³⁵ Taplin 1978, p. 37.

⁵³⁶ Boegehold 1999.

n'y est pas décrit. Quant au troisième principe, il détermine les énoncés performatifs, c'est-à-dire entrant dans la catégorie des "actes qui se prêtent à une prise en charge par le langage", selon une définition d'Alain Berrendonner, qui les nomme aussi "L-substituables"⁵³⁷. Nous avons pu les observer ponctuellement.

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"⁵³⁸. Car il avance pour soutenir ce fait un principe 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, 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."⁵³⁹ Nous retrouvons là les trois types de relation que nous évoquons. Mais la question est de comprendre comment ces variations interviennent dans le texte et quelle fonction elles y occupent. Elles déterminent en effet une implication plus ou moins importante de la gestualité dans la mise en scène et il n'est pas dit qu'elles soient concurrentes dans une même pièce, chez un même auteur.

Cette nuance conduit à remettre en cause un jugement aussi récent que celui de Patricia Vasseur-Legangneux dans son ouvrage *Les tragédies grecques sur la scène moderne: une utopie théâtrale*. L'auteure soutient en effet que dans le cadre antique "le code préexiste au texte, et les acteurs appliquent le même code pour jouer Electre, qu'elle soit d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide"⁵⁴⁰.

L'affirmation nous paraît abusive, aussi bien en référence à la danse qu'au jeu. Le fait que la tragédie s'inscrive dans une tradition qui la relie à la poésie chorale, comme on l'a vu, où les mots induisent le rythme et les figures, nous semble contredire cette affirmation; de même le fait que les unités rituelles et langagières constituent les actions du drame. Par ailleurs, les différences dramaturgiques et linguistiques que nous avons observées pour l'heure chez Eschyle et chez Sophocle, mises en lumière par leur traitement respectif du mythe d'Electre, s'opposent 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"⁵⁴¹. En effet, si

⁵³⁷ Berrendonner 1981, p. 86.

⁵³⁸ Taplin 1978, p. 28.

⁵³⁹ Taplin 1978, p. 32.

⁵⁴⁰ Vasseur-Legangneux 2004, p. 186.

⁵⁴¹ Vasseur-Legangneux 2004, p. 185.

nous nous accordons à l'idée qu'il faille distinguer les modalités du théâtre antique de l'esthétique contemporaine, dans le sens où "le jeu antique n'est pas une interprétation du texte"⁵⁴², il nous apparaît en revanche, à la suite des analyses précédentes, que le jeu est principalement une détermination du texte. Florence Dupont, dont s'inspire Vasseur-Legangneux, pouvait affirmer 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."⁵⁴³ Or nous pouvons à présent opposer à cette vue la donnée structurelle de nos unités, leur fonction pragmatique et leur relation étroite avec la gestualité.

Une telle relation est manifeste dans le lien entre chant du chœur et gestes chorégraphiques. De fait, à l'origine, le poète enseignait les figures orchestiques en même temps que son texte, ce que signalait son appellation de *chorodidaskalos*⁵⁴⁴. A partir de témoignage tirés notamment d'Athénée⁵⁴⁵, Catoni, dans son ouvrage sur les *schêmata*, est conduite à affirmer que "'trovare schêmata'", c'est-à-dire des nouvelles figures de danse, "è certo parte del mestiere dei poeti tragici della generazione di Frinico e Eschilo"⁵⁴⁶. De fait, un passage d'Athénée parle de l'acteur d'Eschyle, Téléste, "à ce point 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 nous invitent à réfléchir sur la parenté des gestes du jeu et de la danse. Pour rendre cette problématique concrète, on peut se référer à un article de Luigi Enrico Rossi sur les éléments modalisateurs du spectacle tragique, où se trouve un exemple frappant 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 par deux fois qu'au même endroit dans une strophe et une antistrophe le texte détermine un même signifié, qui aurait tout lieu de se traduire par un geste –un geste ou plus exactement un *schêma*, une figure, une attitude, selon l'expression consacrée dans le registre chorégraphique! Ainsi, dans le premier cas, un extrait de *Lysistrata*, il conclut "possiamo immaginare una mimica iconica o simbolica legata al campo

⁵⁴² Vasseur-Legangneux 2004, p. 185. On retrouve le même souci d'une distinction entre esthétiques antique et moderne chez Florence Dupont 2001, dans le premier chapitre de *L'insignifiance tragique*, notamment pp. 21-25.

⁵⁴³ Dupont 2001, p. 20.

⁵⁴⁴ Pickard-Cambridge 1988 [1953], p. 91.

⁵⁴⁵ Ath. 1, 21d9-e9; 22a5 sq.; 21f3 sq. On peut citer en parallèle l'épigramme de Phrynichos, dans lequel il compare aux vagues de la mer le nombre de figures qu'il a inventées (Plut. *Propos de tables* 732f).

⁵⁴⁶ Catoni 2005, p. 135.

della persuasione, della ragionevolezza, etc."⁵⁴⁷. Dans l'autre cas, issu de l'*Œdipe à Colone* (655 ~ 683), il affirme à propos de deux termes en répons qui relèvent l'un et l'autre d'un bas niveau de langage "il coro ha cantato e danzato *oîda e naixi* con una perfetta responsione anche orchestica"⁵⁴⁸. La figure chorégraphique sert ici à marquer le rythme, le contour de la strophe.

La variété des emplois du terme *schêma*, que nous avons évoquée plus haut, qui associe les formes linguistiques aux formes statuaire et chorégraphiques, prend ici tout son sens. L'approche de Rossi rend concrète la pratique de gestes chorégraphiques stylisés, qui pourraient relever, dit-il plus loin, d'une "seria chiusa di morfemi espressivi"⁵⁴⁹. Or cette logique pourrait aussi s'appliquer au jeu des acteurs; elle s'accorderait en l'occurrence au fait que les *schêmata* langagiers que nous avons répertoriés sont eux aussi récurrents, et en nombre limité. Spitzbarth, dans les "Schlussbemerungen" de son ouvrage sur les gestes, en vient à la même idée: "nicht nur kehren die gleichen Vorgänge ständig wieder, sondern sie finden auch immer die gleiche Formen"⁵⁵⁰. Et de conclure, à propos du jeu des acteurs: "Dieses Vermeiden individuellen Ausdrucks will aber nichts anderes heissen, als dass die Gestik stilisiert ist."⁵⁵¹

Sans doute les gestes des acteurs étaient-ils stylisés, ils rejoindraient en cela la pratique de la danse, pour laquelle, nous dit Delavaud-Roux, "il existe un répertoire de nombreux *schêmata*, qui correspondent à la diversité des sentiments et des idées évoquées"⁵⁵². Ce principe s'accorderait également au fait qu'il existe des structures langagières caractéristiques. Il faut cependant affiner notre appréhension de la "correspondance" qui existerait entre geste et parole dans la pratique des protagonistes. La postuler ne suffit pas à l'expliquer.

Nous le ferons pour notre part sur la base des passages d'Euripide étudiés. Il importait en premier lieu de rappeler qu'il est nécessaire de partir du texte pour aborder la question des gestes. Nous pouvons même en ce sens réintégrer certaines réflexions de Vasseur-Legangneux sur la fonction de la gestualité: "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

⁵⁴⁷ Rossi 1988, p. 70, à propos de *Lysistrata*, vv. 797, 799 ~ 821, 823.

⁵⁴⁸ Rossi 1988, p. 76.

⁵⁴⁹ Rossi 1988, p. 76.

⁵⁵⁰ Spitzbarth 1945, p. 95.

⁵⁵¹ Spitzbarth 1945, p. 95.

⁵⁵² Delavaud-Roux 1994, p. 154. Elle cite à l'appui de cette affirmation Athénée XIV, 629f-630a.

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. 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."⁵⁵³ Nous tenons seulement à souligner le fait que la fabrication du personnage dans ces cas-là est déterminée par le texte: les gestes de soutien et d'embrassement nécessaires à l'action, par exemple, sont toujours mentionnés dans le texte.

La question qui se pose est donc bien de comprendre *comment* la réalisation des gestes s'articule avec les mots qui les énoncent.

⁵⁵³ Vasseur-Legangneux 2004, p. 175.

6.2. Les gestes dans les mots

A considérer la *doxa*, Euripide serait un auteur dont les textes, et par conséquent la scénographie, accordent une grande place aux gestes. Dans cette perspective, nous ferions face à une écriture qui, en partie du moins, trouve sa justification hors d'elle, pour ainsi dire, une écriture qui requiert des gestes pour son accomplissement, c'est-à-dire pour sa simple appréhension par le public –ce dernier devenant par là même un public de spectateurs plus que d'auditeurs.

Une approche globale de l'*Electre* permet déjà d'appréhender ce phénomène: les gestes y sont présents de manière continue. Il n'interviennent pas en particulier dans des occasions rituelles ou spectaculaires: ils sont régulièrement notés comme corollaires de l'action. Aussi la technique euripidéenne nous invite-t-elle à prendre en compte d'autres modalités structurelles, qui impliquent notamment que la part de l'émotion est transposée dans les gestes. On observe ainsi plusieurs moments où le geste est central: Electre décrivant les gestes de son deuil, dans son premier chant; la première rencontre d'Oreste et d'Electre, qui consiste en une course-poursuite avec gestes de violence; le moment de la reconnaissance qui met en scène leur étreinte; la scène où Electre se propose comme esclave pour aider sa mère à descendre du char, qui transpose dans des termes physiques la tension existant entre la mère et la fille; enfin l'étreinte finale du frère et de la soeur. Dans tous ces cas, la scène nécessite un jeu gestuel.

Pour décoder le fonctionnement de cette relation, il nous faut suivre la voie ouverte par Shisler et Spitzbarth, notamment, et rechercher les occurrences des gestes dans le texte. Or, comme nous l'avons exposé, nous ne visons pas à l'exhaustivité. C'est le fonctionnement du langage théâtral qui nous intéresse, d'après ce que nous en saisissons dans certaines scènes particulières. C'est pourquoi nous nous pencherons sur un petit nombre de scènes emblématiques de l'*Electre* d'Euripide, qui semblent mettre en scène la gestualité. Nous tenterons ensuite de construire une contre-épreuve, et d'éprouver la tradition, en observant le traitement qu'offrent Sophocle et Eschyle dans des scènes équivalentes. Il sera alors temps de déterminer si chacun des poètes possède un style ou une manière de faire qui lui est propre, ou s'ils recourent en somme aux mêmes outils dramaturgiques. Nous pourrions alors peut-être, sur cette base, élargir notre conclusion à un champ plus vaste que celui de l'histoire d'Electre.

6.2.1. Modes et gestes de la reconnaissance

Pour commencer l'analyse, nous proposons de nous concentrer sur l'instant clef de la reconnaissance entre Oreste et Electre. Il est à noter sur ce point que chacun des auteurs traite cet instant d'une manière différente, en laissant une place plus ou moins grande à l'émotion des personnages. Euripide par ailleurs semble être le plus réservé. Contrairement à Sophocle, il ne fait pas chanter Electre à cet instant. Oreste n'a pas non plus à intervenir pour tempérer Electre, comme c'est le cas dans les deux autres pièces, et trois vers seulement sont en hémistiches. Sur cette base, certains commentateurs n'ont pas hésité à juger la scène de l'*Electre* de Sophocle "très supérieure dans le pathétique"⁵⁵⁴. 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"⁵⁵⁵. Tout porte à croire cependant –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 (vv. 576-600)⁵⁵⁶:

	Πρ.	ἔπειτα μέλλεις προσπίτνειν τοῖς φιλτάτοις;
	Ηλ.	ἀλλ' οὐκέτ', ὦ γεραιέ· συμβόλοισι γὰρ τοῖς σοῖς πέπεισμαι θυμόν. ὦ χρόνῳ φανείς, ἔχω σ' ἀέλπτως.
	Ορ.	κάξ ἐμοῦ γ' ἔχη χρόνῳ.
580	Ηλ.	οὐδέποτε δόξασ'.
	Ορ.	οὐδ' ἐγὼ γὰρ ἥλπισα.
	Ηλ.	ἐκεῖνος εἰ σύ;
	Ορ.	σύμμαχός γέ σοι μόνος. ἦν δ' ἀνσπάσωμαί γ' ὃν μετέρχομαι βόλον πέποιθα δ' ἢ χρὴ μηκέθ' ἡγεῖσθαι θεούς, 585 εἰ τᾶδ' ἔσται τῆς δίκης ὑπέρτερα.
	Χο.	ἔμολες ἔμολες, ὦ, χρόνιος ἀμέρα, κατέλαμψας, ἔδειξας ἐμφανῇ πόλει πυρσόν, ὃς παλαιᾷ φυγᾷ πατρίων ἀπὸ δωμάτων τάλας 590 ἀλαίνων ἔβα.

⁵⁵⁴ On doit le commentaire à Parmentier et Grégoire, dans l'édition des Belles Lettres (1925), p. 215.

⁵⁵⁵ Cropp 1988, p. 142.

⁵⁵⁶ Pour tous les passages de l'*Electre* d'Euripide, nous nous inspirons de la traduction de Debidour dans Lebeau 2005.

θεὸς αὖ θεὸς ἀμετέραν τις ἄγει
νίκαν, ὦ φίλα.
ἄνεχε χέρας, ἄνεχε λόγον, ἵει λιτὰς
ἐς θεοῦς, τύχαι σοι τύχαι
595 κασίγνητον ἐμβατεῦσαι πόλιν.
Op. εἶέν· φίλας μὲν ἡδονὰς ἀσπασμάτων
ἔχω, χρόνῳ δὲ καὶ θις αὐτὰ δώσομεν.
σὺ δ' ὦ γεραῖε, καίριος γὰρ ἦλυθες,
λέξον, τί δρῶν ἄν φονέα τεισαίμην πατρὸς
600 μητέρα τε (τὴν) κοινωνὸν ἀνοσίων γάμων;

Vieillard *Et tu hésites encore à tomber dans les bras de ceux qui te sont le plus cher?*
Electre *Je n'hésite plus, vieillard, par ces signes, tu as convaincu mon cœur. Ô toi qui as paru, enfin... Je t'ai, contre toute attente!*
Oreste *Moi aussi, je t'ai, enfin!*
Electre *Jamais je ne l'aurais cru!*
Oreste *Ni moi espéré!*
Electre *Ce lointain Oreste, c'est toi?...*
Oreste *Oui, c'est ton allié –le seul. Si je lance et ramène bien l'épervier... Je suis venu pour cela. J'ai confiance. Ou alors il ne faut plus croire aux dieux, si l'injustice doit l'emporter sur ce qui est juste.*
Chœur *Te voici enfin, te voici venu, jour tant attendu! Et dans ta splendeur tu fais apparaître à notre cité ce brillant flambeau: âme en peine, errante, il était parti! Un dieu, un dieu nous ramène la victoire, chère Electre! Elève les mains, élève la voix, lance tes prières vers les dieux, que le destin, oui le destin, accorde que ton frère reprenne pied dans la cité!*
Oreste *Allons, j'ai à cœur la douceur des embrassements, mais nous avons le temps devant nous pour y revenir encore. Vieil homme, toi qui t'es présenté si à propos, dis-moi: comment devrais-je faire pour infliger châtement à l'assassin de mon père –et à ma mère, liée à lui par une abominable union?*

Il faut essayer de restituer la gestualité qui anime ce passage. En considérant le texte, on observe la répétition du verbe *echein* dans le premier hémistiché, au vers 579, au sens d'"avoir", de "tenir". Debidour le traduit par "retrouver", mais en retour il introduit une didascalie juste avant le chant du chœur ("Le frère et la sœur s'embrassent longuement, pendant que chante le chœur"), qui transpose à cet instant, et quelque peu arbitrairement, l'étreinte du frère et de la sœur. Certes, le sens du verbe est ambigu. Cependant, on remarquera qu'il semble répondre ici à l'incitation du vieillard qui pousse Electre à tomber

(*prospitnein*) dans les bras de son frère –par ailleurs un jeu de mot, parce que c'est en "tombant" (*pesôn*, v. 574) qu'Oreste s'est fait la cicatrice nécessaire à la reconnaissance (*ptômatos tekmêrion*, v. 575).

Nous sommes d'autant plus porté à croire qu'il y a ici une véritable étreinte que le chœur entonne une strophe au milieu des retrouvailles. Oreste et Electre devaient vraisemblablement symboliser ces retrouvailles par le "tableau" de leur étreinte. Il s'agirait en ce sens d'une autre forme de pathétique que dans la scène de Sophocle, où intervient également le terme ἔχειν (vv. 1223-1238)⁵⁵⁷:

- ΗΛ. ὦ φίλτατον φῶς.
 ΟΡ. Φίλτατον, ξυμμαρτυρῶ.
 1225 ΗΛ. ὦ φθέγμ', ἀφίκου;
 ΟΡ. Μηκέτ' ἄλλοθεν πύθῃ.
 ΗΛ. Ἔχω σε χερσίν.
 ΟΡ. ὦς τὰ λοιπ' ἔχοις αἰεί.
 ΗΛ. ὦ φίλταται γυναῖκες, ὦ πολίτιδες,
 ὁρᾶτ' Ὀρέστην τόνδε, μηχαναῖσι μὲν
 θανόντα, νῦν δὲ μηχαναῖς σεσωσμένον.
 1230 ΧΟ. Ὀρώμεν, ὦ παῖ, καπὶ συμφοραῖσί μοι
 γεγηθὸς ἔρπει δάκρυον ὁμμάτων ἄπο.
 ΗΛ. Ἰὼ γοναί, Στρ.
 γοναὶ σωμάτων ἐμοὶ φιλτάτων,
 ἐμόλετ' ἀρτίως,
 1235 ἐφεύρετ', ἤλθετ', εἶδεθ' οὐδ' ἐχρήζετε.
 ΟΡ. Πάρεσμεν· ἀλλὰ σίγ' ἔχουσα πρόσμενε.
 ΗΛ. Τί δ' ἔστιν;
 ΟΡ. Σιγῶν ἄμεινον, μή τις ἔνδοθεν κλύῃ.

- Electre *Ô jour entre tous béni!*
 Oreste *Béni entre tous, j'en suis aussi témoin.*
 Electre *Ô cette voix –tu es venu jusqu'à moi!*
 Oreste *Ne demande à nul autre.*
 Electre *Je te touche de mes mains!*
 Oreste *Puisse-tu m'y tenir désormais pour toujours!*
 Electre *Ah! mes compagnes chéries, filles de ma cité, voyez Oreste, c'est lui! un stratagème*

⁵⁵⁷ Pour conserver une unité de traduction, ce passage de Sophocle comme celui d'Eschyle s'inspirent de la traduction de Debidour.

- l'avait fait mort, et ce stratagème nous le ramène à présent bien vivant!*
- Chœur *Nous le voyons, ma fille, et devant ce bonheur une larme de joie s'échappe de nos yeux.*
- Electre *Iô descendance,
descendance du corps que je chérissais le plus,
te voici soudain revenue!
Tu l'as retrouvée, rejointe, revue,
celle que tu recherchais!*
- Oreste *Je suis là. Mais silence, contiens-toi.*
- Electre *Qu'y a-t-il?*
- Oreste *Il vaut mieux faire silence, que personne au palais ne nous entende.*

On le voit, dans sa joie, Electre salue d'abord ce jour heureux, sans doute en s'adressant au soleil, puis la voix de son frère, avant de le toucher de ses mains. Mais l'action est brève car Electre se tourne déjà vers le chœur pour le prendre à témoin, ce qui lui permet sans doute de se mettre en position pour la partie lyrique qu'elle entonne alors (et qui continue jusqu'au vers 1287). Dans cette perspective, l'étreinte n'est qu'un instant des retrouvailles et l'accent est mis bien moins sur la réaction physique d'Electre que sur sa joie *chantée*, qu'Oreste aura d'ailleurs toutes les peines à faire cesser⁵⁵⁸.

En contraste, il faut voir l'extrême sobriété avec laquelle Eschyle aborde la scène (vv. 224-237). La réaction d'Electre n'est signalée chez lui que de manière allusive, au milieu de la tirade d'Oreste. Elle laisse imaginer une brève manifestation de joie.

- Ηλ. ὥς ὄντ' Ὀρέστιν τᾶρ' ἐγὼ σε προῦννέπω;
- 225 Op. αὐτὸν μὲν οὖν ὀρώσα δυσμαθεῖς ἐμέ·
κουρὰν δ' ἰδοῦσα τήνδε κηδείου τριχὸς
ἰχνοσκοποῦσά τ' ἐν στίβοισι τοῖς ἐμοῖς
ἀνεπτέρωθης κἀδόκεις ὀρᾶν ἐμέ.
σκέψαι, τομῇ προσθεῖσα βόστρυχον τριχός,
- 230 σαυτῆς ἀδελφοῦ σύμμετρον τῷ σῷ κάρᾳ.
ἰδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός,
σπάθης τε πληγᾶς, ἐν δὲ θήρειον γραφὴν—
ἔνδον γενοῦ, χαρᾶ δὲ μὴ ἔκπλαγῆς φρένας·
τοὺς φιλτάτους γὰρ οἶδα νῶν ὄντας πικρούς.
- 235 Ηλ. ὦ φίλτατον μέλημα δώμασιν πατρός,
δακρυτὸς ἐλπίς σπέρματος σωτηρίου,

⁵⁵⁸ Oreste tente à plusieurs reprises de faire taire sa sœur (1236, 1238, 1288, 1322), et le pédagogue, un peu plus loin, doit à son tour lui répéter de faire silence (1364 *sq.*).

ἀλκῇ πεποιθὼς δῶμ' ἀνακτῆσιν πατρός.

- Electre *Qu'est-ce à dire? Toi qui me parles, tu prétends être Oreste?*
- Oreste *Quand tu me vois en personne, c'est alors que tu me méconnaissais? Lorsque tu as avisé cette mèche de cheveux en ex-voto, il t'est poussé des ailes, tu croyais me voir –et quand tu scrutais la trace de mes pas, à moi ton frère, en les mesurant à ton propre pied... Observe donc l'endroit sur ma tête où la mèche a été coupée. Et vois cette étoffe: ce sont tes mains qui l'ont tissée au cliquetis du métier; regarde cette scène de chasse. –Garde ton sang froid, ne te laisse pas égarer par la joie. Tu sais quelle hargne ont pour nous ceux qui devraient nous aimer le plus.*
- Electre *Ô mon bien-aimé! vivant souci de la Maison paternelle, espoir tant pleuré d'un surgeon de salut! Fort de ta vaillance, tu vas le recouvrer, ce toit paternel!*

La rupture au vers 233 est étonnamment réaliste. Elle est signifiée par l'absence de particule de coordination. Elle nous oblige en revanche à imaginer Electre ouvrant ses bras pour enserrer Oreste. Ce d'autant plus que ce n'est pas son silence que réclame Oreste: Electre a le loisir d'exprimer sa joie en paroles. Cette retenue lui permet en revanche de préserver sa dignité, le *prepon*. Elle est d'autant plus justifiée que, comme nous l'avons vu, c'est dans le *kommos* que se concentrera toute l'émotion de la scène, qui se trouve ainsi exprimée dans une forme ritualisée.

Si l'on s'en tenait à la seule scène des retrouvailles d'Oreste et d'Electre, on pourrait donc convenir que la dramaturgie d'Euripide, contrairement à celle d'Eschyle et Sophocle, accorde une part centrale aux gestes, et plus particulièrement encore à cette occasion aux contacts physiques.

Or nous avons également vu à cette occasion *comment* le geste s'accordait à la parole. L'étreinte d'Oreste et d'Electre est déterminée par le texte, elle le complète nécessairement. Mais plus encore, en créant ensuite une image immobile parallèle au bref chant et à la danse du chœur, elle a vocation de renforcer, voire de symboliser l'émotion de ces retrouvailles. En contraste, nous avons vu que Sophocle faisait chanter Electre à ce moment, et qu'Eschyle transposait dans le *kommos* l'émotion de la scène. Chez Euripide, c'est le chœur qui chante au moment des retrouvailles, et qui prend à son compte la joie et les gestes d'Electre. Nous le voyons surtout dans la deuxième partie du chant (vv. 590-595):

590 θεὸς αὖ θεὸς ἀμετέρων τις ἄγει
 νίκαν, ᾧ φίλα.

ἄνεχε χέρας, ἄνεχε λόγον, ἵει λιτὰς
ἐς θεούς, τύχαι σοι τύχαι
595 κασίγνητον ἐμβατεῦσαι πόλιν.

Chœur *Un dieu, un dieu nous ramène la victoire, chère Electre! Elève les mains, élève la voix,
lance tes prières vers les dieux, que le destin, oui le destin, accorde que ton frère
reprenne pied dans la cité!*

Nul doute qu'à cet endroit le chœur intégrait dans cette danse vive, comprenant essentiellement des dochmiaques, les gestes qu'il commande à Electre de faire. Par ailleurs, la tournure artistique du chant apparaît tout particulièrement dans ces derniers vers qui comptent trois répétitions, dont l'anaphore du verbe *aneche*. Cette dernière marque d'ailleurs un zeugme, en cumulant les sens propre et figuré du verbe, et explicite le rapport entre geste et parole que nous avons mis en lumière dans les rituels: on tend son discours comme on tend ses bras, on lance ses supplications (*hieî*) comme des flèches vers les dieux. Enfin le terme *embateusai*, "prendre pied", "prendre possession", a une signification tant concrète que symbolique: Oreste doit revenir sur la terre d'Argos mais également y reprendre le pouvoir. Nous avons d'ailleurs déjà évoqué le terme en référence au geste d'Oreste qui, par son offrande, prend symboliquement possession de la tombe de son père, au début des *Choéphores*⁵⁵⁹! Dans le cas présent, cette exigence est exprimée par un geste, celui de "fouler", que le chœur pouvait intégrer dans sa danse.

Les gestes chorégraphiques permettraient ainsi l'actualisation des métaphores (élever la voix, lancer des prières, fouler), et rendraient concrète l'association entre geste physique et geste vocal. Ce passage choral acquiert de la sorte une fonction pragmatique, transposant en termes musicaux l'émotion d'Electre; on voit aussi que les gestes du chœur sont intégrés dans la logique dramatique, avec une fonction discursive. Nous verrons encore, dans la première partie lyrique d'Electre, que cette correspondance est un élément déterminant des parties chorégraphiques.

Paradoxalement (par rapport aux injonctions du chœur), mais dans une logique que justifie le report de l'émotion d'Electre sur le chant de ce dernier, Electre 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 tentait d'excuser la froideur des retrouvailles: "the main thrust of

⁵⁵⁹ Voir point 3.1.3 et la référence à Gernet 1982 [1955].

the dramatic sequence is in pressing on purposefully towards the planning, execution and emotional aftermath of the climatic act of vengeance"⁵⁶⁰. Il faut malgré tout concevoir le tableau assez surprenant 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 également voir comment il articule les codes de la tragédie et les éléments du mythe.

Notamment, il cumule ici deux types de gestualité que nous avons identifiés au début de ce chapitre: celle qui est indépendante des paroles (l'étreinte qui intervenait nécessairement à cet endroit) et celle qui les accompagne (en l'occurrence les gestes de danse). Dans le premier cas, où les gestes s'intercalent entre les vers, le geste acquiert une forme d'autonomie. Il vaut en somme pour lui seul. Dans le second cas, les gestes illustrent les paroles, et même ils leur permettent de s'accomplir.

6.2.2. Première rencontre d'Oreste et d'Electre

D'autres scènes de l'*Electre* d'Euripide impliquent une relation particulière du geste à la parole, où le geste joue un rôle dans la construction discursive du spectacle. L'analyse de la première rencontre entre le frère et la sœur nous permettra d'approfondir notre compréhension du lien entre geste et parole à la fois dans le texte et dans la performance. Alors qu'Electre est revenue de la rivière et s'est lancée dans des lamentations, Oreste surgit, avec Pylade. Il l'aborde d'une manière plutôt cavalière, qui laisse présumer que la scène est parcourue d'une certaine violence (vv. 215-228):

- 215 Ηλ. οἷμοι· γυναιῖκες, ἐξέβην θρηνημάτων.
 ξένοι τινὲς παρ' οἶκον οἶδ' ἐφεστίους
 εὐνὰς ἔχοντες ἐξανίστανται λόχου·
 φυγῇ σὺ μὲν κατ' οἶμον, ἐς δόμους δ' ἐγὼ
 φῶτας κακούργους ἐξάλυζωμεν ποδί.
 220 Ορ. μέν', ὦ τάλαινα· μὴ τρέσῃς ἐμὴν χέρα.
 Ηλ. ὦ Φοῖβ' Ἄπολλον, προσπίτνω σε μὴ θανεῖν.
 Ορ. ἄλλους κτάνοιμι μᾶλλον ἐχθίους σέθεν.
 Ηλ. ἄπελθε, μὴ ψαῦ' ὦν σε μὴ ψάυειν χρεών.

⁵⁶⁰ Cropp 1988, p. 142.

- Op. οὐκ ἔσθ' ὅτου θίγοιμ' ἄν ἐνδικώτερον.
 225 Ηλ. καὶ πῶς ξιφήρης πρὸς δόμοις λοχῶις ἐμοῖς;
 Op. μείνας' ἄκουσον, καὶ τάχ' οὐκ ἄλλως ἐρεῖς.
 Ηλ. ἔστηκα· πάντως δ' εἰμὶ σή· κρείσσων γὰρ εἶ.
 Op. ἦκω φέρων σοι σοῦ κασιγνήτου λόγους.
 Ηλ. ὦ φίλτατ', ἄρα ζῶντος ἢ τεθνηκότος;
 230 Op. ζῆι· πρῶτα γάρ σοι τὰγάθ' ἀγγέλλειν θέλω.

- Electre *Hélas, femmes, je suis débusquée de mes chants de deuil! Voici des étrangers, chez moi! Ils étaient tapis dans l'ombre, et se lèvent de leur embuscade... Fuyons! Vous, dévalez le sentier; moi, je rentre à la maison. Ce sont des malandrins, échappons-leur, courons!*
 Oreste *Reste, malheureuse! N'aie pas peur de ma main!*
 Electre *Apollon, je t'implore! Je ne veux pas mourir!*
 Oreste *Ah! si je pouvais, plutôt que toi, en tuer d'autres que je hais!*
 Electre *Ecarte-toi! Ne touche pas ce que tu n'as pas le droit de toucher!*
 Oreste *Il n'y a rien que je pourrais toucher à plus juste titre.*
 Electre *Pourquoi alors, l'épée à la main, te tiens-tu en embuscade autour de ma maison?*
 Oreste *Reste, et écoute; bientôt tu diras comme moi.*
 Electre *Je suis là; de toute façon, je suis tienne: tu es plus puissant.*
 Oreste *Je suis venu t'apporter de nouvelles de ton frère.*
 Electre *Oh, très cher! De mon frère vivant... ou mort?*
 Oreste *Vivant. C'est d'abord cette joie que je veux t'annoncer.*

La proximité comme la violence entre les personnages développées à cet endroit sont propres à la version d'Euripide. Chez Sophocle, 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'Electre (vv. 680-763), puis Oreste apparaît portant l'urne funéraire (vv. 1098 *sq.*). Chez Eschyle, la rencontre dans les *Choéphores* a été préparée par la reconnaissance d'indices sur la tombe d'Agamemnon: les mèches de cheveux et les pas d'Oreste. Nous regardons brièvement le texte de la rencontre: Oreste apparaît à Electre en lui donnant un ordre, et Electre poursuit le dialogue en posant une question (vv. 212-214):

- Op. εὔχου τὰ λοιπά, τοῖς θεοῖς τελεσφόρους
 εὐχὰς ἐπαγγέλλουσα, τυγχάνειν καλῶς.
 Ηλ. ἐπεὶ τί νῦν ἔκατι δαιμόνων κυρῶ;
 Oreste *Prie les dieux pour qu'à l'avenir aussi tu sois exaucée, en formulant d'autres prières qui s'accomplissent.*

Electre *Pourquoi? Qu'ai-je obtenu des dieux à l'instant?*

L'incongru de la rencontre n'est pas thématisé. Chez Euripide au contraire, la rencontre donne lieu à des cris, à de la précipitation, à une fausse sortie du chœur. Oreste se saisit d'Electre: la scène est traversée par une agitation inattendue que les mots reflètent. Dès les premiers mots d'Oreste (v. 221), l'accent est mis sur sa "main", synonyme par ailleurs de la violence. La conversation est biaisée: à son ordre, Electre réagit en se tournant vers Apollon (un petit autel figurait sans doute devant la maison). S'agenouillant sans doute, elle le supplie de ne pas 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: deux fois dans la bouche d'Electre (*mê psaue*, v. 223), puis dans celle d'Oreste qui emploie le verbe *thinganô* en maintenant de la sorte une menace et une ambiguïté. A proprement parler, il n'est pas "légitime" qu'il *touche* Electre! L'épée qu'il porte (*xiphêrês*, v. 225) symbolise la violence latente de cette scène. D'ailleurs, Electre ne cède qu'au moment où elle reconnaît la supériorité physique (*kreissôn* est dérivé de *kratos*) de son interlocuteur: "je suis tienne, tu es plus puissant".

A un autre niveau, on remarquera que la violence de la scène s'exprime aussi dans la nature des *schêmata*, 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'Electre, dans une longue stichomythie qui va du vers 228 au vers 289. A ce point, on remarque également l'apparition de termes autoréférentiels de la parole (*ereis* 226, *logous* 228, *angellein* 230), qui prennent la place de ceux du contact (*chera* 220, *psauein* 223, *thigoimi* 224). Ils introduisent une nouvelle phase dans la pièce, à travers ce dialogue qui, dans les termes de Luigi Battezzato, "pone un filtro alla loro comunicazione"⁵⁶¹, et par lequel Euripide diffère le véritable moment de la reconnaissance. Nous avons déjà parlé de la part prépondérante des motifs métathéâtraux chez Euripide. Ici encore, la ruse d'Oreste, le fait (peu vraisemblable) qu'il se refuse à dévoiler son identité, instaure une forme de théâtre dans le théâtre, que marquent les termes autoréférentiels du passage. Battezzato y est aussi attentif: "Oreste 'porta notizie' del 'fratello' di Elettra (v. 228), e si presenta come chi è venuto ad 'annunciare' (v. 230) le buone nuove. Corrispondentemente le parole di Elettra devono essere dei discorsi riportati, annunciati (v. 292): Elettra inizia il suo discorso ad Oreste con l'ordine di 'annunciare' (v. 303) e con un uguale ordine le conclude (v. 332)."⁵⁶² En contradiction avec

⁵⁶¹ Battezzato 2005, p. 158.

⁵⁶² Battezzato 2005, p. 158.

le "réalisme" prêté à Euripide, il se détache donc l'idée que son art met en scène l'artificialité dont il procède. Les gestes contribuent de même à "théâtraliser" les actions, à créer des tableaux et des mouvements générateurs d'émotions.

On ne doute pas que l'effet devait être spectaculaire dans la scène que nous venons de voir. Cette donnée était également perceptible dans la scène de la reconnaissance, où l'étreinte du frère et de la sœur contrebalançait l'expression verbale. Mais ce qui importe dans ces deux scènes, c'est surtout d'y découvrir un mode d'interaction entre geste et parole, où le geste ne se superpose pas aux mots mais s'immisce entre eux. A l'aune de ce principe, nous pouvons éclairer la dynamique de diverses scènes où le geste joue un rôle à part entière. Nous le ferons encore une dernière fois, mais en deux temps: en observant les modalités de l'apparition d'Electre dans sa version en vers iambiques et en vers lyriques. Nous espérons ainsi nous faire une idée relativement générale de la pratique d'Euripide. Dans la première scène étudiée, l'apparition d'Electre, nous verrons d'ailleurs que l'intention d'Euripide se révèle d'emblée, si l'on analyse sa manière de présenter l'héroïne en regard de celle des deux autres tragédiens.

6.2.3. L'entrée en scène d'Electre

En nous attachant à l'entrée en scène d'Electre, nous pouvons aisément mettre en parallèle la pratique des trois auteurs. Il est notamment frappant de comparer son entrée chez Sophocle et chez Euripide. Elle semble presque programmatique dans l'emploi qu'elle implique de la parole. On se souvient en effet de l'entrée d'Electre chez Sophocle. Un premier cri chasse Oreste et sa troupe, puis Electre entre en invoquant le jour. Son ode en anapestes est d'une grande richesse poétique, chargée de figures de style, et se laisse découper en unités: Electre invoque Ciel et Terre, puis commémore son deuil, interpelle son père, fait vœu de ne jamais cesser sa lamentation, enfin invoque les divinités chtoniennes et leur commande d'intervenir. Chez Eschyle, la manière de présenter Electre est également significative: Electre est mêlée au chœur des captives et participe à la parodos en dansant vraisemblablement avec elles. Elle ne se détache du chœur que pour accomplir le rite qui donne son titre à la pièce, d'ailleurs guidée en cela par les recommandations du coryphée (voir point 3.1.3). Dans l'ensemble, elle se fond pour ainsi dire dans l'action générale de la pièce.

D'emblée, chez Euripide, on comprend que l'intention est autre. Nulle plainte ne précède

Electre et elle n'est même pas annoncée par son mari présent sur scène. Son apparition a pour fonction de créer une image, un "tableau". Et à l'opposé de ce qui arrivait chez Sophocle, le spectacle ici est décrit clairement, par les mots mêmes d'Electre.

55 ὦ νύξ μέλαινα, χρυσέων ἄστρον τροφέ,
 ἐν ἧι τόδ' ἄγγος τῷδ' ἐφεδρεῦον κάραι
 φέρουσα πηγὰς ποταμίας μετέρχομαι
 —οὐ δὴ τι χρείας ἐς τοσόνδ' ἀφιγμένη
 ἀλλ' ὥς ὕβριν δείξωμεν Αἰγίσθου θεοῖς—
 γόους τ' ἀφίημι αἰθέρ' ἐς μέγαν πατρί.
 60 ἡ γὰρ πανώλης Τυνδαρίς, μήτηρ ἐμή,
 ἐξέβαλέ μ' οἴκων, χάριτα τιθεμένη πόσει·
 τεκοῦσα δ' ἄλλους παῖδας Αἰγίσθῳ πάρα
 πάρεργ' Ὀρέστην καὶ ποιεῖται δόμων.

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 –non pas que je sois parvenue à un tel point de misère, mais pour que nous montrions aux dieux les outrages d'Egishe– et je lance des plaintes pour mon père dans le vaste éther.

La maudite Tyndaride, ma mère, m'a bannie du foyer pour plaire à son époux. En enfantant auprès d'Egishe d'autres enfants, elle nous rend Oreste et moi inutiles pour la maison.

Electre 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'Electre tragique⁵⁶³, commente, 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."⁵⁶⁴. C'est un premier contraste avec l'Electre de Sophocle, dont l'apparence n'est pas soulignée au moment de son apparition. L'autre différence tient à la forme même du discours. L'invocations à la Nuit ne correspond pas à celle de l'Electre sophocléenne: elle ne débouche pas sur une adresse à la deuxième personne mais reste comme suspendue. La portée

⁵⁶³ Dupont 2001, que nous avons déjà cité dans les chapitres sur Eschyle et sur Sophocle.

⁵⁶⁴ Dupont 2001, p. 136. Socialement, Electre 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.

performative du verbe dans l'expression *iêmi goous* ("je lance des plaintes") est aussi remise en cause puisque rien ne témoigne d'une lamentation dans ces premiers vers, qui sont d'ailleurs en iambes.

En somme, l'Electre euripidéenne prend la parole pour se décrire elle-même ainsi que sa situation. A cet endroit, le langage sert à informer, tout en créant une image d'Electre. C'est une forme de figure, de *schéma*, qui est celle de l'esclave porteuse d'eau (ou du moins de la femme de basse condition), telle qu'on la retrouve figurée sur de nombreux vases, comme sur celui ci-dessous.



*Femmes remplissant
leurs amphores
à une fontaine publique
(Toledo 1961.23, 520-510 av. J.-C.)*

Les mots d'Electre, dans ce cas, soulignent le spectacle en cours. Ils mettent en évidence les gestes et l'attitude de l'acteur, qui précèdent la parole et lui servent de référent iconique. Oreste à ce titre est spectateur de la même vision, puisqu'il annonce en Electre une *prospolos*, une "servante", au moment où elle revient sur la scène (v. 107).

On voit bien cependant comment l'emploi du geste peut varier d'une scène à l'autre. A partir de ce *schéma* de base, Euripide va construire la chorégraphie comprise dans la monodie qu'Electre entonne à son retour de la rivière, et qui constitue la véritable plainte d'Electre (vv. 112-166). Nous ne présentons ici que les termes autoréférentiels des gestes et des actes illocutoires, qui rythment le chant et la danse dans la strophe et dans l'antistrophe *a*, ainsi que dans les deux *mesodoi*. Nous avons omis l'antistrophe *b*, où Electre revient sur le meurtre d'Agamemnon.

112	σύντειν' (ὥρα) ποδὸς ὀρμάν· ὦ, ἔμβα ἔμβα κατακλαίουσα. ἰὼ μοί μοι. (...)	<i>Str. a</i>	<i>Hâte l'élan de ton pied, il est temps, oh, marche, marche en te lamentant. iô moi moi</i>
125	ἴθι τὸν αὐτὸν ἔγειρε γόον, ἄναγε πολὺδακρυν ἄδονάν. σύντειν' (ὥρα) ποδὸς ὀρμάν· ὦ, ἔμβα ἔμβα κατακλαίουσα. ἰὼ μοί μοι. (...)	<i>Mes. a</i> <i>Ant. a</i>	<i>Allons, fais s'élever la même plainte, fais monter le plaisir des larmes abondantes. Hâte l'élan de ton pied, il est temps, oh, marche, marche en te lamentant. iô moi moi</i>
140	θές τόδε τεῦχος ἐμᾶς ἀπὸ κρατὸς ἐ- λοῦσ', ἵνα πατρὶ γόους νυχίους ἐπορθοβοάσω· †ἱαχὰν αἰοιδὰν μέλος 'Αῖδα, πάτερ, σοι† κατὰ γᾶς ἐνέπω γόους οἷς ἀεὶ τὸ κατ' ἡμᾶρ λείβομαι, κατὰ μὲν φίλαν ὄνυχι τεμνομένα δέραν χέρα τε κρᾶτ' ἔπι κούριμον τιθεμένα θανάτῳ σῶι. (...)	<i>Str. b</i>	<i>Tiens, ôte à présent cette urne de mon front, afin que je dirige vers mon père mes plaintes nocturnes. C'est le cri, le chant, l'hymne d'Hadès, père, à toi destiné. Je t'adresse sous terre mes gémissements par lesquels toujours, chaque jour, je m'use, tandis que de mes ongles je déchire ma peau tendre, et que ma main s'abat sur ma tête rasée en souvenir de ton trépas.</i>
150	ἔξ, δρύπτε κάρᾱ (...)	<i>Mes. b</i>	<i>Ah ah, griffe ta tête je me lamente.</i>
156	κατακλαίομαι		

Cette monodie correspond à la première lamentation d'Electre chez Sophocle. Dans le reste du texte, on retrouve les éléments du meurtre d'Agamemnon évoqués en parallèle des pratiques du deuil. Relativement aux pratiques qui nous intéressent, on voit qu'Euripide en fait un morceau de virtuosité, dans lequel l'acteur avait à exercer tant ses qualités de chanteur que de danseur: si le passage débute avec deux anapestes (112-113), il se poursuit sur un rythme choriambic-glyconien, sur lequel Electre devait danser. Denniston note plusieurs irrégularités dans la responsion, 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, comme c'était le cas pour le chœur pindarique, on voit que les gestes exécutés par Electre sont déterminés par ses paroles. Les verbes employés, à l'impératif ou au participe, rythment dès le début la danse qui marquait l'entrée d'Electre:

- les *sunteine* et *emba* du début de la strophe et de l'antistrophe *a*.
- le *thes*, à la strophe *b* (qu'Electre l'adresse à elle-même ou à un domestique), détermine

ensuite le fait qu'elle dépose l'urne (le déictique atteste l'acte) et "prenne la posture d'une pleureuse"⁵⁶⁵ pour engager sa plainte funèbre;

– à la suite, toujours dans la strophe *b*, deux verbes décrivent les gestes traditionnels du deuil, s'inciser le visage (*temnomena*) et se frapper la tête (*tithemena*), qu'Electre décrit en les accomplissant;

– enfin, dans la *mesodos b*, le geste de se griffer le visage (*drupte*) est mentionné, en parallèle de cris.

A la suite de ces gestes, Electre entonne l'antistrophe *b*, récit de la mort d'Agamemnon. La strophe ne contient plus de termes autoréférentiels; en revanche, elle devait impliquer une autre pose, de souffrance ou de colère.

Or, en parallèle de ces gestes apparaissent nombre de termes langagiers. Ils ponctuent également le chant d'Electre, dans chaque partie, en désignant autant d'actions susceptibles d'être soutenues par une attitude, un *schéma*: "fais s'élever la plainte", "j'adresse sous terres mes gémissements", "je me lamente"... Le verbe *kataklaiomai* ouvre et ferme ce cycle chorégraphique qui a valeur d'acte de lamentation, avant l'antistrophe *b*, qui en constitue la part narrative. Jusque là, ce sont autant d'énoncés performatifs qui sont exprimés ici, à la première personne du présent comme à la deuxième de l'impératif!

Les termes autoréférentiels des actes physiques et langagiers se rejoignent donc dans ce passage et composent pour ainsi dire la trame chorégraphique de la monodie, qui constitue en fin de compte comme une transposition de la plainte funèbre. Elle rejoint en ce sens le *kommos* d'Eschyle, mais dans une esthétique qui l'abstrait de toute vocation rituelle effective: la musique prime.

Cependant, notre incursion dans le domaine de la danse confirme au moins en partie notre postulat général, selon lequel les actes langagiers et gestuels sont de même nature, et déterminent l'un et l'autre des attitudes qui prennent la forme de *schémata*. Dans la danse d'Electre se succèdent les *schémata* d'une porteuse d'eau, d'une pleureuse, d'une exécutante des rites funèbres, auxquels s'ajoutent les attitudes modales d'invocation, d'interrogation, de prière.

Une certaine continuité se dessine donc entre le registre du jeu et celui de la danse. De fait, dans les parties lyriques (dansées) aussi, les mots déterminent les gestes, bien qu'en faisant sans doute une plus grande place aux figures, aux *schémata*. Ainsi que le dit Marie-Hélène

⁵⁶⁵ Dupont 2001, p. 137. Une formule qui nous renvoie à la signification de *schéma*.

Delavaud-Roux 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"⁵⁶⁶.

En vérité, la partition lyrique et chorégraphique d'Electre témoigne surtout d'une autre donnée: l'amplification du rôle de l'acteur. Elle offre à l'acteur qui jouait Electre une occasion de choix pour montrer ses talents de chanteur et de danseur⁵⁶⁷. Dans un article où il étudie l'usage du corps dans la tragédie, Kostas Valakas parle pour cette époque de "maniérisme". 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."⁵⁶⁸

Mais ce mode pourrait être propre aux personnages d'Euripide, car il est le seul pour lequel nous conservions des monodies: "In Aeschylus and Sophocles we do not find any self-contained section where a single actor sings alone", nous rappelle Battezzato⁵⁶⁹. Il s'agirait en ce sens d'un développement voulu par Euripide de la palette expressive de l'acteur, qui se doit d'être habile chanteur et danseur, mais qui doit également intégrer dans son jeu les différentes modalités que nous avons observées.

⁵⁶⁶ Delavaud-Roux 1994, p. 154.

⁵⁶⁷ Voir Kaimio 1988, p. 86, dans la lignée du schéma évolutif qu'elle décrit (évoqué au point 6.1.2).

⁵⁶⁸ Valakas 2002, p. 84.

⁵⁶⁹ Battezzato 2005, p. 153.

6.3. Variation plutôt qu'évolution

6.3.1. Trois poètes, trois modalités?

Les conclusions de ce sixième chapitre nous engagent à voir en Euripide, plus qu'un innovateur, un auteur appréciant la variété des moyens spectaculaires, variété dont son texte porte la trace. De fait, nous avons observé, en références aux gestes, une pluralité d'effets spectaculaires, qui s'accorde au fait que la tragédie est hétérogène dans ses parties (du point de vue du mètre, de la diction, de la langue...). Il faut garder ce fait en mémoire. Pat Easterling, décrivant les conventions de la scène tragique, nous y invite aussi, et ce surtout "when claims are made for a development towards a more naturalistic style in the latter part of the fifth century"⁵⁷⁰.

Or ce qui est frappant chez Euripide, à l'image de l'*Electre*, c'est qu'il accorde une part importante à chacune des parties du drame. Pierre Judet de la Combe décrivait 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"⁵⁷¹. Si cette critique à tendance aristotélicienne, émise à l'égard de la cohérence de la pièce, de la "construction d'ensemble", pourrait être mise en doute, l'impression se dégage pourtant qu'Euripide pousse chaque logique à son extrême. 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'*Electre*: Euripide a un penchant pour la virtuosité musicale et chorégraphique des acteurs, ce qu'atteste la monodie d'*Electre*; pour l'utilisation fréquente des machines, ainsi, dans *Electre*, de l'*enkuklêma*, qui fait voir le cadavre de Clytemnestre, et de la *mechanê*, qui fait apparaître les Dioscures; dans les confrontations rhétoriques greffés sur l'action, qui semblent effectivement "développés pour eux-mêmes", comme l'*agôn* entre Clytemnestre et *Electre* (vv. 1011-1099). A ce titre, la parole trouve aussi à figurer pour elle-même, indépendamment du geste! Le fait est d'ailleurs patent dans le discours insultant prononcé par *Electre* au-dessus du cadavre d'Egiste (vv. 907-956). Ce dernier se présente comme une excroissance langagière, "a gratuitous speech", nous dit

⁵⁷⁰ Easterling 1997, p. 161.

⁵⁷¹ Judet de la Combe 1999.

Cropp⁵⁷², inventée par Euripide. Lebeau et Cropp lisent dans ce discours respectivement un "contre-éloge funèbre" et une "kakology"⁵⁷³. Il revêtirait une forme canonique mais en modifierait le contenu, ce d'autant plus que l'éloge funèbre revenait habituellement aux hommes dans la célébration⁵⁷⁴. Les éléments de rhétorique qui parsèment le discours achèvent d'en faire un morceau d'éclat. Et pourtant, il peut également être réinterprété en tant que macro-acte de langage, nanti d'une dimensions perlocutoire, dans la mesure où "cette autre tonalité introduite au milieu des réjouissances joyeuses prolonge du côté d'Electre la violence du meurtre accompli par Oreste et la compromet dans ce crime"⁵⁷⁵.

Cette variété des tons dans la seule *Electre* d'Euripide nous invite, au terme de cette recherche, à réévaluer la méthode que nous avons suivie pour étudier chacun des auteurs tragiques. En nous fondant sur la *doxa* relative à l'esthétique des trois auteurs tragiques, nous avons analysé l'impact de la "parole efficace" dans le texte théâtral en fonction de trois modalités: le rite pour Eschyle, la forme pour Sophocle, le geste pour Euripide.

C'était aussi une manière pour nous d'interroger la tradition, de voir s'il n'existait pas une continuité entre ces dimensions. Cette continuité tendrait à nuancer le schématisme des interprétations évolutives, influencées par la trinité tragique Eschyle-Sophocle-Euripide. A titre d'exemple, dans son étude, Valakas 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)⁵⁷⁶. Or ce schéma quasi évolutionniste s'appuie respectivement: sur les exemples du retour d'Agamemnon et la scène du tapis rouge, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, pour illustrer le style "symbolic, concentrated and suggestive"⁵⁷⁷; sur les trois personnages de Cassandre, Œdipe (dans *Œdipe roi*) et Médée 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 moyen terme.

De même, Marie-Hélène Delavaud-Roux, qui étudie les danses de la tragédie dans le cadre dans 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

⁵⁷² Cropp 1988, p. 158.

⁵⁷³ Lebeau 2005, n. 1 p. 230; Cropp 1988, p. 160.

⁵⁷⁴ Alexiou 2002 [1974], pp. 104-108.

⁵⁷⁵ Dupont 2001, p. 159.

⁵⁷⁶ Valakas 2002. Voir p. 81, n. 64, pour une justification de ces termes.

⁵⁷⁷ Valakas 2002, p. 77.

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"⁵⁷⁸. Si tout n'est pas exagéré dans ces descriptions, on remarquera cependant une tendance à définir les trois styles dans la perspective d'une évolution, d'un raffinement...

Or le fait que les trois pièces que nous avons étudiées ne reproduisent pas la même chronologie que Valakas doit nous amener à réfléchir, quand bien même l'analyse que nous avons proposée semble confirmer la pertinence de son schéma, comme celui de Delavaud-Roux. En vérité, nous avons été conduit plusieurs fois à mettre en cause les schémas évolutifs appliqués à l'art dramatique. Ainsi, 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 Erinyes (v. 37). Dans les seules *Choéphores*, on a vu Oreste déposer des boucles sur la tombe de son père (vv. 6-7) et, plus loin, frapper à la porte pour s'annoncer (vv. 653-656). Valakas lui-même décrit le rôle de Cassandre dans l'*Agamemnon* comme "an exceptionally demanding role, full of antithetical elements"⁵⁷⁹...

Parallèlement, si l'*Electre* de Sophocle, contemporaine de celle d'Euripide, nous a semblé se caractériser généralement par une certaine sobriété des effets et montrer une "prépondérance de l'effet éthique sur l'effet émotionnel et pathétique", dans les termes de Charles Segal⁵⁸⁰, certains éléments dans l'œuvre du poète contredisent cette vision, ne serait-ce que la scène d'*Electre* où Oreste tente d'arracher des mains d'Electre l'urne funéraire censée contenir ses propres cendres. Taplin, dans *Greek tragedy in action*, met ainsi en lumière des passages dans *Œdipe roi* et dans *Ajax* (deux pièces anciennes), à côté du *Philoctète* (pièce récente), qui exigent des pratiques gestuelles⁵⁸¹: Œdipe faisant mine de violenter le vieux pâtre pour le forcer à parler; Néoptolème s'efforçant de faire lever Philoctète; Ajax (s'étant assis) prenant son fils dans ses bras avant de le confier à Teucros. 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 au profit d'une toute-puissance du langage.

⁵⁷⁸ Delavaud-Roux 1994, pp. 157, 160 et 164 respectivement.

⁵⁷⁹ Valakas 2002, p. 81.

⁵⁸⁰ Segal 1987, p. 98.

⁵⁸¹ Taplin 1978, pp. 63-69.

Mais plus encore, notre étude a montré qu'il était nécessaire d'élargir notre conception du geste pour y intégrer toutes les données signifiantes, jusqu'à l'immobilité. Dès lors, la "gestualité" n'a plus de raison de servir de trait distinctif. C'est la conclusion à laquelle nous sommes parvenu en mettant l'accent sur le concept de *schéma* qui, en danse comme en parole, décrit une "attitude", une "posture".

Valakas s'accorde d'ailleurs à cette logique, 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."⁵⁸² 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."⁵⁸³ Et de mentionner des occurrences présentes chez *chacun* des auteurs, pour finir par évoquer la *Médée* d'Euripide, qui s'illustre par la focalisation du texte sur les mains de Médée –dont le contact apporte la ruine.

On notera cependant que toutes ces occurrences relèvent d'un traitement textuel. D'Eschyle à Euripide, c'est uniquement par leur mention que ces gestes, ces parties du corps, trouvent une efficacité, tout en couvrant "*all the action necessary for a viable and comprehensible production of a Greek tragedy*", selon l'expression de Taplin que nous citons au début de ce chapitre"⁵⁸⁴. A proprement parler, les gestes sont les premiers tributaires de l'efficacité du langage.

6.3.2. Euripide poète de variété

Paradoxalement, les dernières citations de Valakas nous conduisent à reconsidérer l'idée d'une évolution de la gestualité dans la tragédie au 5^{ème} 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 met à l'intégrer dans son texte. Les gestes, comme l'entend notre étude, constituent bien *une* des modalités dramatiques qui servent l'efficacité du langage. Nous

⁵⁸² Valakas 2002, p. 79.

⁵⁸³ Valakas 2002, p. 82.

⁵⁸⁴ Taplin 1978, p. 17.

l'avons observée chez Euripide parce qu'elle intervient de manière exemplaire dans certains passages de l'*Electre*. Mais nous avons surtout voulu montrer que les gestes, dans le théâtre grec, sont indissociables du texte qui les décrit, les annonce ou les détermine.

Dans cette perspective, même l'évolution vers un soi-disant réalisme euripidéen peut être mise en doute, ce qu'a déjà montré Eric Csapo⁵⁸⁵. 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 5^{ème} 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*."⁵⁸⁶ La princesse Electre, qui endosse en contraste les hardes et la tâche d'une esclave, et qui "danse sa peine", témoigne de cette esthétique.

En ce sens, et pour répondre à la question posée au début de ce chapitre, il est possible de cerner la particularité du théâtre d'Euripide. Il ne s'agit pas d'un théâtre réaliste, ou maniériste. Les différents passages de l'*Electre* que nous avons étudiés ou évoqués nous ont surtout montré la *variété* des techniques employées par Euripide.

Ces dernières se déclinent en fonction des diverses parties de la tragédie, que l'art d'Euripide rend très distinctes: dialogues ponctués de gestes, monodies, duos voire trios lyriques, argumentaires d'inspiration oratoire. C'est une constatation que Michael Lloyd a pu résumer de la sorte, en introduction à un ouvrage centré sur l'*agôn* chez Euripide: "Greek tragedies are representations of human action, but also formal structures with internal rules of their own. The possibility of tension between these two aspects of tragedy are especially evident in the plays of Euripides, which combine realism with a marked formalism of structure."⁵⁸⁷ A ces données s'ajoutait par ailleurs, pour ce que l'on en sait, un grand raffinement musical, influencé par les promoteurs du nouveau dithyrambe, évoqué plus haut⁵⁸⁸.

S'il faut redéfinir le rapport d'Euripide à la tradition de la parole efficace, c'est sans doute en référence à cette variété des techniques. Le goût d'Euripide pour les virtuosités ne permet en effet pas qu'il développe une efficacité particulière du langage, liée à des rites ou à des actes

⁵⁸⁵ Csapo 2002.

⁵⁸⁶ Csapo 2002, p. 139-140.

⁵⁸⁷ Lloyd 1992, p. 1.

⁵⁸⁸ Voir point 3.2.2, et sur les innovations introduites par Euripide, West 1992, pp. 351-354.

de langage, telle que nous l'avons vue en œuvre chez Eschyle et chez Sophocle.

On tendrait alors à voir chez lui l'avènement d'une parole abstraite, qui se définit comme parole de théâtre. L'intérêt particulier porté aux pièces d'Euripide par la critique sensible aux traits métathéâtraux tend à le prouver⁵⁸⁹. L'abondance des références musicales dans son texte, "the frequency of such expressions where the musical aspect of the tragedy is emphasized"⁵⁹⁰, qui pourraient par conséquent faire référence à la performance théâtrale, parle également en ce sens. On remarquera que Valakas, sensible à ce principe, reliait 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*"⁵⁹¹. 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 prédomine. 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'un "plus", d'une évolution, d'un raffinement (ou d'une déchéance!), il convient donc de parler d'un "redosage", d'une "recette" impliquant une combinaison différente d'*hêdusmata*, pour reprendre l'expression d'Aristote

Ainsi, au terme de cette étude, nous n'établirons pas que chaque poète possède une langue propre. Nous espérons plutôt avoir pu montrer, dans le cadre modeste d'une comparaison entre trois pièces, que chacun des tragédiens partage des traits particuliers avec les deux autres, mais privilégie un mode d'expression et les effets qui en découlent. Cependant, il ressort dans chacun des cas que la dynamique mise en œuvre est déterminée en premier lieu par le texte. C'est en ce sens qu'il permet à la parole d'être *efficace* sur scène également. Généralement, pour les trois auteurs tragiques, le texte transmis ressemble donc bien à une partition. Mais cette partition est à ce point développée qu'elle intègre les différentes portées relatives au rythme, à la manière d'énoncer les phrases, aux attitudes à prendre, aux gestes à effectuer, ce qui, malgré ce qu'on en a dit, nous donne déjà une bonne idée de la "musique" du drame.

⁵⁸⁹ La pièce des *Bacchantes* focalise surtout les intérêts; pour l'*Electre* en particulier, voir Núñez 2003, ainsi que sa conclusion, pp. 72-76, qui propose un historique de la perspective métathéâtrale et des débats qu'elle a générés, notamment autour des *Bacchantes*.

⁵⁹⁰ Kaimio 1977, p. 193. L'auteur note ainsi: "Euripides sometimes characterizes a sound as aesthetically unpleasant", et de citer des expressions telles que *amousoi* (*Cycl.* 425, 488; *Alc.* 760; *Ph.* 1028), *aluros* (*Ph.* 1028; *Hel.* 185), *ouk eumousoi* (*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).

⁵⁹¹ Valakas 2002, p. 85.

Conclusion

Entre les prêtres Eumolpides et Kéryces qui en 415, selon Plutarque⁵⁹², furent requis pour lancer des imprécations publiques contre Alcibiade, et l'acteur qui en 408, lors de la représentation d'*Œdipe à Colone* dans le théâtre de Dionysos à Athènes, prononça la malédiction d'Œdipe à l'encontre d'Étéocle et de Polynice, quelle filiation devons-nous établir? Dans les deux cas, un même phénomène est à l'œuvre, celui de la parole efficace. Or l'une des actions est réelle, l'autre est fictionnelle. L'une 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, sans doute assiste-t-il à la représentation d'*Œdipe à Colone*!), l'autre s'accomplit dans le cadre d'un mythe (en représentation) 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 avons préféré cependant emprunter la route la plus longue. Nous ne pouvions nous satisfaire de l'idée que la parole était efficace ici et caduque là. C'est pourquoi nous sommes remonté aux sources de cette parole efficace, pour voir comment elle pouvait aboutir à ces deux expressions, qui sont contemporaines sans être équivalentes.

Notre premier chapitre a tenté d'offrir un panorama de ce que représentait la parole efficace en Grèce ancienne, depuis les premiers témoignages littéraires que nous ayons jusqu'au siècle qui nous intéresse, le 5^{ème}, le siècle de la tragédie. Nous l'avons ainsi vu active à tous les niveaux, dans les pratiques cultuelles certes, mais également dans des pratiques sociales comme l'imposition du nom, dans des pratiques médicales, par le biais d'incantations, enfin dans des pratiques guerrières, politiques, et même poétiques, dans la mesure où le charme de la poésie est décrit comme une force agissant sur les êtres. Cette démarche revêtait une double fonction, d'abord celle d'affranchir la parole efficace du concept de magie, puis celle de la redéfinir en fonction des critères de l'analyse moderne des actes de langage. De fait, trop souvent les fondements de la parole efficace ont été rattachés à une puissance immatérielle, à laquelle les Grecs d'une époque "archaïque" auraient cru, et qui aurait légitimé toutes sortes de pratiques "magiques". Or, grâce à l'éclairage de la linguistique pragmatique, nous découvrons que

⁵⁹² Plutarque, *Alcibiade* 22-33.

chacune de ces pratiques est liée à certains principes fonctionnels qui assurent son efficacité. Dans cette logique, il apparaît que l'efficacité de la parole est déterminée par le fait que toute prise de parole est reconnue comme ayant un impact sur le réel; par le fait aussi qu'elle peut emprunter des formes définies, qui à la fois assurent son achèvement et en témoignent; enfin par le fait qu'elle intervient dans un cadre rituel, où elle est parfois doublée de gestes, c'est-à-dire devant un certain public, qui atteste ainsi son efficacité. Ces données ont fondé notre compréhension de la parole efficace en Grèce, et nous les avons redéfinies comme trois modalités qui détermineraient successivement notre analyse du texte théâtral: le rite, la forme et le geste. Armé de ces concepts opératoires, nous avons pu aborder le registre de la poésie.

Notre but, depuis le début, était en effet d'étudier le théâtre dans la perspective de la parole efficace. Cependant, nous estimions qu'il était impossible de faire l'impasse sur les formes poétiques qui ont précédé et par ailleurs déterminé la forme de la tragédie. Il nous fallait d'abord voir ce que la croyance en une parole efficace, ou du moins les pratiques de cette dernière, devenaient dans les formes poétiques, dès lors que s'y affirme un poète créateur. La poésie mélique chorale, dont est issue la tragédie, nous a paru à ce titre constituer une étape nécessaire de notre développement. Nous avons donc choisi d'observer le corpus des *Epinicies* de Pindare, en tant que relevant d'un genre défini, dans lequel l'affirmation du poète et de son art est prédominante. La question était de savoir comment Pindare intégrait dans sa création, dans la performance qui en découlait, les données de la parole efficace. Et sur ce point, nous pensons avoir montré que les poèmes de Pindare, au moment où ils sont énoncés par le chœur, mettent en branle une parole qui permet, à l'énonciateur aussi bien qu'au public, d'effectuer un "cheminement" (la métaphore est récurrente): par les métaphores physiques, aussi bien que par les gestes chorégraphiques qu'il exécute, le chœur accomplit ainsi une fonction sociale et rituelle, à laquelle il fait participer les auditeurs.

Sur cette base, il allait être possible d'approcher le drame, en commençant par les *Choéphores* d'Eschyle. La nouvelle donnée à intégrer était celle de la dramatisation, soit la *mimêsis* d'une action fictionnelle. Nous avons rattaché à cette problématique, comme prévu, celle du rite: le statut du rite, dès lors qu'il est transposé dans le drame, est tout particulièrement intrigant dans le théâtre d'Eschyle. En effet si, de manière générale, des études récentes ont pu mettre en lumière dans les parties lyriques du chœur la présence d'éléments se référant à la performance en cours, à la célébration de Dionysos, la chose est moins évidente pour le reste du drame. Cependant, en tâchant de comprendre dans quelle mesure la parole se révélait là

aussi "efficace", nous avons été à même d'éclairer la dynamique d'une scène aussi étrange pour notre esthétique moderne que le *kommos* des *Choéphores*. Tout nous portait à croire qu'Eschyle, dans ce cas, développant la logique que nous avons vue à l'œuvre chez Pindare, employait la puissance de l'énonciation, sa force performative, pour donner autorité à un rituel qu'il créait pour les besoins du spectacle. Ce rituel, fictionnel, nous avons pu l'analyser en partie grâce à la théorie des actes de langage, pour découvrir qu'il était constitué d'une succession d'*unités rituelles*, dont les éléments et la terminologie étaient transposés depuis le quotidien et reconfigurés pour le spectacle. D'ailleurs, l'efficacité (perlocutoire) de la parole se révèle au terme de cette scène dans le fait que les protagonistes, tout comme le public, grâce au long enchaînement d'unités imitant des rites, sont préparés pour l'action à venir, le meurtre de Clytemnestre.

Cette première approche du théâtre a apporté des résultats encourageants. Les unités rituelles, les éléments d'autoréférence aux actes illocutoires, sont des données pertinentes pour l'analyse du texte théâtral. Il convenait alors d'approfondir cette analyse, en y ajoutant la modalité de la forme, soit un regard sur les constituants structurels du langage théâtral. Or, pour tenter d'avoir une vision du phénomène "de l'intérieur", qui s'attache à comprendre la perspective du *poiêtês*, de l'artisan poète, nous avons tenté de mettre en parallèle nos résultats avec les théories du langage qui voient le jour à la même époque. Il fallait éprouver notre idée, issue de l'analyse des *Choéphores*, selon laquelle le texte dramatique est composé d'unités structurelles, mimétiques, qui trouvent à s'accomplir dans la performance. Nous avons d'abord cherché à comprendre son implication dans le cadre de la tradition orale, en la rapprochant de la pratique rhétorique, et nous lui avons trouvé un écho dans la prose de Gorgias. Mais c'est dans l'analyse de deux traités d'Aristote, la *Poétique* et la *Rhétorique*, que nous avons trouvé les éléments attestant la pertinence de notre analyse et, plus encore, indiquant dans quelle direction il nous fallait la poursuivre: les unités que nous avons identifiées appelaient à être reformulées en termes stylistiques, visuels et gestuels. Le terme clef de *schêma* ("forme"), dans lequel se reflète notre concept d'unité, s'étend en effet à ces différents domaines.

L'analyse que nous avons proposée des *Electre* de Sophocle et d'Euripide, dans les deux derniers chapitres, découle de ce rapprochement entre unités et *schêmata*. Chez Sophocle, nous avons observé les *schêmata* du point de vue de la forme, dans leur dimension stylistique. A la suite de ce que nous avons appris des textes théoriques, nous nous sommes attaché à analyser les composantes du texte de Sophocle comme autant d'unités discursives marquées

par un mode, des figures, des traits distinctifs. Il est ressorti de cette analyse que les unités successives des *rheseis* tragiques constituaient autant de *schêmata*, c'est-à-dire des "formes" structurées, qu'il nous fallait apparenter à des actes de langage reconnaissables. La théorie moderne des actes de langage nous a d'ailleurs servi de contrepoint à la perspective antique. Car la particularité de cette dernière, mise en évidence dans le chapitre précédent et dont nous faisons alors l'épreuve, tient à l'identification entre geste et parole que présuppose ces *schêmata*. En eux la parole apparaît comme un geste, c'est-à-dire qu'elle prend la forme d'une "attitude" langagière et gestuelle à la fois: le terme *schêma* nous semble désigner cette réalité, tandis que l'ancien nom de la forme, *ruthmos*, y ajoute une dimension dynamique.

Dès lors, le dernier chapitre attaché à Euripide et à la modalité du geste ne nous a plus servi qu'à confirmer la convergence des pratiques langagières et corporelles inscrites dans la notion de *schêma*. Et effectivement, l'appréhension du geste comme attitude nous a permis d'éclairer certaines scènes de l'*Electre* d'Euripide où la gestualité est essentielle, de comprendre comment elle intervenait dans des énoncés ou en parallèle de ceux-ci, pour atteindre l'efficacité discursive et spectaculaire visée. En référence à la dimension pragmatique du langage, en écho aussi à l'importance de la prise de parole, de l'acte même d'énonciation dans la culture grecque, et donc aussi bien dans le monde que sur la "scène" du théâtre de Dionysos, nous avons ainsi pu montrer que les énoncés du drame déterminent toute gestualité, mais que cette dernière, chez Euripide, est bien souvent une condition d'efficacité de l'énoncé dramatique.

Au terme de ces deux chapitres, enfin, il nous est apparu qu'il n'était pas pertinent de chercher à identifier chez chacun des poètes un traitement particulier du langage. La perspective traditionnelle, qui associe le théâtre d'Eschyle à la ritualité, celui de Sophocle à la forme classique et celui d'Euripide au maniérisme, avec gestualité exacerbée, est schématique. Elle doit être nuancée dans la mesure où ce qui ressort d'une analyse comparative, ce sont des perspectives théâtrales différentes, qui s'appuient toutes sur les mêmes moyens techniques d'employer l'efficacité de la parole.

Cette synthèse a l'avantage de ne pas opposer monolithiquement les pratiques de chacun des tragédiens. Au contraire, elle nous permet d'unifier notre démarche, au terme de laquelle nous pouvons affirmer que les trois données du rite, de la forme de l'énoncé et du geste, qui président à l'efficacité de la parole, sont présentes chez chacun des tragiques. Toutes trois permettent d'interpréter à la fois les procédés de composition et le fonctionnement du langage

théâtral en performance. Plus encore, ce que notre étude a révélé, c'est que ces trois modalités étaient étroitement, sinon consubstantiellement liées, dans les croyances comme dans les pratiques grecques. Tout énoncé, dans un texte tragique, doit être analysé en fonction de ces trois modalités, et plus encore avec l'idée qu'elles sont superposées en lui. Sur ce point, le théâtre grec révèle une spécificité, due en partie au contexte rituel de sa production. Cette spécificité fait qu'il se distingue du théâtre classique, notamment du point de vue de l'analyse sémiologique. Pour celle-ci, en effet, telle qu'elle est présentée dans l'ouvrage *Etudes 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."⁵⁹³

Notre étude centrée sur la pragmatique du texte théâtral nous semble au contraire avoir mis au jour une unité fondamentale d'étude, apparentée au concept de *schéma*, voire à celui de *ruthmos*, qui convient pour la tragédie grecque. Cette clef d'analyse devrait être profitable à tout lecteur de tragédie. En tout cas, pour qui cherche à comprendre l'efficacité du langage de la tragédie grecque, pour qui est intéressé à reconstituer la performance tragique à partir du texte, elle pourrait se révéler un nécessaire sésame.

⁵⁹³ Souiller, Fix, Humbert-Mougin, Zaragoza 2005, p. 457.

Bibliographie

Les abréviations des périodiques correspondent à celles de l'*Année philologique*.

- Adam J.-M., Borel M.-J., Calame C., Kilani M., 1995. *Le discours anthropologique: description, narration, savoir*, Lausanne.
- Akrill J. L., 1963. *Aristotle's Categories and De Interpretatione*, Oxford.
- d'Alessio G. B., 1994. "First-person problems in Pindar", *BICS* 39, pp. 117-139.
- 2004. "Past future and present past: Temporal deixis in Greek archaic lyric", *Arethusa* 37, pp. 267-294.
- Alexiou M., 2002. *The ritual lament in Greek tradition*, Lanham-Boulder-New York-Oxford [seconde édition revue par D. Yatromanolakis et P. Roilos, 1^{ère} édition 1974].
- d'Aloni A., 1998. *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Turin.
- Arnott P., 1989. *Public and performance in the Greek theatre*, Londres-New York.
- Aubriot-Sévin D., 1992. *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du V^e siècle av. J.-C.*, Lyon.
- Auger D., 1987. "De l'artisan à l'athlète: les métaphores de la création poétique dans l'Épinicie et chez Pindare", in Costantini M., Lallot J., Guittard C. [et alii], 1987. *Le texte et ses représentations*, Paris, pp. 39-56.
- Auroux S. (éd.), 1989. *Histoire des idées linguistiques. Tome I*, Liège-Bruxelles.
- Authier-Revuz J., 1995. *Ces mots qui ne vont pas de soi: boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris.
- Austin J. L., 1970. *Quand dire, c'est faire*, Paris [1^{ère} édition anglaise 1965, parue sous le titre *How to do things with words*].
- Barnes J., 1984. *The complete works of Aristotle*, vol. 2, Princeton.
- Barthes R., 1970. "L'ancienne rhétorique", *Communications* 16, pp. 175-176.
- Battezzato L., 2005. "Lyric", in Gregory J. (éd.), 2005. *A companion to Greek tragedy*, Malden-Oxford [etc.], pp. 146-166.
- Becker O., 1937. "Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken", *Hermes Einzelschriften* (H. 4).
- Béguélin M.-J., 2002. "Clause, période ou autre? La phrase graphique et la question des niveaux d'analyse", in Charolles M., Le Goffic P., Morel M.-A. (éd.), 2002. *Verbum. Actes du*

- Colloque "Y a-t-il une syntaxe au-delà de la phrase"*, Paris III, sept. 2000, *Verbum* 24, pp. 85-107.
- Benveniste E., 1948. *Noms d'agent et noms d'action en indo-européen*, Paris.
- 1966. "La philosophie analytique et le langage", in *Essais de linguistique générale*, Paris, pp. 267-296.
- Berrendonner A., 1981. *Eléments de pragmatique linguistique*, Paris.
- Bers V., 1994. "Tragedy and rhetoric", in Worthington 1994, pp. 176-195.
- Bierl A., 2001. *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*, Leipzig.
- Boegehold A. L., 1999. *When a gesture was expected. A selection of examples from archaic and classical Greek literature*, Princeton.
- Bonhomme M., 2005. *Pragmatique des figures du discours*, Paris.
- Borgeaud P., 2004. *Exercices de mythologie*, Genève.
- Bowra C. M., 1964. *Pindar*, Oxford.
- Brekke H. E., 1989. "La linguistique populaire", in Auroux 1989, pp. 39-44.
- Bremer J. M., 1990. "Pindar's paradoxical *egô* and a recent controversy about the performance of his *Epinicia*", in Slings S. R. (éd.), 1990. *The poet's I in archaic Greek lyric*, Amsterdam, pp. 41-58.
- Brunet P., 1997. *La naissance de la littérature en Grèce ancienne*, Paris.
- Burkert W., 1966. "Greek tragedy and sacrificial ritual", *GRBS* 7, pp. 87-121.
- 1990. *Greek religion. Archaic and classical*, Oxford [édition anglaise complétée; 1^{ère} édition allemande 1977].
- Büttgen P., Diebler S. et Rashed M., 1999. *Théories de la phrase et de la proposition: de Platon à Averroès*, Paris.
- Calame C., 1977. *Les chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque. I: Morphologie, fonction religieuse et sociale. II: Alcman*, Rome.
- 1999. "Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy, civic identity in performance", in Goldhill et Osborne 1999, pp. 125-153.
- 2000. *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris [1^{ère} édition 1986].
- 2005. "Jeux énonciatifs et masques d'autorité poétique", in Calame C. (éd.), *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris, pp. 13-40 [traduction anglaise: *Masks of authority. Fiction and pragmatics in ancient Greek poetics*, Ithaca et Londres 2005].
- Calame C. et Chartier R. (éd.), 2004. *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble.

- Capone G., 1935. *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Florence.
- Capponi M., 2003. "Hymnes homériques et *sphragis* énonciative", *QUCC* 104.
- Casevitz M., 2004. "Etude lexicologique: du *skhêma* au schématisme", in Celentano, Chiron, Noël 2004, pp. 15-29.
- Catoni M. L., 2005. *Schemata: comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pise.
- Celentano M. S., Chiron P., Noël M. P. (éd.), 2004. *Skhêma/figura. Formes et figures chez les Anciens*, Paris.
- Chantraine P., 1968-1980. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris.
- Chiron P., 1999. "La période chez Aristote", in Büttgen, Diebler, Rashed, 1999, pp. 103-130.
- Christin A.-M. (éd.), 2001. *Histoire de l'écriture: de l'idéogramme au multimédia*, Paris.
- Citti V., 1994. *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam.
- Cole T., 1991. *The origins of rhetoric in ancient Greece*, Baltimore-Londres.
- Cope E. M., 1867. *An introduction to Aristotle's rhetoric*, Londres-Cambridge.
- Crippa S., 2000. "Esquissa di una teologia della voce in Grecia antica", *Voci*, pp. 1-11.
- Cropp M. J., 1988. *Euripides. Electra*, Warminster.
- Csapo E., 2002. "The limits of realism", in Easterling et Hall 2002, pp. 127-147.
- Dale A. M., 1968. *The lyric meters of Greek drama*, Cambridge.
- Davies M., 1988. "Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book", *CQ* 81 (1), pp. 52-64.
- Delavaud-Roux M.-H., 1994. *Les danses pacifiques en Grèce antique*, Aix-en-Provence.
- Desbordes F., 1989. "Les idées sur le langage avant la constitution des disciplines", in Auroux 1989, pp. 149-161.
- 1996. *La rhétorique antique: l'art de persuader*, Paris.
- Detienne M., 1967. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris.
- 2005. *Les Grecs et nous*, Paris.
- Detienne M. (éd.), 1988. *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille.
- Dickie M. W., 2001. *Magic and magicians in the Greco-roman world*, Londres.
- Dobias-Lalou C., 2001. "Les alphabets grecs", in Christin 2001, pp. 233-240.
- Dobrov G. W., 2001. *Figures of play. Greek drama and metafictional poetics*, Oxford.
- Dodds E. R., 1977. *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris [1^{ère} édition anglaise 1959].

- Dover K. J., 1960. *Greek word order*, Cambridge.
- Dover K. J., 1993. *Aristophanes Frogs*, Oxford.
- 1997. *The evolution of Greek prose style*, Oxford.
- Ducrot O., 1997 [1984]. *Le dire et le dit*, Paris.
- Ducrot O. (dir.), 1980. *Les mots dans le langage*, Paris.
- Dufour M. et Wartelle A., 1973. *Aristote, Rhétorique*, Paris.
- Dupont F., 2001. *L'insignifiance tragique*, Paris.
- 2007. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris.
- Dupont-Roc R. et Lallot J., 1980. *Aristote. La Poétique*, Paris.
- Easterling P. E., 1983. "Character in Sophocles", in Segal E. (éd.), 1983. *Oxford readings in Greek tragedy*, Oxford, pp. 138-145 [1^{ère} édition 1977. *Greece and Rome* 24, pp. 121-129].
- 1997. "Form and performance" in Easterling 1997, pp. 151-177.
- Easterling P. E. (éd.), 1997. *The Cambridge companion to Greek tragedy*, Cambridge.
- Easterling P. E. et Hall E. (éd.), 2002. *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*, Cambridge.
- Else G. F., 1957. *Aristotle's Poetics: the argument*, Leiden.
- Ercolani A., 2000. *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheseis*, Stuttgart-Weimar.
- Farnell L. R., 1965. *Critical commentary to the works of Pindar*, Amsterdam.
- Foley H. P., 2001. *Female acts in Greek tragedy*, Princeton.
- Fontanier P., 1977. *Les figures du discours*, Paris [1^{ère} édition 1830].
- Ford A., 2002. *The origins of criticism. Literary culture and poetic theory in classical Greece*, Princeton.
- Fowler, R. L. 1982. "Aristotle on the period (*Rhet.* 3.9)", *CQ* 32 (1), pp. 89-99.
- Fromilhague C., 1995. *Les figures de style*, Tours.
- Gambarara D., 1989. "L'origine des noms et du langage dans la Grèce ancienne", in Auroux 1989, pp. 79-97.
- Gardes-Tamine J., 2004. *La grammaire. 2. Syntaxe*, Paris 2004 [3^{ème} édition revue et augmentée].
- Garvie A. E., 1986. *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford.
- Genette G., 1970. "La rhétorique restreinte", *Communications* 16, pp. 158-171.

- 1999. *Figures 4*, Paris [1^{ère} édition 1972].
- Gentili B., 1989. *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Rome [1^{ère} édition 1984].
- 1990. "Die pragmatischen Aspekte der archaischen griechischen Dichtung", *Antike und Abendland* 36, pp. 1-17.
- Gentili B. et Pretagostini R. (éd.), 1988. *La musica in Grecia*, Rome-Bari.
- Gentili B. et Lomiento L., 2003. *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milan.
- Gernet L., 1982. *Droit et institutions en Grèce antique*, Paris [1^{ère} édition 1955].
- Giordano M., 1999. *La parola efficace. Maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Pise-Rome.
- Glötz G., 1988. *La cité grecque*, Paris [1^{ère} édition 1928].
- Golden L. et Hardison O. B., 1968. *Aristotle's Poetics*, Englewood Cliffs.
- Goldhill S., 1990a. "Character and action, representation and reading: Greek tragedy and its critics", in Pelling C. (éd.), 1990. *Characterization and individuality in Greek literature*, Oxford, pp. 100-127.
- 1990b. "The Great Dionysia and civic ideology", in Winkler et Zeitlin 1990, pp. 97-129.
- 1997. "Modern critical approaches to Greek tragedy", in Easterling 1997, pp. 324-347.
- 1999. "Programme notes", in Goldhill et Osborne 1999, pp. 1-29.
- Goldhill S. et Osborne R. (éd.), 1999. *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge.
- Goulet-Cazé M.-O., 1999. *Diogène Laërce. Vie et doctrines des philosophes illustres*, Varese.
- Graf F., 1994. *La magie dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris.
- Green 2002, "Towards a reconstruction of performance style", in Easterling et Hall 2002, pp. 93-126.
- Guarducci M., 1987. *L'epigrafia greca dalle origini al tardo impero*, Rome.
- Guénoun D., 1997. *Le théâtre est-il nécessaire?* Paris.
- Guthrie W. K. C., 1977. *The sophists*, Cambridge [1^{ère} édition 1969].
- Haldane J. A., 1965. "Musical themes and imagery in Aeschylus", *JHS* 85, pp. 33-41.
- Hall E., 1999. "Actor's song in tragedy", in Goldhill et Osborne 1999, pp. 96-122.
- 2002. "The singing actors of Antiquity", in Easterling et Hall 2002, pp. 3-38.
- Halliwell S., 1986. *Aristotle's Poetics*, Chapel Hill.
- Havelock E., 1980. "The oral composition of Greek drama", *QUCC* 35, pp. 61-112.

- 1986. *The Muse learns to write*, New Haven-Londres 1986.
- Henrichs A., 1993/4. "'Why should I dance?': Choral self-referentiality in Greek tragedy", *Arion* 3 (1), pp. 56-111.
- 1996. "Dancing in Athens, dancing on Delos: some patterns of choral projections in Euripides", *Philologus* 140 (1), 1996, pp. 48-62.
- Humbert J., 1960. *Syntaxe grecque*, Paris [3^{ème} édition revue et augmentée].
- Ildefonse F., 1997. *La naissance de la grammaire dans l'Antiquité grecque*, Paris.
- 2004. "Ta skhēmata tēs lexeos", in Celentano, Chiron, Noël 2004, pp. 143-157.
- Jakobson R., 1963. *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, Paris.
- Janko R., 1987. *Aristotle. Poetics*, Indianapolis.
- Jebb R., 1969. *Sophocles. The plays and fragments*, vol. 2, Hildesheim [1^{ère} édition 1881].
- Jouanna J., 2003. *Hippocrate. Sur la maladie sacrée*, Paris.
- Judet de la Combe P., 1997. "Sur le péan d'Agamemnon (*Choéphores*, 152-158)", *Cahiers du GITA* 10, pp. 31-40.
- 1999. "Euripide et le tragique du non-tragique: à propos de l'*Hippolyte*", *Europe* 837-838, pp. 183-200.
- Kaimio M., 1970. *The chorus of Greek drama within the light of the person and number used*, Helsinki.
- 1977. *Characterization of sound in early Greek literature*, Helsinki.
- 1988. *Physical contact in Greek tragedy. A study of stage conventions*, Helsinki.
- Kamerbeek J. C., 1974. *Sophocles. The Electra*, Leiden.
- Kells J. H., 1973. *Sophocles. Electra*, Cambridge.
- Kennedy G., 1963. *The art of persuasion in Greece*, Londres.
- Kerbrat-Orecchioni C., 2001. *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris.
- Kleiber G., 2003. "Faut-il dire *adieu* à la phrase?", *L'information grammaticale* 98 (juin), pp. 17-22.
- Koller H., 1958. "Die Anfänge der griechischen Grammatik", *Glotta* 37, pp. 5-40.
- Kowzan T., 2005. *Sémiologie du théâtre*, Paris [1^{ère} édition 1992].
- Lanza D., 1988. "Le comédien devant l'écriture", in Detienne 1988, pp. 359-384.
- 1997. *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milan.

- Lasserre F., 1969. "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, pp. 245-263 [traduction italienne: "Mimesi e mimica", in Molinari 1994, pp. 329-343].
- Lebeau A., 2005. *Electre. Eschyle Les Choéphores, Euripide Electre, Sophocle Electre*, Paris.
- Lefkowitz M. R., 1981. *The lives of the Greek poets*, Londres.
- 1988. "Who sang Pindar's victory odes?", *AJPh* 109 (1), pp. 1-11.
- 1991. *Pindar's poetic "I"*, Oxford.
- 1995. "The first person in Pindar reconsidered –again." *BICS* 39, pp. 117-139.
- Lesky A., 1943. "Der Kommos der *Choephoren*", *SBAW* 221 (3).
- Lévi-Strauss C., 1996. *Anthropologie structurale*, Paris [1^{ère} édition 1958].
- Lissarague F., 1987. *Un flot d'images: une esthétique du banquet grec*, Paris.
- 2001. "L'écriture des vases grecs", in Christin 2001, pp. 241-243.
- Lloyd M., 1992. *The agon in Euripides*, Oxford.
- Lloyd-Jones H., 1970. *The libation bearers by Aeschylus*, Londres-Sydney-Toronto [etc.].
- Loraux N., 1999. *La voix endeillée: essai sur la tragédie grecque*, Paris.
- Lucas D. W., 1968. *Aristotle. Poetics*, Oxford.
- Lukinovitch A. et Rousset M., 2002. *Grammaire de grec ancien*, Genève [3^{ème} édition revue et augmentée, 1^{ère} édition 1989].
- Mac Call M., 1990. "The Chorus of Aeschylus' *Choephoroi*", in Griffith M. et Mastronarde D. (éd.), 1990. *Cabinet of the Muses. Essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta, pp. 17-30.
- Mac Comiskey B., 2002. *Gorgias and the new sophistic rhetoric*, Carbondale-Edwardsville.
- Maingueneau D., 1997. *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris [1^{ère} édition 1990].
- Mauduit C., 2001. "Sophocle, l'abeille et le miel", in Billault A. et Mauduit C. (éd.), 2001. *Lectures antiques de la tragédie grecque*, Lyon, pp. 27-42.
- Mermoud M., 2003. *La parole magique: étude sur la performativité*, Lausanne.
- Molinari C. (éd.), 1994. *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bologne.
- Morpurgo-Tagliabue G., 1968. *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Rome.
- Mossé C., 1993. *Le citoyen dans la Grèce antique*, Paris.
- Nagy G., 1990. *Pindar's Homer. The lyric possession of an epic past*, Baltimore-Londres.
- 1996. *Poetry as performance*, Cambridge.

- Núñez L., 2003. *L'Electre métathéâtrale: une autre perspective sur Euripide et la tragédie antique*, Neuchâtel [mémoire de licence non-publié].
- Nünlist R., 1998. *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart.
- Ogden D., 2001. *Greek and Roman necromancy*, Princeton-Oxford.
- Pace G., 2002. "Il termine περίοδος nella dottrina metrica e ritmica antica", *QUCC* 100, pp. 25-46.
- Päll J., 2007. *Form, style and syntax: Towards a method of description and analysis of Greek prose rhythm: The example of Helen's encomium by Gorgias*, Tartu.
- Parmentier L. et Grégoire H., 1925. *Sophocle. Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre*, Paris.
- Perceau S., 2002. *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Paris-Louvain.
- Perdicoyianni-Paléologue H., 2002. "The interjections in Greek tragedy", *QUCC* 99, pp. 49-88.
- Péron J., 1974. *Les images maritimes de Pindare*, Paris.
- Pickard-Cambridge, 1988. *The dramatic festivals of Athens*, Oxford [2^{ème} édition revue et augmentée par J. Gould et D. M. Lewis, 1^{ère} édition 1953].
- Quinn A., 1991. "The color of rhetoric", in Ueding 1991, pp. 133-138.
- Rapp C., 2002. *Aristoteles. Rhetorik. Werke in deutsche Übersetzung*, Berlin.
- Richardson N. J. 1974. *The homeric "Hymn to Demeter"*, Oxford.
- Ricoeur P., 1997. *La métaphore vive*, Paris [1^{ère} édition 1975].
- Riegel M., Pellat J.-C., Rioul R., 2001. *Grammaire méthodique du français*, Paris [1^{re} édition 1994].
- Romilly J. de, 1975. *Magic and rhetoric in ancient Greece*, Cambridge.
- Rösler W., 1985. "Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell' 'io' nella lirica greca archaica", *QUCC* 48, pp. 131-144.
- Rossi L., 1988. "Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica", in Finis L. de, 1988. *Scena e spettacolo nell'antichità*, Trente, pp. 63-78
- Rudhart J., 1992. *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Paris [1^{ère} édition 1958].
- Saïd S., 1978. *La faute tragique*, Paris.
- Sandoz C., 1972. *Les noms grecs de la forme*, Berne.
- Savignac J.-P., 1990. *Œuvres complètes: Pindare*, Paris.
- Schadewaldt W., 1932. "Der Kommos in Aischylos' *Choephoron*", *Hermes* 67, pp. 312-354.

- Scheid J. et Svenbro J., 1994. *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris.
- Schenkeveld D. M., 1991. "Figures and tropes. A border-case between grammar and rhetoric", in Ueding 1991, pp. 149-157.
- Schubert P., 2000. *Noms d'agent et invectives: entre phénomène linguistique et interprétation du récit dans les poèmes homériques*, Göttingen.
- Schwyzler E., 1939. *Griechische Grammatik*, München.
- Searle J., 1972. *Les actes de langage*, Paris [1^{ère} édition anglaise 1969, parue sous le titre: *Speech acts: an essay in the philosophy of language*].
- Segal C., 1987. *La musique du Sphinx: poésie et structure dans la tragédie grecque*, Paris.
- 1988. "Vérité, tragédie et écriture", in Detienne 1988, pp. 330-358.
- Seidensticker B., 1994. "Beobachtungen zur Sophokleischen Kunst der Charakterisierung", in Bierl A. et Möllendorff P. von (éd.), 1994. *Orchestra: Drama, Mythos, Bühne*, Stuttgart-Leipzig, pp. 276-288.
- Shisler F. L., 1942. "The technique of the portrayal of joy in Greek tragedy", *TAPhA* 73, pp. 277-292.
- 1945. "The portrayal of emotion in Greek tragedy", *AJPh* 66 (3), pp. 377-397.
- Sier K., 1988. *Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos*, Stuttgart.
- Sifakis G. M., 2002. "Looking for the actor's art in Aristotle", in Easterling et Hall 2002, pp. 148-164.
- Simpson M., 1969. "The chariot and the bow as metaphors for poetry in Pindar's odes", *TAPhA* 100, pp. 437-473.
- Sittl K., 1970. *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Hildesheim-New York [1^{ère} édition 1890].
- Slater W. J., 1969. *Lexicon to Pindar*, Berlin.
- Slings S. R. 1997. "Figures of speech and their lookalikes", in Bakker E. (éd.), 1997. *Grammar as interpretation: Greek literature in its linguistic contexts*, Leiden-New York-Cologne, pp. 169-214.
- Sommerstein A., 1980. "Notes on the *Oresteia*", *BICS* 27, pp. 63-75.
- Souiller D., Fix F., Humbert-Mougin S., Zaragoza G., 2005. *Etudes théâtrales*, Paris.
- Spitzbarth A., 1945. *Untersuchung zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Winthertour.
- Stanford W. B., 1983. *Greek tragedy and the emotions. An introductory study*, Londres-Boston.
- Steinrück M., 2000. *Iambos. Studien zum Publikum einer Gattung in der frühgriechischen Literatur*, Hildesheim-Zurich-New York.
- 2004a. *Haltung und rhetorische Form. Tropen, Figuren und rhythmus in der Prosa des Eunap von Sardes*, Hildesheim-Zurich-New York.

- 2004b. "Der reihende Prosastil (εἰρομένη) und sein Verhältnis zur Periode", *RM* 147, pp. 109-135.
- Svenbro J., 1976. *La parole et le marbre: aux origines de la poétique grecque*, Lund.
- 1988. *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris.
- Tambiah S. J., 1985. *Culture, thought and social action. An anthropological perspective*, Cambridge-Londres.
- Taplin O., 1977a. *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford.
- 1977b. "Did Greek dramatists wrote stage instructions?", *PCPS* 203, pp. 121-132 [traduction italienne: "La questione delle indicazioni didascaliche", in Molinari 1994, pp. 147-160].
- 1978. *Greek tragedy in action*, Berkeley.
- Teichmüller G., 1867. *Aristotelische Forschungen I*, Halle.
- Telò M., 2002a. "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, Pise.
- 2002b. "Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca: la supplica ", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 49, Pise.
- Thomas C. G. et Webb E. K., 1994. "From orality to rhetoric", in Worthington 1994, pp. 3-25.
- Tod M. N., 1948, *A selection of Greek historical inscriptions*, vol. 2, Oxford.
- Ubersfeld A., 1996. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris.
- Ueding G. (éd.), 1991. *Rhetorik zwischen den Wissenschaften*, Tübingen.
- Valakas K., 2002. "The use of the body by actors in tragedy and satyr-play", in Easterling et Hall 2002, pp. 69-92.
- Vanderveken D., 1988. *Les actes de discours: essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*, Bruxelles.
- Van Raalte M., 1986. *Rhythm and metre. Towards a systematic description of Greek stichic verse*, Leiden.
- Vasseur-Legangneux P., 2004. *Les tragédies grecques sur la scène moderne: une utopie théâtrale*, Villeuve d'Ascq.
- Voilquin J., 1964. *Les penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Milet à Prodicos*, Paris.
- Wardy R., 1996. *Gorgias, Plato, and their successors*, Londres.
- Webster T. B. L., 1969. *Introduction to Sophocles*, Londres.
- West M., 1982. *Greek meter*, Oxford.

- 1992. *Ancient Greek music*, Oxford.
- Wiles D., 2000. *Greek theater performance. An introduction*, Cambridge.
- Winkler J. J. et Zeitlin F. I. (éd.), 1990. *Nothing to do with Dionysos?*, Princeton.
- Wofford S. L., 1992. *The choice of Achilles: the ideology of figure in the epic*, Stanford.
- Worthington I. (éd.), 1994. *Persuasion. Greek rhetoric in action*, Londres-New York.
- Yziquel P., 1997. "Le regard et la parole dans les *Choéphores*", *Cahiers du GITA* 10, pp. 155-189.

