



HAL
open science

De l'esthétique romantique du tragique à l'anthropologie de la tragédie attique

Claude Calame

► **To cite this version:**

Claude Calame. De l'esthétique romantique du tragique à l'anthropologie de la tragédie attique : L'Œdipe de Sophocle en mortel face au destin et aux dieux. Hélène Baby; Jacqueline Assaël. Anthropologie tragique et création poétique de l'Antiquité au XVIIe siècle français, 452, Classiques Garnier, pp.71-85, 2020, Rencontres, 978-2-406-09545-3. 10.15122/isbn.978-2-406-09547-7.p.0071 . hal-03907268

HAL Id: hal-03907268

<https://hal.science/hal-03907268>

Submitted on 19 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



CLASSIQUES
GARNIER

CALAME (Claude), « De l'esthétique romantique du tragique à l'anthropologie de la tragédie Attique. L'Œdipe de Sophocle en mortel face au destin et aux dieux », in BABY (Hélène), ASSAËL (Jacqueline) (dir.), *Anthropologie tragique et création poétique de l'Antiquité au XVII^e siècle français*, p. 71-85

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-09547-7.p.0071](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09547-7.p.0071)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2020. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

CALAME (Claude), « De l'esthétique romantique du tragique à l'anthropologie de la tragédie Attique. L'Œdipe de Sophocle en mortel face au destin et aux dieux »

RÉSUMÉ – Au-delà du dualisme repris par Vernant, il s'agit de distinguer une triple détermination dans l'acte du héros, comme le montre le théâtre de Sophocle qui fait intervenir les forces du destin, la puissance des dieux et la décision du roi prenant parti. Les diverses formes de narration poétique sont essentielles pour mesurer l'apport du lyrisme dans la tragédie : est mis lumière l'intérêt ethnopoétique de cette représentation de l'action humaine à travers une performance musicale et ritualisée.

MOTS-CLÉS – Tragédie, anthropologie, Aristote, Hegel, agentivité, aveuglement, volonté, liberté, causalité

DE L'ESTHÉTIQUE ROMANTIQUE DU TRAGIQUE À L'ANTHROPOLOGIE DE LA TRAGÉDIE ATTIQUE

L'Œdipe de Sophocle en mortel face au destin et aux dieux

Sans doute connaît-on la définition de la tragédie que propose Friedrich Schiller dès la fin du XVIII^e siècle : « Ainsi la tragédie serait l'imitation poétique d'une séquence cohérente d'événements (une action complète), qui nous montre, nous humains, dans un état passionnel et qui a pour intention d'éveiller la sympathie (*Mitleid*). » Sous l'influence de Johann Joachim Winckelmann, le modèle ne peut être que grec : avec les notions de *Nachahmung* (« imitation »), de *Handlung* (« action ») et de *Mitleid* (« pitié »), c'est encore une fois l'*Art poétique* d'Aristote qui, en filigrane, est convoqué pour une quête d'esthétique très romantique ; son objet : le tragique dans son idéale essence².

On le sait. Dès la *Poétique*, la réflexion sur la tragédie attique représentée en trilogie à l'occasion du concours musical consacré au dieu athénien Dionysos Éleuthéreus se focalise sur l'action humaine. Par la *mimesis*, l'action des hommes est représentée selon le mode narratif dénommé par Platon lui-même, dans la *République*, « *dià miméseos* » : non pas le diégétique, correspondant à la narration pure, mais le dialogue en discours direct entre les protagonistes de l'action narrée. En effet, par la

1 Friedrich Schiller, « Über die tragische Kunst », *Neue Thalia* 1, 1792, p. 176-228, repris dans *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, V. *Philosophische Schriften, vermischte Schriften*, München, Winkler, 1968, p. 372-393 (p. 159 de l'édition originale pour la citation).

2 Dans le grec d'Aristote, en *Poétique* 6, 1449b 22-50a 14, successivement : « *mimesis* », « *he tôn pragmatôn sústasis* », « *éleos (kai phóbos)* » ; sur la question controversée de la *kátharsis*, je renvoie aux nombreuses références bibliographiques données dans l'étude « Émotions et performance poétique : la "katharsis" érotique dans la poésie mélique des cités grecques », dans Philippe Borgeaud & Anne-Caroline Rendu Loisel (dir.), *Violentes émotions. Approches comparatistes*, Genève, Droz, 2009, p. 29-56.

notion du *mûthos* compris en l'occurrence comme intrigue, l'*Art poétique* est explicitement centré sur l'art narratif que serait la tragédie attique ; et cela à l'exclusion explicite de la *ôpsis* (le spectacle) et de la *melopoïia* (la création chantée³). Sans doute est-il loisible de suivre Aristote et de focaliser l'attention sur l'action et ses protagonistes, des « caractères » qui se font dans l'action dramatisée ; sans doute l'action conçue comme « composition d'actions » (« *sústasis tôn pragmatôn* ») est-elle au centre d'une tragédie qui recrée en le dramatisant l'un de ces récits héroïques appartenant à la tradition grecque des *arkhaîa* que nous avons constituée en mythologie. Encore faut-il reconnaître que, dans une perspective d'anthropologie historique, cette dramatisation d'actions appartenant au temps et à l'espace des héros et des dieux implique elle-même une anthropologie : une anthropologie indigène comme conception de l'agir humain, une anthropologie qui est d'ordre narratif et qui relève d'une poétique spécifiquement grecque. Dans une performance musicale et rituelle, la tragédie attique dramatisait les actions de héros et d'héroïnes se trouvant aux prises avec des forces extérieures, souvent des figures divines, qui interviennent fortement dans leur condition éphémère de mortels.

De là l'interrogation formulée dans ces lignes quant aux mobiles allégués par les protagonistes pour l'action humaine dramatisée dans et par la performance tragique. Dans une perspective d'anthropologie historique respectueuse des valeurs « indigènes », on se demandera quelle est l'anthropologie sous-jacente à l'action de tragédie, une fois encore à l'exemple de l'Œdipe tel que l'a recréé Sophocle dans la première des tragédies qu'il a consacrées au souverain de Thèbes. En partant de la conception hégélienne du héros tragique comme sujet libre, on s'interrogera sur l'anthropologie tragique de la « double motivation » avant de tenter de revenir de manière critique aux catégories poétiques propres par une focalisation sur la conclusion, en partie chorale, de l'*Œdipe-roi*.

3 Aristote, *Poétique* 6, 1450b 15-20 ; voir Aristote, *Poétique* 392c-394c.

DES HÉROS TRAGIQUES FACE À LEUR DESTIN ?

Quant à la focalisation sur le seul héros de la réflexion sur la tragédie grecque, c'est une fois encore avec l'esthétique de Georg Wilhelm Friedrich Hegel qu'est pris le mauvais pli. Dans le mouvement évolutif et téléologique impliqué par la dialectique hégélienne, la tragédie ne peut apparaître que comme la synthèse achevée entre la poésie épique et la poésie lyrique ; de plus, l'attention se porte désormais sur l'action et sur son protagoniste, le héros en tant qu'individu. Une double conséquence en est tirée. D'une part, de même que l'épopée, le drame mettrait sous nos yeux une action humaine, mais sans qu'elle connaisse un cours fatal ; l'événement en effet adviendrait non pas par des circonstances extérieures, mais par « la volonté intérieure et le caractère » du personnage, « individu conscient en action ». D'autre part, en contraste avec la poésie lyrique, le drame met en scène, selon Hegel, les passions humaines dans des circonstances extérieures ; de cette manière, libérées de l'intimité de la lyrique, les passions s'objectiveraient. En conséquence, dans la tragédie, « l'événement n'a de sens dramatique que par son rapport avec des fins et des passions subjectives ». Dans cette mesure, l'action dramatique apparaît comme le développement réel et passionnel des intentions et des desseins des personnages ; ils sont les seuls responsables d'actions dans lesquelles ils engageraient leur existence tout entière⁴. Marquée par les trois unités du temps, du lieu et de l'action, le drame serait le lieu de l'extériorisation et de l'affrontement de mobiles et de passions individuelles, de manière autonome, dans la pleine liberté du sujet.

En contraste, dans la tragédie ancienne, le chœur apparaît, selon Hegel, comme le « terrain universel privé d'individualité ». Le chœur serait donc privé des états d'âme et des façons de sentir qui déterminent l'action individuelle ; celle-ci serait assumée, quant à elle, par des chefs, par des princes, par les membres de familles royales. En opposition, parce qu'ils appartiennent aux « classes subalternes », les membres du groupe choral subiraient le poids d'une nécessité extérieure ; tenant à un statut social considéré comme inférieur, cette dépendance empêcherait le développement

4 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Heinrich Gustav Hotho (éd.), Berlin, Verlag von Duncker und Humblot, 1842 (2^e éd.), III, p. 480-486 ; trad. fr. par Charles Bénard, Paris, Librairie générale française, 1997, II, p. 622-626.

d'une autonomie individuelle et d'une « *innere Subjektivität* » : d'un côté donc l'acteur-individu, sujet libre, de l'autre le chœur-collectif, soumis à la nécessité ; d'un côté la liberté de l'intention individuelle, de l'autre les contraintes auxquelles serait soumis le groupe⁵.

Cette dichotomie marquera même la célèbre réflexion de Friedrich Nietzsche sur la naissance de la tragédie grecque. Le philosophe helléniste s'emploie en effet à dissocier le chœur, qui serait l'incarnation de la foule en proie à l'émotion dionysiaque, des protagonistes individuels du dialogue tragique ; en contraste avec les chants choraux, les héros prononceraient des mots d'une limpidité apollinienne en dépit de la douleur qui les tient. À titre d'exemple, la distinction passerait entre d'une part le chœur des satyres qui, expression dionysiaque de la nature, sont les serviteurs compatissants de Dionysos et, d'autre part, l'Œdipe (roi) de Sophocle ; devenant le paradigme du héros tragique, Œdipe nous donnerait l'exemple d'une âme noble qui, malgré ses erreurs et en dépit des souffrances endurées, parvient à la sérénité qui, dans l'inspiration apollinienne, traverse la tragédie⁶.

DÉRIVES IDÉALISANTES ET ESSENTIALISTES

L'idée d'un tragique fondé sur l'action dramatisée d'un héros comme individu libre pénètre l'esthétique allemande tout au long du xx^e siècle. En témoigne par exemple l'essai que lui consacre l'herméneute idéaliste Peter Szondi, encore au début des années soixante du siècle dernier : *Versuch über das Tragische*. L'auteur de cet *Essai sur le tragique* affirme qu'est tragique une action qui tend à l'émancipation pour se retourner contre son agent et l'entraîner à sa perte : « seule la chute est tragique, qui résulte de l'unité des contraires, de la transformation de l'un en

5 Hegel, *op. cit.* n. 4, I, p. 262-264 (I, p. 269-272 pour la traduction française).

6 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, E. W. Fritzsch, 1872 ; repris dans *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* von Giorgio Colli & Mazzino Montinari, Berlin. de Gruyter – DTV, 1980, I. p. 9-156 ; trad. fr. par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1949, en particulier p. 48-58. Je me suis limité à reprendre dans le présent paragraphe quelques éléments de l'enquête critique sur la notion romantique de « tragique » conduite dans mon essai récent sur *La tragédie chorale : poésie grecque et rituel musical*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 21-28.

son opposé, de la division du soi⁷. » À nouveau l'attention se focalise sur le protagoniste de l'action dramatique, « *der tragische Held* ». Le modèle en est naturellement donné par l'Œdipe de Sophocle, le héros de l'*Œdipe-Roi* alors que celui de l'*Œdipe à Colone* est tout simplement ignoré. L'Œdipe sophocléen fournirait l'exemple du héros frappé dans son effort même d'émancipation et de libération.

En fondant sur l'*Œdipe-Roi* sa réflexion sur le tragique, Szondi s'inscrit dans une longue tradition. Protagoniste par excellence du renversement tragique dans le passage de l'ignorance à la reconnaissance (en l'occurrence, de lui-même), Œdipe, tel qu'il est mis en scène dans le drame de Sophocle, est déjà offert par Aristote comme le paradigme de l'effet émotionnel provoqué par la simple audition d'une tragédie⁸. L'inspiration est ici directe et explicite puisque Szondi initie son essai en citant abondamment Schelling, en dialogue avec Hegel⁹. Dans la lutte entre la liberté définissant l'essence du moi et la nécessité attachée à l'objet, dans le progrès dialectique vers la forme achevée de la culture (grecque), la messe romantico-idéaliste est dite...

Avec de telles prémisses, rien de surprenant à voir le critique et philosophe de Berlin inscrire le renversement dramatique identifié par Aristote dans la dialectique du « salut » et de « l'anéantissement » : ce serait le trait fondamental de tout tragique (« *die Tragik* », après « *das Tragische* »). Le héros tragique, à l'exemple une fois encore de l'Œdipe (roi) de Sophocle, serait puni en raison de la contradiction qui le traverse : le héros serait partagé entre, d'une part, une volonté de liberté qui constituerait l'essence même de son moi, et d'autre part, en contraste, la soumission « à la toute-puissance de l'objectif¹⁰ ».

7 Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a/M., Insel-Verlag, 1961, p. 60 (repris dans *Schriften*, Frankfurt a/M., Suhrkamp, 1978, p. 149-260); trad. fr. par Jean-Louis Besson et al., Paris, Circé, 2003, p. 73.

8 Aristote, *Poétique* 11, 1452a 22-33 et 14, 1453b 1-7 ainsi que 29-31 ; voir encore 13, 1453a 7-12 (héros qui du bonheur tombe dans le malheur par une faute commise) ou 24, 1460a 26-30 (à propos de la vraisemblance de l'intrigue ; voir aussi 15, 1454b 6-8).

9 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Philosophie der Kunst. Sämtliche Werke* I. Abt., Bd. 5, Stuttgart, Cotta, 1859, p. 353-736 (voir p. 687) ; trad. fr. par Caroline Sulzer et Alain Pernet, *Philosophie de l'art*, Grenoble, Jérôme Millon, 1999 (voir p. 345) ; ces conférences sur la philosophie de l'art ont été données entre 1802 et 1805. On lira à ce propos les bonnes pages proposées par William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Minit, 2012, p. 54-56.

10 Peter Szondi, *op. cit.* n. 7, p. 69 (p. 81 pour la traduction) et p. 61 (p. 73-74 pour la traduction) en particulier ; voir Pierre Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles*

LE HÉROS TRAGIQUE COMME AGENT ET LA « DOUBLE MOTIVATION »

Or dans une approche d'anthropologie historique qui rompt avec cette persistante perspective de critique philosophante et universalisante, la question de l'acte volontaire, sinon libre, dans la tragédie attique a été abordée, de manière en quelque sorte latérale, dans une étude par ailleurs centrale de Jean-Pierre Vernant¹¹. Tout en reconnaissant que la volonté n'est pas une fonction psychologique, universelle et permanente, Vernant fonde néanmoins son interrogation sur une volonté qui, dans une conception propre aux sociétés contemporaines, serait l'une « des dimensions essentielles de la personne ». Cette notion moderne et occidentale impliquerait non seulement une « orientation de la personne vers l'action », non seulement une « valorisation de l'agir », mais surtout une prééminence, dans l'action elle-même, de l'agent : l'agent comme sujet qui est cause de ses actes et qui en assume la responsabilité dans un engagement intérieur. Qu'en est-il à cet égard, par exemple et par contraste, de la tragédie grecque ? Qu'en est-il de « l'homme tragique » (dans un masculin qui semble exclure, comme chez ses prédécesseurs, les grandes figures héroïques des femmes de tragédie...)?

D'emblée, Vernant se distancie de l'étude de Bruno Snell qui, sous le titre de « *Mythos und Wirklichkeit in der griechischen Tragödie* », a été insérée dans son grand livre consacré à « La découverte de l'esprit » (avec le sous-titre programmatique de « Études sur la naissance de la pensée européenne chez les Grecs¹² » !). Quant à la question du héros agissant, Snell oppose « Homère » et les poètes « lyriques » à Eschyle : contrairement à leurs prédécesseurs, les héros tragiques d'Eschyle seraient placés face à la nécessité d'agir ; au seuil de l'action, le choix du héros placé dans une situation d'aporie serait inéluctable, dicté qu'il serait par son destin.

tragiques ? Théâtre et théorie, Paris, Bayard, 2010, p. 26-34. L'absence significative du chœur dans l'essai idéalisant de Szondi n'a pas échappé à Simon Goldhill, *Sophocles and the Language of Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 198-200.

11 Jean-Pierre Vernant, « Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque », publié dans Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972, p. 41-98 (p. 43-44 pour les citations).

12 Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1975 (4^e éd.), p. 95-109.

La décision du héros eschyléen serait donc contingente, mais elle serait prise à l'issue d'un débat intérieur. En définitive, placée sous le signe de la nécessité, la décision du héros tragique correspondrait néanmoins à un acte « personnel » et « libre ». La dramaturgie d'Eschyle consacrerait l'apparition de l'individu comme « agent libre ». On rejoint donc Hegel !

Par ailleurs, Vernant allègue une autre étude d'un collègue germanophone, auteur d'une signalée « Poésie tragique des Grecs ». Quant à la question de la liberté du protagoniste de l'action tragique, Albin Lesky développe l'hypothèse devenue celle de la « double motivation » ; la convergence entre motivation divine et motivation humaine serait au fondement de l'anthropologie tragique. L'historien de la littérature grecque se fonde en particulier sur un passage de l'*Agamemnon* d'Eschyle, dans des vers où le groupe choral décrit la contrainte qui s'exerce sur le roi d'Argos. Agamemnon est forcé soit de renoncer à son engagement vis-à-vis de ses alliés achéens, soit de sacrifier sa fille Iphigénie. Et le chœur de citer les paroles du roi qui se dit à la fois accablé par son destin (« *kêr* », vers 206), mais autorisé à désirer dans une fureur ardente (« *orgâi periorgôs epithumêi* », vers 215) ce sacrifice qui permettra à l'armée grecque de rejoindre Troie. Le groupe choral commente en chantant son impression : « La courroie du joug de la nécessité (*anágke*) a fait plier son cœur » (vers 218) ; avec, pour résultat, qu'Agamemnon finalement change d'avis et se fait le sacrificateur de sa propre fille¹³.

Tout en tenant compte de l'analyse proposée par André Rivier qui insiste sur le fait que chez Eschyle le héros n'a pas de véritable choix et que sa décision est toujours contrainte par une nécessité d'ordre religieux, par des forces divines dont il ne peut que reconnaître le pouvoir, Vernant conclut :

Dans la décision tragique viennent ainsi collaborer les desseins des dieux et les projets ou les passions des hommes [. . .]. « Quand un mortel, déclare Darius dans *Les Perses* (vers 742), s'emploie lui-même (*autós*) à sa perte, un dieu vient l'y aider (*sunáptetai*). » C'est cette présence simultanée, au sein de la décision, d'un « soi-même » et d'un au-delà divin, qui nous paraît définir, par une constante tension entre deux pôles opposés, la nature de l'action tragique¹⁴.

13 D'Albin Lesky, voir en particulier « Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus », *Journal of Hellenic Studies* 86, 1966, p. 78-85 ; on pourra se référer aussi à *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964 (2^e éd.), p. 93-98.

14 André Rivier, « Remarques sur le "nécessaire" et la "nécessité" chez Eschyle », *Revue des études grecques* 81, 1968, p. 5-39, dans une étude dont j'ai eu le privilège de suivre

De même que ses prédécesseurs, Vernant ne manque pas de se référer, à propos de la « double motivation » de l'action tragique et de son agent, à la longue scène finale de l'*Œdipe-Roi* de Sophocle : éclairé sur son identité, le héros réapparaît alors face au chœur après s'être mutilé dans un acte cruellement oxymorique d'auto-aveuglement.

ŒDIPE EN SOUVERAIN La « triple détermination »

Revenons donc à ce qui nous reste de la performance poétique ritualisée de l'*Œdipe-Roi* dans l'Athènes du siècle de Périclès : un texte et des mots dont il s'agit de suivre l'usage en contexte linguistique et en contexte historique et culturel, dans une perspective de sémantique anthropologique.

Rappelons d'abord que dans la quête de son identité, Œdipe affronte le devin Tirésias, puis son épouse Jocaste. Face à celle dont il ne sait pas encore qu'elle est aussi sa mère, le héros affirme de manière performative sa volonté de « voir son origine » : difficile de traduire autrement l'expression à la tournure performative *boulésomai*, « j'ai l'intention forte de », « je veux » (vers 1077). Par ailleurs, poursuivant son enquête, Œdipe avoue n'éprouver aucune honte à se considérer lui-même comme « fils du sort » (« *paîs tês túkhes* », vers 1080), un sort qui correspond à une fortune généreuse. Puis intervient la double confrontation d'abord avec le vieux berger qui a sauvé le nouveau-né, puis avec le serviteur qui l'a amené à Corinthe pour le confier à la famille régnante. Le berger conclut l'échange en qualifiant Œdipe, désormais identifié avec le nouveau-né exposé, de « *dúspotmos* », « au destin funeste » (vers 1181). C'est alors que, dans un quatrième *stasimon*, intervient le groupe choral, formé de vieillards de Thèbes. Dans une adresse aux générations des mortels dont la vie est réduite à rien, le chœur chante des mots qui n'ont pas échappé à Vernant :

l'élaboration comme étudiant à l'Université de Lausanne ! Pour la citation, Jean-Pierre Vernant, art. cité, n. 11, p. 66.

Ayant désormais pour exemple ton destin (*daímona*),
 oui ton destin, oui le tien,
 ô malheureux Œdipe,
 je ne juge heureux aucun parmi les mortels. (vers 1193-1195)

Puis, après avoir invoqué Zeus, après avoir retracé la carrière du vainqueur de la Sphinx comme roi de Thèbes, après avoir dénoncé les relations incestueuses du fils avec sa propre mère dans le renversement de sa vie, les choreutes concluent : « Le temps qui voit tout t'a trouvé, toi, contre ton gré (*ákonta*) » (vers 1213). Immédiatement après l'intervention du chœur, s'avance un messager qui annonce le suicide de Jocaste. En écho aux mots qui viennent d'être chantés, il profère que le palais va révéler à la lumière des « maux accomplis et assumés de plein gré et non pas involontairement » (« *kakà bekónta kouk ákonta* », vers 1230) ; et de préciser : « parmi les peines les plus affligeantes sont celles qui sont délibérées », littéralement « choisies par soi-même » (« *authaíretoi* », vers 1231) ; elles seraient par conséquent l'objet d'un choix délibéré. La qualification renverrait en somme, par anticipation, à la notion aristotélicienne de *prohaíresis*, de choix délibéré, de décision prise après réflexion.

Vernant tend à reconnaître dans ces vers un contraste, apparent, entre ce qui est causé par un *daímon* et ce qui est « personnellement choisi » ; « on serait tenté de croire – dit-il – qu'elle (*i. e.* l'opposition *ákon-bekón*) trace dans la texture du drame une ligne de démarcation nette entre ce qu'impose à Œdipe la fatalité de l'oracle et ce qui relève de la décision personnelle. » Une distinction serait donc à tracer entre causalité divine (les épreuves annoncées par Apollon dans ses oracles) et causalité humaine (automutilation)¹⁵.

C'est néanmoins sans compter avec la réaction du chœur quand Œdipe réapparaît auprès de l'*orchestra*, aveuglé :

Ô douleur, spectacle insoutenable pour les hommes,
 le plus insoutenable
 qu'il m'ait jamais été donné de contempler !
 Quelle folie, ô malheureux, s'est abattue sur toi ?
 Quel dieu a bondi du plus grand des bonds
 pour accabler ton destin infortuné ?
 Hélas, hélas, malheureux !

15 Jean-Pierre Vernant, art. cité, n. 11, p. 69.

Mais je ne peux plus te regarder, si nombreuses sont mes questions,
mes interrogations, mes réflexions.
Tel est l'effroi que tu suscites en moi ! (vers 1297-1306)

Ainsi, dans la combinaison de sa voix émotive et de sa voix interprétative, le groupe des choreutes présente le malheureux Œdipe comme la victime à la fois d'une folie (« *mania* », vers 1300), d'un dieu (« *daímon* », vers 1301) et de son propre destin (« *moíra* », vers 1302) ; celui qu'on a donné comme l'exemple du héros tragique est la victime tout à la fois d'un état second qui l'a mis hors de lui-même, d'une divinité anonyme et générique, et d'une « part » (de même que les héros la narration homérique) placée sous une puissance divine défavorable (« *dusdaímoni moírai* », vers 1302).

Chant de deuil partagé entre le protagoniste principal de l'action dramatique et le groupe choral, ce second *kommós* se poursuit avec la lamentation d'Œdipe qui se plaint de son propre sort dans un chant qui est entrecoupé et ponctué des remarques du chœur sur le mode du récitatif¹⁶. À la question du groupe choral ou du coryphée de savoir lequel parmi les dieux (« *tís daimónon* » ; vers 1328) l'a poussé à s'aveugler lui qui a accompli des choses terribles (« *deinà drásas* », vers 1327), Œdipe répond par ces vers chantés :

Apollon, mes amis, Apollon a voulu ma perte.
Apollon jusqu'à ce jour a tout conduit.
Apollon a tout accompli...
Mais mes yeux, il ne les a pas frappés.
Ma main seule a frappé.
Moi seul j'ai comblé mon malheur...
À quoi bon des yeux, quand on n'a plus rien à voir ?
Plus rien qu'on aime. (vers 1329-1335 ; traduction d'André Bonnard)

Si donc c'est en définitive le dieu Apollon qui a achevé (« *telôn* », vers 1330) « ces souffrances-ci qui sont les miennes » (« *táde emà páthra* », vers 1330), Œdipe s'est frappé lui-même, de sa propre main (« *autókheir* », vers 1331), Œdipe qui se reconnaît, face aux mortels, assassin de son

16 Le rôle déterminant du *kommós* dans la tournure musicale et la résolution rituelle, en chant de plainte, de la tragédie attique a été bien relevé (en l'occurrence pour une analyse comparative des trois drames consacrés à Électre) par Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier-Flammarion, 2007, p. 272-294.

père et époux de celle qui l'a engendré (vers 1357-1359). Commentaire de Vernant : « causalité divine et initiative humaine qui s'opposaient tout à l'heure en apparence si nettement se retrouvent unies et par un jeu subtil de langage le glissement s'opère, au sein même de la décision "choisie" par Œdipe, entre l'aspect d'action (*drásas, autókheir*) et l'aspect de passion (*pátbea*)¹⁷ ».

À vrai dire, la question n'est pas celle d'un « glissement » ou d'une tension entre « l'agi » et le « subi » qui serait propre à la tragédie classique. La souffrance n'est que la conséquence de l'acte auquel le héros est contraint sous l'espèce d'un *kakón* ; elle s'exprime dans et par le chant rituel de reconnaissance et de lamentation correspondant à la partie finale de résolution qu'est le *kommós*. En revanche il est à relever que, du point de vue de l'acte finalement assumé par le héros de tragédie, la « motivation », ou plutôt la détermination, de l'agir d'Œdipe est en quelque sorte triple. L'action du héros thébain est en fait d'abord déterminée par son destin en tant que « part » (*moîra*) attribuée au mortel dès sa naissance ; puis interviennent les dieux, en l'occurrence Apollon qui agit sous l'autorité de Zeus ; enfin intervient l'agent lui-même, un mortel qui souvent agit dans un état d'aveuglement (ou d'ignorance, en ce qui concerne Œdipe), puis qui, dans un travail de reconnaissance, finit par assumer pleinement la contrainte inscrite dans sa *moîra* et exercée par une divinité. Et c'est encore sans compter avec la question de la faute tragique et de la culpabilité découlant d'un acte intentionnel ou non, puis assumé ou non par son auteur¹⁸.

17 Jean-Pierre Vernant, art. cité n. 11, p. 70. Pietro Pucci, *Oedipus and the Fabrication of the Father. Oedipus Tyrannus in Modern Criticism and Philosophy*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 145-159, indique que, dans cette scène, « Œdipe rompt la juxtaposition entre agents humains et divins qui est si courante dans les textes archaïques ».

18 À ce propos, l'étude de base reste celle de Suzanne Saïd, *La Faute tragique*, Paris, Maspero, 1968.

DESTIN, DIEUX ET AGENT MORTEL

Pour en revenir à l'anthropologie de l'*Œdipe-Roi*, on relèvera que, par exemple en contraste avec l'Agamemnon mis en scène par Eschyle dans la tragédie homonyme, Œdipe ne prend de décision ni vis-à-vis de l'acte de parricide, ni à l'égard de l'inceste qu'il accomplit tous deux dans la totale ignorance de leur nature : il tue sous l'emprise de la colère un voyageur inconnu et, pour avoir libéré Thèbes de la Sphinx, il épouse par convention politique la reine d'une cité grecque. Son acte volontaire et intentionnel, marqué par la forme « performative » (« *boulésoimai* »), porte, comme on l'a vu, sur la découverte de son identité ; cette enquête opiniâtre anime toute la tragédie. C'est d'ailleurs une forme de ce même verbe qu'emploie Créon dans l'ultime réplique du drame, avant l'*exodos* du chœur dans des vers dont l'authenticité est largement contestée : « ne veuille pas dominer toute chose (*pánta mē boullou krateîn*) ; ce que tu as dominé n'a pas été au bénéfice de ta vie » (vers 1500-1501). En ce sens, Œdipe n'est pas un héros tragique qui doit répondre à la question autoréférentielle « *tí drô* ; », « que vais-je/dois-je faire ? »

Dans l'*Œdipe-Roi*, le héros n'agit pas, sinon dans un acte d'auto-aveuglement ; il cherche à savoir. En revanche dans les mots que lui prête le messenger narrant la découverte du corps de Jocaste pendue et l'acte d'auto-aveuglement, Œdipe déclare en frappant ses propres yeux qu'ils ne verront plus ni les maux qu'il a soufferts (« *épaskhen* », vers 1272), ni ceux qu'il a accomplis (« *édra* »). Non pas « glissement » de l'acte à la souffrance, de l'agi au subi, mais concomitance de l'action, contrainte ou non, et de la douleur qu'elle provoque. Dans l'hymne initial que le groupe choral de l'*Agamemnon* d'Eschyle adresse à Zeus (vers 174-178), cette concomitance correspond au *páthei máthos*, à « la connaissance par la douleur », telle qu'elle découle de la prudence réfléchie que le dieu a attribuée à l'homme mortel, dans sa sagesse victorieuse.

Sans doute héros au pied enflé (vers 1032-1036), mais surtout héros qui sait ou plutôt qui croit savoir (vers 397, cf. vers 40-43¹⁹), Œdipe n'est

19 Sur ce double jeu étymologisant sur le nom d'*Oidí-pous*, je suis revenu dans « Vision, Blindness, and Mask : The Radicalization of the Emotions in Sophocles' *Oedipus Rex* », dans Michael S. Silk (dir.), *Tragedy and the Tragic : Greek Theater and Beyond*, Oxford,

donc pas un sujet libre. Il est un sujet poétique qui agit en s'aveuglant puis chante sa douleur face à un destin qui est annoncé puis accompli par un dieu et dont il découvre, par sa volonté de savoir, l'implacable déroulement. Si triple détermination il y a bien, elle est répartie entre d'une part le parricide et l'inceste qui sont inscrits dans le destin du héros mortel et qui sont accomplis à son insu par l'action conjointe de Zeus et d'Apollon, et d'autre part l'auto-aveuglement, acte intentionnel et assumé dans la douleur par son agent, en quelque sorte comme la confirmation d'actes dont il ignore la portée.

Le cas offert par l'action du héros de l'*Œdipe-Roi* est évidemment différent de celui présenté, par exemple, par l'imminence de la mort d'Hector dans le chant XXII de l'*Iliade*. Seul face à Achille soutenu par Athéna, saisissant le rôle trompeur joué par la déesse, Hector comprend : à la mort il n'est plus possible d'échapper ; ni Zeus, ni Apollon ne lui sont plus favorables ; le destin désormais l'a rejoint et le tient (« *nûn d'aûté me moîra kikháneï* », vers 303). Seule possibilité pour le héros contraint par le destin que les dieux contribuent à accomplir : une mort dont la gloire puisse résonner longtemps dans les récits des générations futures et faire ainsi bénéficier le héros agent d'une forme d'immortalité. Différent est aussi le cas de figure tragique réalisé par Xerxès au début du long chant de plainte qui, sous la forme d'un *kommós* et en une longue *exodos*, achève *Les Perses* d'Eschyle. Se faisant le chorège du groupe choral de ses conseillers, le Grand Roi reconnaît la cruauté du destin (« *moîra* », vers 909 et 917) qui l'a atteint ; il adresse à Zeus son désir de mourir comme sont morts les soldats qu'il a perdus ; puis, tout en attribuant à « l'Arès des Ioniens » (vers 949) la défaite de Salamine, Xerxès se désigne lui-même, dans la plainte, comme le malheur (« *kakón* », vers 934) de la race et de la terre de ses pères.

À propos des interférences entre la force du destin attribué à tout mortel et la puissance divine qui contribue à le réaliser, on remarquera encore l'ambivalence sémantique dans les emplois du terme *daímon*. Revenons brièvement à l'échange mentionné entre le groupe choral et le héros thébain au début du *kommós*. Sur le ton d'une plainte marquée par les cris rituels « *aiáï* » et « *íú* », Œdipe prend à témoin son destin en tant que « *daímon* » (vers 1311). Quant à lui, dans les vers qui précèdent, le

Clarendon Press, 1999, p. 17-38, avec les nombreuses références bibliographiques données aux notes 7 et 13.

chœur se réfère à ce même destin en usant du terme homérique « *moîra* » et en désignant simultanément du terme « *daímon* » la puissance divine qui s'est déchaînée à l'égard du destin du héros (vers 1300-1302 ; voir aussi, au vers 1329, « *daímon* » dans le sens de « dieu ») ; et dans ces mêmes vers chantés, comme on l'a vu, cette destinée elle-même est qualifiée en tant que « *dusdaímon* » ! Tout se passe donc comme si le poète se plaisait à jouer sur le sens homérique du terme en tant que puissance divine et sur son sens tragique comme destin²⁰. Il en va de même au début du long chant funèbre qui conclut *Les Perses* : dans la bouche de Xerxès, « *daímon* » désigne la force divine qui a investi le destin (« *moîra* », vers 909 et 917) des Perses de même que le sien ; puis dans la bouche des choreutes, « *daímon* » renvoie au destin lui-même (vers 921 ; cf. vers 941, chanté par Xerxès).

ANTHROPOLOGIE TRAGIQUE ET SÉMANTIQUE ETHNOPOÉTIQUE

Entre poèmes homériques et tragédies attiques, sans oublier le nome citharodique, on pourrait multiplier les exemples de la poésie narrative dramatisée qui, sous des modalités différentes, met en scène des actions héroïques soumises à ce que l'on pourra désormais dénommer, par un concept d'ordre purement analytique et instrumental, la triple motivation. Face aux contraintes exercées par les puissances incarnées dans le destin et dans les divinités du panthéon, le sujet de ces actions dramatisées par un poète s'y affirme d'abord comme sujet de discours : tout en assumant en *je* les actes que lui a imposé la « part » réalisée par l'un ou l'autre des dieux, il exprime les émotions qui l'emplissent quand il en saisit la portée. Cette conception culturelle de l'homme et de la femme dans leurs actions de mortels à travers différentes formes de narration poétique, et dans de nombreuses variantes et modalités, mérite une étude approfondie ; elle est à venir.

20 Le double sens de *daímon* est explicité par Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 246-247, avec plusieurs références bibliographiques utiles.

La relecture rapide proposée ici des scènes finales de l'*Œdipe-Roi* de Sophocle dans leur développement dramatique et discursif a focalisé l'attention, à propos de l'anthropologie sous-jacente au « héros tragique », sur les échanges entre le protagoniste principal et le groupe choral. Constamment oubliés dans les lectures de la tragédie attique centrées sur son protagoniste masculin dans la quête d'une essence du « tragique », les chants choraux nous éloignent de la liberté du héros tragique hégélien confronté à son destin, mais aussi de « l'insignifiance tragique ». Ce sont pourtant, dans la tragédie attique en général, les chants du chœur qui nous rappellent que l'action humaine représentée correspond à une performance musicale et ritualisée, orchestrée par un poète qualifié en termes indigènes et dans sa « fonction-auteur » comme « *kbhorodidáskalos* ». Ne serait-ce qu'à ce titre, les tragédies grecques sont redevables d'une approche anthropologique, et plus spécifiquement ethnopoétique²¹.

Ainsi la perspective d'anthropologie culturelle et de sémantique ethnopoétique adoptée ici invite à revenir aux valeurs propres évoquées par les protagonistes d'une action narrative et poétique représentée sur le mode mimétique. Elle a révélé les éléments d'une anthropologie tragique complexe et, à nos yeux, paradoxale : comment peut-on accepter et assumer en tant que sujet de discours fictionnel, sinon en tant que sujet et individu au sens moderne du terme, des décisions et des actions qui sont inscrites dans notre destinée et qui nous sont imposées par une contrainte incarnée dans une divinité ? Cela à l'écart de nos concepts modernes d'agentivité (« *agency* »), de volonté, de liberté et de « tragique » !

Claude CALAME
 Directeur d'études,
 École des hautes études
 en sciences sociales, Paris
 claude.calame@unil.ch

21 Pour une telle approche, voir les études réunies par Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob, Maria Manca, *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Kimé, 2010 ; pour l'*Œdipe-Roi* en particulier, voir Calame, *op. cit.* n. 6, p. 173-200.