



HAL
open science

L'Héraklès de Philoctète : une synthèse théâtrale du deus ex machina

Lucie Thévenet

► To cite this version:

Lucie Thévenet. L'Héraklès de Philoctète : une synthèse théâtrale du deus ex machina. Bulletin de l'association Guillaume Budé , 2008, 2, pp.37-65. <10.3406/bude.2008.2302>. <hal-04989142>

HAL Id: hal-04989142

<https://hal.science/hal-04989142v1>

Submitted on 13 Mar 2025

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

L'Héraklès de *Philoctète* : une synthèse théâtrale du *deus ex machina*

Lucie Thévenet

Citer ce document / Cite this document :

Thévenet Lucie. L'Héraklès de *Philoctète* : une synthèse théâtrale du *deus ex machina*. In: Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n°2,2008. pp. 37-65;

doi : <https://doi.org/10.3406/bude.2008.2302>

https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2008_num_1_2_2302

Fichier pdf généré le 11/05/2018

L'HÉRAKLÈS DE *PHILOCTÈTE* : UNE SYNTHÈSE THÉÂTRALE DU *DEUS EX MACHINA*

Comment voir le dieu ? Comment le montrer ? La question porte en elle-même sa part de scandale, voire d'impiété, et les exemples sont multiples de ceux que les dieux ont punis pour les avoir entrevus. La spécificité de la représentation du dieu anthropomorphe tient à sa qualité surhumaine, dans un rapport au corps que l'on pourrait résumer par le *paradigme de Sémélé* : le corps divin est d'un éclat intense, d'une brillance aveuglante, et sa manifestation totale est traditionnellement impossible à supporter pour la perception humaine ; l'exemple mythique de Sémélé en témoigne, qui meurt d'avoir contemplé Zeus dans toute sa splendeur. Ainsi, le seul moyen d'appréhender le superlatif du divin réside dans une manifestation fragmentaire, à partir de ces rares moments d'éclat que sont les apparitions, fondées sur l'opposition entre présence et absence, visibilité et invisibilité. L'apparition est le mode de manifestation des êtres invisibles, et l'*épiphanie* grecque rend bien compte de cette particularité divine ¹.

Si, dans l'imaginaire, le corps divin semble se définir comme un « sur-corps » lumineux ², le détail des textes montre la difficulté presque apotropaïque, et d'autant plus signifiante, de représenter ce corps, puisque c'en est un. L'apparition divine est multiple par essence, en raison de son caractère ontologiquement in-montrable, et il existe ainsi une *poikilia* de l'épiphanie, qui met en jeu un réseau symbolique particulièrement complexe à saisir. Comme le résume J.-P. Vernant : « La nature de nos documents ajoute à sa diversité : les apparitions divines

1. Si le terme d'*ἐπιφάνεια* existe, et donnera le français *épiphanie*, le grec utilise rarement ce nom pour désigner l'apparition et lui préfère le verbe *φαίνω* et ses composés. La racine de *φαίνω* renvoie à l'idée de briller, et désigne ce qui est brillant, éclatant, et donc donné à voir (Chantraine). Le lien entre la vue et la lumière est naturel, mais il est particulièrement sensible dans l'imaginaire grec ; la manifestation du dieu n'en aura que plus de splendeur.

2. Pour reprendre l'expression de J.-P. Vernant, dans son article de synthèse « Corps obscur, corps éclatant » in *Corps des dieux*, sous la direction de Charles Malamoud et Jean-Pierre Vernant, Paris, Gallimard, 1986, p. 19-58 (cf. p. 26-27 à propos du « sur-corps » des dieux).

ne se présentent pas suivant un scénario analogue ni n'obéissent au même modèle dans un récit épique, un hymne religieux ou une scène tragique »³. Il semblerait que les auteurs de théâtre se soient emparés de cette présence-absence si riche à exploiter dans le cadre du *théatron* pour y intégrer leurs interrogations sur le sujet. C'est à une réflexion sur le théâtre lui-même que nous invitent au fil des pièces les apparitions divines, jusqu'à celle paradigmatique par son évidence de Dionysos dans les *Bacchantes*, que l'altération de fin de la pièce nous dérobe avec une ultime ironie.

Chaque dramaturge, chaque pièce, apportent leur réponse propre au passage du dieu à la scène, une réponse qui va de l'absence généralisée chez Sophocle⁴ à une sur-présence dans les drames divins d'Eschyle⁵, mais le plus sensible à la qualité épiphannique du divin est certainement Euripide. Avec seulement quatre pièces sans divinité à la distribution⁶, les dieux sont indéniablement présents sur la scène euripidéenne, mais d'une toute autre manière que les personnages humains, car Euripide réserve significativement les interventions des dieux pour le temps liminaire du prologue, avant que la pièce ne commence vraiment, ou pour celui de l'*exodos*, à la fin de la pièce⁷. La présence divine se définit par l'imprévisibilité et la

3. J.-P. Vernant, *op. cit.*, p. 47.

4. Seules exceptions dans les pièces conservées : Athéna figure comme personnage dans le prologue d'*Ajax*, et Héraclès apparaît sous forme de *deus ex machina* à la fin de *Philoctète*, interventions limitées aux marges des pièces.

5. Chez Eschyle, les dieux sont personnages de l'histoire : de la distribution entière du *Prométhée enchaîné* et de la *Psychostasie* perdue, aux chœurs éponymes des *Euménides*, *Néréides*, *Héliades*, c'est un drame aux dimensions divines qui se joue sur la scène : cf. « Les dieux sur la scène » dans les drames conservés et perdus, p. 245-255 de l'*Eschyle Poète cosmique* de B. Deforge (Les Belles Lettres, 1986). Dans les *Euménides*, Apollon et Athéna interviennent ainsi au plus près des humains, à leurs côtés sur la scène : l'apparition épiphannique n'y aurait de ce fait aucun sens. Pourtant, Francis M. Dunn remarque à ce propos que l'Athéna des *Euménides* serait l'exemple le plus proche du dieu tel que l'entend Euripide, lorsqu'elle vient trancher le cas d'Oreste à la fin de la trilogie, même si sa longue présence en scène contre-indique tout l'effet éclair du dieu d'Euripide. Il ajoute que si Eschyle n'a *a priori* jamais eu recours au *deus ex machina* en tant que moyen de clôture, « cette recherche d'un procédé capable de défaire le nœud de l'*Orestie* pourrait bien avoir influencé les auteurs suivants » (*Tragedy's End*, p. 37-38).

6. *Médée*, *Héraclides*, *Phéniciennes* et *Iphigénie à Aulis*.

7. « Il n'y a pas d'interaction entre dieux et mortels sur la scène euripidéenne », résume J. Halleran, pour ensuite donner les seules exceptions : au prologue et à la fin des pièces (*Stagecraft in Euripides*, p. 9, et voir p. 88).

brièveté de sa présence sur scène, toutes caractéristiques qui rejoignent celles de l'apparition traditionnelle, et l'on pourrait la réduire à sa dimension épiphanique. Des deux types d'intervention, la plus éminemment épiphanique et la plus facile à cerner est sans doute aucun celle de l'*exodos*, mieux connue sous l'appellation type de *deus ex machina* ⁸.

Si A. Spira explique que le *deus ex machina* n'est rien d'autre qu'une épiphanie traditionnelle, telle qu'on la trouve décrite chez Homère ⁹, son passage à la scène ne semble pas si évident. Comme le souligne P. Pucci, « Quand on se tourne vers la tragédie, on se confronte à la difficile question de savoir comment la scène peut représenter en action et par le jeu de l'acteur, la présence divine des dieux parmi les mortels. Là, pas de possibilité pour une silhouette vide, ni pour l'expression de l'apparence (« ils ressemblent à, ils ont l'air de... ») : les dieux doivent avoir leur forme iconographique, un visage précis, un endroit où se mouvoir, les pieds placés sur un sol solide. En outre, puisqu'ils parlent et bougent, ils sont incarnés par des acteurs humains, et de ce fait ont nécessairement une stature et une voix humaine » ¹⁰.

Pour esquisser les différentes modalités de l'épiphanie sur scène, nous allons paradoxalement nous intéresser au seul exemple de *deus ex machina* conservé chez Sophocle, l'apparition finale d'Héraklès dans le *Philoctète* ¹¹, précisément parce

8. Nous utiliserons l'expression latine, et non son correspondant grec de θεός ἀπὸ μηχανῆς, afin de marquer sa dimension de fonction dramatique, de *topos* théâtral. On évitera ainsi de prendre à la lettre l'expression, compte tenu du halo d'incertitude qui entoure l'usage de la machine elle-même ; le seul *deus* sera souvent employé, supprimant toute référence à la *machina*, pour entendre l'intervention divine inattendue sur scène.

9. A. Spira, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, p. 161. « L'épiphanie est la conception de base du *deus ex machina* », résume-t-il p. 84.

10. P. Pucci, « God's Intervention and Epiphany in Sophocles », p. 17. Il se réfère à Aristote qui, dans la *Poétique*, souligne la difficulté à représenter le surnaturel, le *thaumaston*, avec les moyens du théâtre (1460 a 12-14).

11. En note, F. M. Dunn cite, avec toute la réserve qu'il se doit, Thétis dans les *Banqueteurs* (fr. 562), et la prophétie de Déméter dans *Triptolème* (fr. 598). P. Pucci, tout comme T. B. L. Webster, renvoie uniquement à *Térée* (fr. 589), et D. J. Mastronarde à l'*Ajax Locrien* (fr. 10c) avec Athéna, et Apollon dans *Niobé* (fr. 441a) dans « Actors on High ». J. Jouanna mentionne ces cinq exemples pour l'œuvre perdue (note 1 p. 416 de son *Sophocle*). Toutes ces références ne comptent que quelques vers, très difficiles à interpréter sans contexte ; on retiendra, en ce qui nous concerne, l'absence de toute présentation de soi explicite (cf. Radt, *TrGF IV*).

qu'il semble se réclamer de l'influence épique comme de l'influence euripidienne. Il serait en effet difficile de traiter un sujet épique sans intervention divine, mais s'il y a lien avec l'épopée, on peut également déceler dans l'apparition divine du *Philoctète* une sorte de contamination euripidienne, à l'aune des dix *dei* conservés pour cet auteur¹². La pièce se situe relativement tard dans la carrière de l'auteur, puisque elle est représentée en 408, et l'usage du *deus ex machina* y est souvent interprété comme un emprunt à la résolution favorite d'Euripide¹³. S'y retrouvent en effet toutes les caractéristiques du *deus ex machina* tel que l'emploie son concurrent, et l'on va tenter de montrer qu'elles sont toutes utilisées tour à tour, dans une sorte de paroxysation du *topos*, mêlées à celles de l'apparition épique traditionnelle, et plus précisément à son écho scénique.

Sophocle a donc choisi de faire apparaître Héraklès à la fin de sa pièce, dans une intervention qui vise à empêcher le départ de Philoctète dans sa patrie et à remettre le déroulement des faits dans la ligne traditionnelle du mythe, pour une fin « en conformité avec le mythe standard, selon lequel, comme le savait le public 'original' de Sophocle (et comme il l'attendait), Philoctète est effectivement allé à Troie, où il a tué Pâris et a participé au sac de la ville, avant de retourner chez lui à Malis sans encombres », rappelle Seth Schein¹⁴.

12. Artémis dans *Hippolyte*, Thétis dans *Andromaque*, Athéna dans les *Suppliants*, Ion, Iphigénie en Tauride, les Dioscures pour *Electre* et *Hélène*, Apollon dans *Oreste*, Dionysos dans les *Bacchantes* (en partie perdu), la Muse dans *Rhésos* (et l'on pourra comparer avec l'apparition d'Iris et Lyssa au cours de l'*Héraklès*).

13. Par exemple K. Reinhardt : « L'épiphanie finale du dieu, considérée en tant que forme extérieure, est une imitation de la technique scénique d'Euripide, devenue depuis longtemps conventionnelle », *Sophocle*, Editions de Minuit, Paris, 1971, p. 248.

14. S. Schein, « Herakles and the Ending of Sophokles' *Philoctetes* », p. 43. Cf. E. M. Dunn qui établit ainsi un parallèle avec *Oreste*, représenté l'année suivante, car l'action se trouve sur le point de se démarquer du mythe établi : « Le dieu intervient pour replacer les événements dans leur cours ordinaire » (*Tragedy's End*, p. 38) ; ou encore J. Jouanna : « Mais nouvelle et dernière péripétie : les dieux sont là pour remettre l'action dans les rails du mythe » (« La double fin de *Philoctète* », p. 370).

La position en hauteur

L'arrivée du dieu n'est pas annoncée, nous allons y revenir, ce qui empêche tout commentaire externe sur sa position. Rien dans les réactions de ses deux spectateurs, Philoctète et Néoptolème, non plus, ni dans son propre discours, mais il semble convenu qu'il apparaisse en hauteur. En effet, pour montrer le dieu, les dramaturges n'ont vraisemblablement pas pu recourir à l'utilisation de la lumière, à l'instar des textes épiques et de l'épiphanie traditionnelle : si l'on peut imaginer le recours à des sources de lumière artificielle dans l'Antiquité, le cadre même des représentations, qui se déroulaient en extérieur et pendant la journée, contrevenait toutefois certainement à cet usage de l'épiphanie lumineuse. La dichotomie entre humain et divin va se traduire par une solution tout autre, en accord avec les ressources propres au théâtre antique, et c'est dans l'exploitation d'une autre possibilité visuelle qu'elle va être trouvée : l'apparition en hauteur. L'utilisation de « l'axe vertical »¹⁵ ressortit à la transcendance, et traduit visuellement la supériorité divine dans l'espace¹⁶. La symbolique qui met en contraste les mortels au niveau du sol, et les dieux au-dessus d'eux, est sans contresens possible.

Quelles étaient les possibilités techniques d'une telle apparition ? Les hypothèses sont multiples, et il faut avouer qu'il s'avère très difficile d'avoir une quelconque certitude sur ce point, car les éléments dont nous disposons, qu'ils soient textuels ou archéologiques, se réfèrent à une période plus tardive que celle de la première représentation des tragédies. S'il est très clair que le dieu doit apparaître en hauteur, on distingue généralement trois possibilités : le toit de la *skéné*, le *théologeion*, et la *méchané*¹⁷.

15. D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance Space and theatrical Meaning*, chapitre 8 : « The Vertical Axis », p. 175-186.

16. « La position haute apporte un marquage visuel fort à la distinction entre l'humain et le divin, une distinction qui est à la base du drame et de la pensée archaïque qui en est la source », résume D. J. Mastronarde dans son article déjà cité « Actors on high », dans lequel l'auteur étudie tout ce relève de la position en hauteur dans l'espace théâtral (p. 273).

17. On se référera en particulier aux mises au point de O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, p. 443-447 ; H. C. Baldry, *Le théâtre tragique des Grecs*, p. 61-63 ; T. B. L. Webster, *Greek Theatre Production*, p. 11-13 ; W. S. Barrett, *Hippolytos*, p. 395-396 (Oxford, 1964) ; N. Hourmouziades,

Dans le cadre architectural du théâtre antique, le moyen le plus simple de placer des personnages en hauteur semble avoir été de recourir au toit de la *skéné*, le « bâtiment de scène » en bois qui servait à la fois de décor et de coulisses. L'utilisation du niveau supérieur est nettement postulé par le texte de certaines pièces¹⁸ : le Veilleur du prologue d'*Agamemnon*, la teichoscopie de la deuxième partie du prologue des *Phéniciennes*, et l'ultime action d'Oreste dans l'*exodos* de la pièce éponyme. Pourtant, et ce relevé presque exhaustif le montre¹⁹, le toit de la *skéné* sert rarement comme toit effectif du bâtiment fictionnel, contrairement aux usages de la comédie, ainsi que le rappelle fort à propos T. B. L. Webster²⁰.

Il faut ensuite mentionner un élément devenu presque mythique, le *théologeion*, cette sorte de plate-forme, construction spéciale hypothétiquement élevée sur le toit de la *skéné*²¹. Si on la trouve mentionnée chez nombre de commentateurs, la seule attestation antique en demeure le lexicographe Pollux, au II^e siècle après J.-C.²², qui témoigne certainement de conditions de mise en scène bien plus tardives que la période de première représentation des tragédies. Tout comme le *deus ex machina*, il semblerait que le *théologeion* soit devenu une expression, un

Production and Imagination in Euripides, Appendix II « Supernatural appearances », p. 146-169 ; P. D. Arnott, *Greek Scenic Conventions*, chapter 5. « Stage Machinery », p. 72-90 ; J. Jouanna, « La double fin de *Philoctète* », où l'auteur fait une mise au point utile sur ce point technique aux pages 372-376, en reprenant en particulier les principaux passages qui font état de l'usage de la *méchané* ; D. J. Mastronarde, « Actors on High », ainsi que sa bibliographie.

18. Cf. l'analyse de D. J. Mastronarde, « Actors on high », p. 261-268.

19. O. Taplin souligne que les occurrences dans lesquelles des mortels sont amenés à se trouver sur le toit sont étonnamment rares, et l'on peut en inférer que l'utilisation du niveau supérieur était réservée aux dieux ou assimilés. Il ajoute à cette liste l'exemple d'Évadné dans les *Phéniciennes*, mais sa position est extrêmement difficile à déterminer, compte tenu du saut qu'elle fait en se jetant dans le bûcher de Capanée (*The Stagecraft of Aeschylus*, p. 440) ; sur ce point, D. J. Mastronarde soutient qu'il existait une structure *ad hoc*, représentant un escarpement à un niveau supérieur au toit (« Actors on high », p. 264).

20. Cf. son résumé détaillé sur l'utilisation courante du niveau supérieur dans la comédie dans *Greek Theatre Production*, p. 68.

21. Sur le *théologeion* : cf. A. Pickard-Cambridge, *Theatre of Dionysos*, p. 46-47 ; D. J. Mastronarde, « Actors on high », p. 259 note 34 ; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, p. 441 ; J. Jouanna, *Sophocle*, p. 372-373.

22. Pollux, *Onomasticon*, IV, 130 :

Ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὕψει ἐπιβαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχροστασίᾳ.

Depuis le *théologeion*, les dieux apparaissent au-dessus de la *skéné*, en hauteur, comme Zeus et ceux qui l'entourent dans la *Pesée des âmes*.

topos à part entière, pour désigner conformément à son étymologie l'endroit en hauteur d'où parlent les dieux. Le fait que ce terme ait été créé, même tardivement, prouve d'autant la spécificité spatiale nécessaire à la parole divine. Ainsi, comme le toit s'avère peu utilisé dans les conditions de production du v^e siècle, il a pu devenir l'espace symbolique propre aux dieux.

L'autre élément, mythique lui aussi, mais plus concret, est la *méchané*²³. Comme l'explique J.-C. Moretti²⁴ :

Il n'existe aucune représentation figurée antique de l'engin ni aucune trace sûrement identifiée de l'implantation de son axe au théâtre de Dionysos à Athènes ou dans quelque autre édifice. Les textes dramatiques qui y recourent, les quelques allusions qui y sont faites dans le reste de la littérature et ce que l'on peut savoir des grues antiques conduisent à restituer un mât vertical qui avait une hauteur un peu supérieure à celle de la *skéné* derrière lequel il était érigé. A sa base, il était fiché dans un encastrement ou maintenu sur un croisillon à quatre contrefiches. A son sommet était fixé, par l'intermédiaire d'un joint universel, un bras à contrepoids. Un treuil (*τροχός*), actionné par un machiniste (*μηχανοποιός*), permettait de lever ou d'abaisser le bras à volonté.

A partir de ces données techniques, on pourra donc distinguer :

- une arrivée du dieu sur le toit de la *skéné* (ou sur un espace supérieur ?) par une échelle, depuis le niveau inférieur – et la position en hauteur est seule symbolique du divin ;
- et une arrivée par les airs grâce à la machine volante, depuis un niveau supérieur, de haut en bas, qui vise à renforcer visuellement l'origine ouranienne du dieu²⁵.

Il faut en effet ajouter une variable à ces éléments, celle du mode de déplacement du dieu, car il semblerait qu'il ait pu y avoir un *deus* sans *machina*, c'est-à-dire une apparition finale soudaine du dieu, sans arrivée par la voie aérienne.

23. Sur la *méchané* : cf. A. Pickard-Cambridge, *Theatre of Dionysos*, p. 56 ; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, p. 443-447 ; T. B. L. Webster, *Greek Theatre Production*, p. 11-13.

24. J.-C. Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, p. 139-140.

25. Autre variable : savoir si la machine est un mode de locomotion vers le lieu en hauteur, ou si elle est elle-même le lieu divin d'où parle le dieu, une sorte de *théologeion* mobile.

Comment discerner les modalités de l'une ou de l'autre *a posteriori*, à partir des seuls textes ? Dans son commentaire à *Philoctète*, R. C. Jebb propose de considérer l'absence d'annonce dans l'apparition d'Héraklès²⁶ comme la marque de la soudaineté de l'apparition du dieu en hauteur, comme si la rupture textuelle en forme d'asyndète en reflétait la brusquerie ; il en fait une arrivée sans *machina*, sur une plate-forme haute qu'il assimile au *théologeion*. Ainsi, en contrepoint, l'annonce témoignerait de l'usage de la *méchané*, car le temps pris par la description accompagnerait le mouvement de la machine pour combler sa lenteur. O. Taplin s'en fait l'écho, lorsqu'il s'interroge sur la rapidité de la machine. Il rappelle que chez Aristophane, toutes les occurrences se réfèrent clairement au vol, et que dans trois des quatre cas, les vers d'annonce « couvrent l'opération de la machinerie »²⁷. D'autre part, les critiques faites par Aristophane insistent sur la difficulté et la lourdeur attendue de son maniement. O. Taplin met ainsi en doute le fait que la *méchané* ait été utilisée pour les apparitions les plus soudaines : « Ces épiphanies pouvaient avoir lieu de façon plus brusque sur le toit que sur une machine volante », conclut-il. P. D. Arnott²⁸ définit également les occurrences du *deus* non annoncé comme des apparitions subites, très dramatiques, dont il ne faudrait pas gâcher l'effet par une introduction ; elles nécessiteraient une entrée rapide, pour une prise de parole immédiate²⁹.

Autre façon de considérer la question : prendre en compte la représentation du vol lui-même, symbolique s'il en est. Ainsi, N. Hourmouziades souligne-t-il la volonté du dramaturge de faire apparaître la divinité « en mouvement à travers les airs », pour une arrivée plus spectaculaire. Il ne faudrait pas relier la machine à l'apparition divine en soi, mais à un type d'arrivée

26. Il les relie aux occurrences similaires d'*Iphigénie en Tauride*, des *Suppliantes*, d'*Hélène*, sur lesquelles nous allons revenir.

27. *The Stagecraft of Aeschylus*, p. 445. Pour Aristophane, on pourra lire en particulier le vers 174 de la *Paix* : « ὁ μηχανοποιός, πρόσσεξε τὸν νοῦν μηχανιστή, φάσθε ! ».

28. P. D. Arnott, *Greek Scenic Conventions*, p. 73.

29. Pourtant, tout pourrait dépendre du type de machine utilisé. Ainsi, D. J. Mastrorarde défend-il une utilisation plus large de la *méchané*, étendue presque par principe, et il démontre en particulier que certaines formes de grue pouvaient être compatibles avec l'effet de surprise et la rapidité de l'apparition. Selon lui, « il n'y a pas de corrélation automatique entre la présence ou l'absence d'annonce et l'usage ou non de la grue » (« Actors on High », p. 271).

par le vol, « pour renforcer l'effet dramatique de la scène ». Le dramaturge choisit donc le mode d'apparition « selon la facette de l'épiphanie à mettre en valeur : s'il ne se préoccupait pas du processus d'apparition, il pouvait introduire les dieux sans *méchané*, en les faisant simplement marcher sur le toit »³⁰. Ainsi, plus qu'une conséquence de la mise en scène (dont les contraintes restent cependant indépassables), l'absence d'annonce est à relier à la construction voulue par le dramaturge, et à l'effet d'interruption recherché dans l'intervention du dieu. En ce qui concerne le *Philoctète*, la possibilité d'une apparition sans machine – mais tout aussi divine par la présence en hauteur – est intéressante car elle laisse ouvertes toutes les possibilités d'interprétation quant au rôle d'Héraklès, dieu véritable ? Peut-être Sophocle avait-il laissé la question en suspens volontairement.

L'intervention d'Héraklès se caractérise donc par sa dimension soudaine, renforcée par l'absence d'annonce. Si l'étude des annonces³¹ montre qu'introduit ou non, le dieu va prendre la parole de la même façon, elle permet toutefois de dégager une constante : lors de l'apparition du dieu, s'il y a presque immédiatement reconnaissance du phénomène divin, il n'évolue jamais vers l'expression d'une reconnaissance personnelle. Pensons par exemple à la progression ménagée dans la désignation de l'objet de vision, à l'*exodos* d'*Andromaque* : on passe du seul interrogatif neutre τί à « τίνος θείου – quelque chose de divin », puis à l'affirmation de la nature divine avec δαίμων ὅδε τις, sans plus de précision³². L'annonce témoigne d'une focalisation du regard sur l'objet apparaissant en hauteur, mais elle ne formule pas d'identification précise de cet objet. La divinité n'est jamais nommée. J. Halleran propose une raison technique : la position sur la *méchané* empêcherait toute reconnaissance, et le discours reflèterait cette contrainte. Il suggère également la dimension symbolique de cette absence, qui souligne une nouvelle fois la distance entre mortels et immortels ; « Peut-être les mortels ne devaient pas être à même de recon-

30. N. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides*, p. 155.

31. Quatre sur les neuf exemples de *deus ex machina* complets (hors *Bacchantes* donc).

32. Autres exemples : « τινες δαίμονες ἢ θεῶν τῶν οὐρανίων – des divinités ou dieux ouraniens », *Electre* (v. 1234-35) ; « Τίς ... θεῶν ; Qui des dieux ? » demande Ion, v. 1549-50 ; « τίς (...) θεός ; – quel dieu ? » au vers 886 de *Rhésos*.

naître les dieux »³³. En tous les cas, la seule référence à la présence surnaturelle laisse la place à une présentation de soi en règle, émanant du dieu lui-même, dans sa position de hauteur. Cette spécificité récurrente, en reflétant une impossibilité physique ou apotropaïque, laisse dramaturgiquement la place à un énoncé affirmé et adressé de l'identité divine, caractéristique du *deus* de l'*exodos*, qui mêle visibilité et voix. Deux éléments se dégagent donc, qui développent deux caractéristiques du *deus* permettant de le reconnaître comme tel : la position en hauteur et la voix, et plus précisément les paroles prononcées. Celles-ci vont s'organiser selon trois étapes : l'appel à l'écoute, la présentation de soi, et l'expression de la reconnaissance en retour³⁴. Ces points récurrents des interventions divines permettent ainsi de faire ressortir le lien fort à la parole en général, et à l'énonciation identitaire en particulier. La voix divine est toute-puissante, et l'énoncé de l'identité ne laisse pas de place au doute ou au délai dans la reconnaissance³⁵.

L'appel à l'écoute

Lorsqu'il n'y a pas d'annonce pour l'apparition du dieu, à l'instar d'Artémis qui prend d'elle-même la parole juste après le quatrième *stasimon* dans *Hippolyte*, le dieu lance lui-même un appel à l'écoute, pour attirer l'attention vers sa position hors-champ. De façon très stricte et très révélatrice, les pièces qui ne comportent pas d'annonce comportent ce type d'appel, à l'exception d'*Electre* qui juxtapose les deux³⁶.

Dans trois exemples figure le verbe d'écoute seul, au mode impératif : ἄκουε d'Athéna à Thésée dans les *Suppliantes* (v. 1183), ἄκουσον d'Athéna à Thoas dans *Iphigénie en Tauride* (v. 1436), deux exemples particulièrement similaires, et ἀκούε isolé et sans complément du Dioscure à Oreste dans *Electre* (v. 1238). Cependant, l'urgence (apparente) de la situation

33. J. Halleran, *Stagecraft in Euripides*, p. 26.

34. Pour adapter les catégories des « signes d'autorité et d'efficacité » établies par E. M. Dunn, « qui aident à établir la position privilégiée du *deus* », parmi lesquels la *méchané* et la position en hauteur sur le *théologeion*, la proclamation d'identité et la mention d'une autorité supérieure (*Tragedy's End*, ch. 3 « Machine : Authorizing an End », p. 26-44).

35. Ce qui permet précisément la tromperie d'Athéna se faisant passer pour Cypris dans *Rhésos*.

36. Soient six sur neuf exemples : *Hippolyte*, *Electre*, *Suppliantes*, *Iphigénie en Tauride*, *Hélène*, *Oreste*.

nécessite parfois une intervention plus directe, et l'impératif s'utilise alors avec un verbe qui va faire cesser l'action en cours : « παῦσαι – arrête ! » ordonne Athéna après son appel à l'écoute dans *Iphigénie en Tauride* (v. 1437), ainsi qu'Apollon à Ménélas dans *Oreste* (v. 1625) ; « ἐπίσχεε ὀργάς – contiens ta colère ! » dit le Dioscure dans *Hélène* (v. 1642)³⁷. Par le recours à l'ordre, le dieu s'érige en guide de l'action, comme le souligne Athéna dans les *Suppliantes* (v. 1184). La présence de ces impératifs semble ainsi aller de pair avec l'absence d'annonce par le Coryphée ou un autre personnage : l'ordre fonctionne donc comme une annonce d'une autre sorte, une annonce de soi, qui porte soit sur l'acte même de la parole et de l'écoute, soit sur l'action à interrompre, dans un raccourci qui est celui de l'urgence.

Qu'en est-il dans *Philoctète* ? Tout d'abord, Héraclès nuance l'appel à l'écoute, puisqu'il n'utilise pas un impératif comme dans les exemples que nous venons de voir, mais la locution négative μήπω, dont la brièveté vise à arrêter l'action en cours. Rien de pressant pourtant ici, et l'urgence n'est subordonnée qu'à l'écoute des paroles d'Héraclès, ainsi que l'indique la subordonnée introduite par πρὶν ἂν. Si Héraclès interrompt le départ de Philoctète et de Néoptolème, c'est pour pouvoir prononcer son discours :

Μήπω γε, πρὶν ἂν τῶν ἡμετέρων
αἰῆς μύθων, παῖ Ποίαντος·
φάσκειν δ' αὐδὴν τὴν Ἡρακλέους
ἀκοῆι τε κλύειν λεύσσειν τ' ὄψιν.

Non, pas avant d'avoir écouté mes paroles, fils de Péas.
Dis-toi que tes oreilles entendent la voix d'Héraclès,
et que tes yeux voient son apparence. (v. 1409-12)

Tout comme dans le prologue d'*Ajax*, l'accent est mis sur l'oralité³⁸, mais c'est par le locuteur lui-même cette fois, et non par le récepteur reconnaissant la voix divine. Héraclès définit d'emblée son intervention en termes de paroles à écouter. Dans l'article où il étudie les interventions divines et les épiphanies chez Sophocle, P. Pucci souligne la « qualité épique, presque

37. Le même impératif est utilisé dans *Ion* par la Pythie (v. 1320), lorsqu'elle survient telle une *dea* sans *machina* pour empêcher le meurtre de la mère et apporter les signes qui vont permettre la reconnaissance.

38. *Ajax*, v. 14-17, avec les termes φθέγμα, φώνημα, et la comparaison avec la « trompette étrusque à la bouche d'airain ».

dissonante avec le reste de la pièce » de ces deux passages ³⁹, leur autonomie par rapport à elle. Dans son commentaire à la pièce, il définit Héraklès comme « dieu de la poésie épique venu se montrer sur la scène tragique » ⁴⁰, en s'appuyant sur le vocabulaire qu'il emploie ⁴¹. L'apparition d'Héraklès se trouve donc empreinte d'une forte connotation épique, ce qui n'étonne pas outre mesure dans une pièce dont l'enjeu est la victoire à Troie, sujet éminemment iliadique. Toutefois, cette qualité épique semble se doubler ici d'une saturation des caractéristiques euripidéennes, et peut-être plus largement théâtrales, de l'apparition.

Héraklès insiste sur la dimension auditive, par l'expression ἀκοῆ τε κλύειν, comme pour saturer le champ lexical de la voix ⁴². La précision sur la voix sert à introduire son propre nom au génitif, Ἡρακλέους, dans une tournure qui rappelle la façon dont Athéna subordonne la mention de son identité au terme λόγους dans les *Suppliantes* d'Euripide : « ἄκουε, Θησεῦ, τοῦσδ' Ἀθηναίας λόγους – écoute, Thésée, les paroles d'Athéna » (v. 1183) et dans *Iphigénie en Tauride* : « ἄκουσον τῆσδ' Ἀθηναίας λόγους – écoute les paroles d'Athéna » (v. 1447). Cette injonction, par le commentaire détaillé qu'elle apporte sur l'action en cours, pourrait presque se lire comme une formule magique d'hypnotisation, visant à convaincre l'interlocuteur, à forcer son adhésion, et à lui imposer le sens de ce qui lui est dit. La tournure avec l'infinitif à valeur impérative

39. P. Pucci, « God's Intervention and Epiphany in Sophocles », p. 31.

40. P. Pucci, *Filottete*, p. 322 : il apparaît « au nom d'Homère » selon la belle formule de Wilamowitz (*Die Dramatische Technik des Sophokles*, p. 311).

41. Il décèle ainsi une teneur fortement épique dans le discours d'Héraklès, citant en particulier l'emploi du terme *muthos*, par lequel il l'annonce : « Dans toute la pièce, le mot *muthos* n'est utilisé que trois fois, et uniquement pour les mots d'Héraklès (v. 1410, 1417, 1447). (...) *Muthos* est toujours un *logos* spécial chez Sophocle ». Et de même le verbe ἴω, « réminiscence épique », « Ce que Philoctète et Néoptolème (et bien sûr le public) sont en train d'écouter n'est pas l'expression des *logoi* tragiques, mais un *muthos* épique et divin » (« God's Intervention », p. 36-37). Sur ce point, cf. la nuance de J. Jouanna qui revient sur la façon dont la critique moderne « a réifié ou déifié cette opposition en voyant deux paroles au statut différent, l'une le *logos* la parole humaine efficace, l'autre le *muthos* la parole d'autorité, la parole divine efficace », et il rappelle à juste titre la question du mètre de ces deux termes, qui semble effectivement à prendre en compte à sa juste valeur (« La double fin du *Philoctète* », p. 381).

42. Les sept termes μύθων, ἀέτης, ἀδῆν, ἀκοῆ, κλύειν, μύθων, ἐπάκουσον, sont employés en l'espace réduit de quatre vers.

– « φάσκειν – dis-toi que... » (v. 1411) amplifie cette impression ⁴³.

Il s'agit là d'une variation amplifiée sur l'introduction type du discours, qu'Héraklès reformule ensuite plus brièvement, et de façon plus proche des autres occurrences d'appel à l'écoute : « σὺ δ' ἐμῶν μύθων ἐπάκουσον – toi, écoute attentivement mes mots » (v. 1417). On notera cette fois l'emploi simple de l'impératif, et la reprise réduite de τῶν ἡμετέρων μύθων (v. 1409-10) en ἐμῶν μύθων. Et c'est l'utilisation de cette formule qui semble autoriser Héraklès à commencer véritablement son discours.

Voir Héraklès

Or, dans le même mouvement syntaxique, Héraklès va également introduire la perception par la vision aux vers 1411-1412. La variation auditive semble un rebond, pour relancer et compléter l'infinitive sur l'ouïe avec sa parfaite équivalente sur la vision : λεύσσειν τ' ὄψιν est à lire en superposition avec φάσκειν δ' ἀύδην τὴν Ἡρακλέους ⁴⁴. Par cette mise en parallèle entre les deux perceptions, et leur affirmation concomitante, Héraklès double la référence habituelle à la voix par une référence inhabituelle à la vision, comme s'il cherchait à renforcer l'épiphanie théâtrale par des éléments plus propres à l'apparition épique. Il revient sur ce motif quelques vers plus loin, et le contexte très particulier de l'écho permet d'éclaircir ce point. En effet, après un préambule relativement étendu en forme de *captatio benevolentiae* perceptive, Héraklès ne passe pas directement au cœur de son message, mais commence par une nouvelle digression portant sur lui-même, et le destin qui a rendu possible une telle manifestation :

43. Pour une même structure grammaticale, Webster (p. 156) renvoie à la suite de Jebb (p. 217) au vers 462 d'*Œdipe Roi* : « φάσκειν ἔμ' ἴδῃ μηχανικῆ μηδὲν φρονεῖν – Je veux bien alors que tu dises que j'ignore tout de l'art des devins ». Kamerbeek se réfère au vers 9 de l'*Electre* de Sophocle : « φάσκειν Μυκήνας τὰς πολυχρύσσους ὄραῶν – dis-toi que c'est l'opulente Mycènes » (p. 188).

44. La correspondance entre les noms ὄψιν et ἀύδην invite à lire le τὴν Ἡρακλέους en facteur commun, ou à restituer λεύσσειν τ' ὄψιν <τὴν Ἡρακλέους> dans la seconde. L'emploi liminaire du verbe ἴδω laissait pressentir un tel glissement puisque, issu de la racine exprimant la perception, à l'instar d'*αἰσθάνομαι*, ce verbe ambivalent signifie selon les cas *entendre* et *percevoir par la vue*.

Καὶ πρῶτα μὲν σοὶ τὰς ἐμὰς λέξω τύχας,
 ὅσους πονήσας καὶ διεξελθὼν πόνους
 ἀθάνατον ἀρετὴν ἔσχον, ὡς πάρεσθ' ὄρᾱν·
 καὶ σοί, σάφ' ἴσθι, τοῦτ' ὀφείλεται παθεῖν,
 ἐκ τῶν πόνων τῶνδ' εὐκλεᾶ θέσθαι βίον.

Et tout d'abord, je te dirai mon destin,
 toutes les épreuves que j'ai traversées,
 pour avoir l'immortelle vertu, qu'il t'est permis de voir.
 Toi aussi, sache-le bien, il te faut souffrir cela,
 pour de ces épreuves obtenir une vie glorieuse. (v. 1418-22)

Car Héraklès a été divinisé – on le sait en creux par l'absence de référence à son apothéose dans les *Trachiniennes*. Il est devenu immortel, et l'adjectif ἀθάνατον forme le noyau de son intervention. La formulation est ambiguë, puisque le terme d'ἀρετή ne désigne pas nécessairement sa nouvelle nature, mais plus largement une qualité, qui va du courage à l'honneur, et rejoint la vertu du héros. Il s'agit à la fois de sa *gloire immortelle* de héros, et de la *gloire de l'immortalité*, l'*immortalité glorieuse* de l'apothéose¹⁵. En outre, il relie cette ἀθάνατον ἀρετὴν à l'εὐκλεᾶ βίον qu'il annonce en parallèle à son propre destin pour Philoctète.

Or, Héraklès fait aller de pair l'énoncé de son immortalité et l'expression « ὡς πάρεσθ' ὄρᾱν – comme il est permis de voir », dans un appel au regard qui vient supplanter l'écoute, et c'est dans ce lien entre vision et divinisation qu'il faut chercher la justification du passage de l'une à l'autre perception. « Héraklès apparaît fort de son nouveau statut glorieux d'immortalité, et il invite Philoctète (et le public avec lui) à reconnaître l'évidence de son être divin (v. 1420). Cela signifie qu'il apparaît de manière à être reconnu comme étant un dieu », commente P. Pucci¹⁶. Cela signifie également que Philoctète doit le reconnaître comme étant Héraklès, même si la reconnaissance d'Héraklès et d'Héraklès divinisé se fait dans le même mouvement.

Si le texte est indiscutable sur ce point, il pose une nouvelle fois la question des modalités scéniques qui font apparaître dieu

15. « La gloire peut être sans fin ('deathless') sans que son bénéficiaire soit immortel ('immortal') » précise Webster (p. 157) ; la mention de l'*areté* est liée à celle de l'apparition en dieu et il s'agit donc bien d'une « gloire de l'immortalité » (Kamerbeek, p. 188) – Jebb gardait la « gloire immortelle » avec le sens d'« immortalité glorieuse » (Jebb, p. 157).

16. P. Pucci, « God's Intervention and Epiphany in Sophocles », p. 35.

et comme un dieu, et c'est là toute la subtilité du *deus* de Sophocle : placer ce questionnement dans la bouche du dieu lui-même. Il inverse ainsi le motif traditionnel de l'interdiction de voir le dieu, en appelant sur lui le regard ; il détourne la formule employée par la Muse de *Rhésos* : « ὄρᾶν πάρεστι, Τρῶες – il (vous) est permis de regarder, Troyens » (v. 889), ou d'Iris dans *Héraklès* : « θαρσεῖτε Νυκτὸς τήνδ' ὄρῶντες ἔκγονον, Λύσσαν – Osez donc regarder, vieillards, la fille de la Nuit, Lyssa... » (v. 820-822), toujours en lien avec la crainte sous-jacente inhérente au sacré, et l'adapte en un « ὡς πάρεσθ' ὄρᾶν » qui tient plus de l'invitation que de l'exhortation.

Le choix d'Héraklès se révèle donc particulièrement porteur⁴⁷, puisque son changement de nature, de statut, implique l'emphase sur son apparition visible, ce qui n'était pas le cas avec les anciens dieux. Il faudrait ici lire les deux interventions des Dioscures, dans *Electre* (v. 1238-40) et dans *Hélène* (v. 1642-45), rejoignant l'appel d'Apollon, dans *Oreste* (v. 1625-26) : après avoir nommé son interlocuteur, le dieu se présente, et se présente syntaxiquement en tant que sujet du verbe indiquant l'acte de parole lui-même. Il ne s'agit pas du simple λέγω, mais de καλῶ qui souligne la dimension exhortative et pressante de l'adresse, et glose le vocatif ouvrant l'intervention⁴⁸. Et dans ces deux cas, la présentation personnelle se trouve particulièrement développée, comme si le seul nom traditionnel ne suffisait pas⁴⁹. Cette définition de soi détaillée pourrait

47. Outre son lien fort au personnage de Philoctète, et à l'arc, enjeu majeur de la pièce, comme il est souvent mentionné (K. Reinhardt souligne ainsi sa « présence archétypique déjà perceptible dans tout le drame », *Sophocle*, p. 248).

48. L'intervention des Dioscures dans *Hélène* calque celle d'Apollon : un impératif visant à arrêter l'action en cours (παῦσαι et ἐπίσχες), d'un personnage nommé et interpellé au vocatif (Μενέλαιε et Θεοκλύμενε), par un dieu qui donne l'impression de paraphraser son acte même avec l'emploi du verbe καλῶ à la première personne pour dire son identité, et se présenter en tant que sujet de l'acte d'appeler (καλῶ et καλοῦμεν).

49. Sont donnés : le nom de Dioscures, étymologiquement les Διὸς κοῦροι – *garçons de Zeus*, comme une variation sur le patronyme ; leur gémellité indiquée par un adjectif disant la dualité – δισσοί ou διπτύχοι, et la mention de la mère développée par une relative ou simplement par le mot μητρὸς complétant σύγγονοι. A un premier groupe sujet du verbe καλῶ, qui comporte le nom / patronyme de *Dioscures* et leur double existence, fait pendant un second groupe, une proposition relative portant sur leur origine maternelle avec le nom de Lédai, ou sur l'énoncé de leurs deux noms, et de leur lien fraternel par le terme κασέγγητος. Ce rythme en deux temps donne l'impression qu'un enrichissement est nécessaire, pour venir renforcer le premier énoncé : « δισσοί δέ

être liée à leur récente divinisation. Il s'agit en effet de « jeunes » dieux, qui doivent, pour être reconnus, énoncer plus en détails leur identité et lui donner consistance. Faut-il y lire la marque d'une hiérarchie, voire d'une progression à l'œuvre ? En ce sens, le nouveau statut des Dioscures rend sensible ce qui est devenu naturel pour les autres dieux à la divinité assurée. Il leur sert de révélateur. On retrouve ainsi une nécessité d'affirmation supérieure, qui permet de préciser ce qui reste du domaine du non-dit, de l'assumé, dans les autres cas.

Le trajet divin

Sophocle accumule donc tous les éléments repérables dans les différentes pièces d'Euripide en alliant la saturation du champ lexical de la voix à une mention explicite de l'apparence extérieure d'Héraklès ; il en ajoute un autre qui peut étonner au regard du corpus : la précision du mouvement depuis le ciel propre aux divinités. En effet, Héraklès définit ensuite sa présence épiphanique comme le résultat d'un mouvement, d'un trajet, à l'instar de Thétis dans *Andromaque* et dans une moindre mesure d'Athéna dans *Ion*⁵⁰ :

σε Διόσκουροι καλοῦμεν, ὅςδε Λήδα ποτὲ ἔτικτεν – nous l'appelons, nous, les doubles Dioscures que Lédà enfanta un jour » et « μητρὸς σύγγονοι Διόσκουροι, Κάστωρ καστέγγηπός τε Πόλλυδεύκτης ὅδε – les Dioscures, nés de la même mère, Castor mon frère, et moi Pollux ».

50. Thétis se présente en effet en tant que sujet du verbe ἔζω, premier mot de son allocution : « ἔζω Θέτις λιποῦσα Νηρέως δόμου – Me voici, Thétis, en ayant quitté la demeure de Nérée » (v. 1232). On trouve dans *Ion* une formulation plus complexe du nom, en lien avec le mouvement d'arrivée :

Ἐπώνυμος δὲ σῆς ἀφικόμετην γθονός
 Παλλάς, δρόμῳ σπένδασσ' Ἀπόλλωνος πάρα,
 J'arrive de ta terre, celle qui porte mon nom.
 Moi, Pallas, dépêchée par Apollon en ce lieu. (v. 1555-56)

Ce choix semble particulier, et si Athéna introduit une variation dans la présentation de soi, c'est en lien avec le thème majeur de la pièce : l'autochtonie. Le grec ne fuit pas la répétition, et il est donc étonnant qu'après avoir cité Athènes, la déesse Athéna ne donne pas expressément son nom, comme le font les autres dieux. Elle ne le mentionne que par le recours à l'éponymie, pour bien souligner le lien entre elle et la cité, ou plutôt la terre même, puisqu'elle emploie le terme de γθονός, en se plaçant comme en dépendance de cette terre, et de son interlocuteur. On pourrait presque traduire très littéralement : « Éponyme, j'arrive de ta terre... ». Cf. également l'arrivée commentée d'Athéna dans les *Euménides* (v. 397 sq.), plus détaillée, moins codifiée, et qui dans son extension peut servir d'arrière-plan paradigmatique.

Τὴν σὴν δ' ἦκω χάριν οὐρανίας
 ἔδρας προλιπῶν
 τὰ Διός τε φράσεων βουλευμάτα σοι
 κατερητύσων θ' ὁδὸν ἣν στέλλῃ·
 σὺ δ' ἐμῶν μύθων ἐπάκουσον .

C'est pour ta grâce que je viens,
 abandonnant le siège ouranien,
 afin de te dire les volontés de Zeus,
 et te retenir d'emprunter la route pour laquelle tu te prépares.
 Toi, écoute attentivement mes mots. (v. 1413-17) ⁵¹

Il utilise le verbe de mouvement ἦκω, et précise le sens de son trajet en introduisant la référence à son lieu d'origine par le participe προλιπῶν, le lieu lui-même étant désigné par le terme d'ἔδρας, et sa position céleste par οὐρανίας. Or ce verbe ἦκω est caractéristique de la parole divine du prologue où elle constitue l'un des signes majeurs de la reconnaissance du dieu ⁵², et son utilisation ici par Héraklès pourrait être lue comme une volonté affirmée de se présenter comme dieu.

Nommer l'interlocuteur – la double adresse

Poursuivons la lecture croisée de l'intervention d'Héraklès et de celle des dieux euripidéens. Dans les deux cas, le schéma de communication est parfaitement énoncé : appel aux interlocuteurs par leur nom et / ou leur patronyme, adresse à l'impératif et intimation d'écouter, et en réponse l'apostrophe au dieu reconnu et l'acceptation de sa parole. Il s'agit donc d'établir les

51. A lire en écho à l'intervention d'Athéna devant Achille, *Iliade*, I, v. 207-209.

52. Sur les seize pièces conservées d'Euripide comportant un prologue en forme de monologue, cinq commencent par un prologue prononcé par un dieu : Apollon dans *Alceste* (même si son registre est différent), Cypris dans *Hippolyte*, Poséidon dans les *Troyennes*, Hermès dans *Ion*, et Dionysos dans les *Bacchantes* : on y ajoutera le fantôme de Polydore dans *Hécube* (en raison de sa dimension surnaturelle). Le verbe ἦκω est utilisé dans quatre des cinq prologues divins, alors qu'on n'en trouve aucun exemple similaire dans les prologues humains (vers 1 pour Poséidon, Polydore, et Dionysos – *Troyennes*, *Hécube*, *Bacchantes* – et vers 5 pour l'Hermès d'*Ion*). Les commentateurs s'accordent en effet à ce sujet pour considérer le verbe ἦκω comme caractéristique du prologue divin, mais généralement sans plus d'explications. Soulignons que c'est ce verbe qui sert de support à l'expression de l'identité du dieu, à l'énoncé de son nom, et que le mouvement d'arrivée qu'il traduit renforce la dimension divine du locuteur, venant d'un autre espace que l'espace scénique dévolu à l'humain.

meilleures conditions possibles pour l'écoute et la réception du discours divin.

Outre l'adresse détaillée d'Artémis à Thésée à l'*exodos* d'*Hippolyte*, qui fonctionne à bien des égards comme modèle explicite, le dieu se borne dans les autres exemples à énoncer le nom du destinataire au vocatif, dans les premiers vers de son intervention⁵³. Si la brusque apparition du dieu au milieu de l'action mortelle ne peut et ne doit avoir lieu qu'en hauteur, l'accent doit nécessairement porter sur sa voix et les mots qu'il prononce, puisqu'il doit attirer l'attention sur la brèche vers l'éther et l'élargissement fugace de l'espace.

Une autre particularité est décelable à travers le relevé : Héraklès s'adresse tour à tour aux deux personnages qui assistent à son apparition, à Philoctète tout d'abord : *παῖ Πόικυτος* (v. 1410), puis à Néoptolème : « *Καὶ σοὶ παῦτ', Ἀχιλλέως τέκνον, παρήνεσα* – Et toi aussi, enfant d'Achille, je t'y exhorte » (v. 1433-34). Or les seules occurrences de double adresse sont les deux pièces exotiques *Iphigénie en Tauride* et *Hélène*, dans lesquelles la parole divine se fait ubiquitaire pour parler d'une part aux personnages sur scène, et de l'autre aux héros qui se sont enfuis. C'est Athéna qui explique en détail cet aspect du langage divin, aux vers 1447 d'*Iphigénie en Tauride* : « *ζῆεις γὰρ ἀδὴν καίπερ ὄν παρόν θεός* – car tu entends, même sans être présent, la voix de la déesse ». Si l'ubiquité est à lire comme une preuve supplémentaire de la puissance divine, et de sa supériorité par rapport aux limitations humaines, elle permet également de mettre en œuvre toute la dialectique de la présence et de l'absence dans la représentation du dieu sur scène, et ce d'une façon nouvelle.

Salut en retour : le dieu reconnu

Autre élément : l'intervention du *deus* est magistrale, et sa position d'autorité n'est jamais remise en cause directement par

53. *Πηλεΐδ* dans *Andromaque* (v. 1231), *Θησεΐδ* dans *Hippolyte* (v. 1286) et les *Suppliantes* (v. 1183), *ἄνηξ Ἠέρας* (v. 1435-36) et *Ὀρέστει* (v. 1446) puis *Τρυγένοι* (v. 1462) dans *Iphigénie en Tauride*, *Θεοζήμει* (v. 1643) puis Hélène elle-même avec le pronom de la 2^{ème} personne *σοι* (v. 1662) dans *Hélène*, *Μενέλαε* dans *Oreste* (v. 1625), *Τρῶες* dans *Rhésos* (v. 890). Dans *Philoctète*, c'est le patronyme qui est utilisé : *παῖ Πόικυτος* = fils de Péan (v. 1410) et *Ἀχιλλέως τέκνον* = enfant d'Achille (v. 1433), à l'instar de *Ἄγαμέμνονος παῖ* dans *Electre* (v. 1238).

les personnages. Plus particulièrement, l'énoncé solennel de son identité est toujours accepté et entendu comme tel. Ainsi, on ne trouve aucune occurrence de doute, de délai, de négation, comme c'est souvent le cas dans les scènes de rencontre ⁵⁴. Pour jouer sur le champ sémantique du français, il ne s'agit pas de reconnaissance anagnoristique, mais uniquement de l'expression d'une reconnaissance officielle. Le relevé des réactions le montre clairement, qui mêle le salut solennel en réponse à l'intervention divine, et une acceptation totale des termes du discours ⁵⁵.

Dans *Philoctète*, la réponse et l'acceptation du discours divin se fait logiquement en deux temps, en lien avec la double adresse :

ΦΙ. ὦ φθέγμα ποθεινὸν ἐμοὶ πέμψας,
 χρόνιός τε φανείς,
 οὐκ ἀπιθήσω τοῖς σοῖς μύθοις.

ΝΕ. Κἀγὼ γνώμην ταύτη τίθεμαι.

PHILOCTÈTE. – Ô voix tant désirée ! tu es venu à moi,
 si long à paraître,
 je ne désobéirai pas à tes paroles.

ΝΕΟΠΤΟΛÈΜΕ. – Je donne mon accord moi aussi. (v. 1445-48) ⁵⁶

Philoctète situe sa réponse dans la ligne épique voulue par Héraklès : il s'adresse à lui par une apostrophe à la voix entendue, comme Ulysse avec Athéna dans *Ajax* ⁵⁷, validant ainsi le champ lexical de la parole ; il place ensuite en parallèle une référence à la dimension visuelle de l'apparition, par l'emploi du participe φανείς ; puis au dernier vers, il exprime son obéissance aux injonctions d'Héraklès en reprenant l'expression τοῖς σοῖς μύθοις et en reprenant les anapestes des premiers mots

54. Citons l'exemple le plus flagrant : Electre face à Oreste, que ce soit dans les *Choéphores* d'Eschyle ou l'*Electre* de Sophocle, même si les enjeux sont différents.

55. *Andromaque* (v. 1273-74) ; *Suppliantes* (v. 1227-28) ; *Ion* (v. 1606-08) ; *Iphigénie en Tauride* (v. 1475-76).

56. Il est nécessaire de gloser le texte grec pour garder l'apostrophe à la voix en tant que telle.

57. Ulysse dans *Ajax* :

ὦ φθέγμα Ἀθήνας, φιλάττης ἐμοὶ θεῶν,
 ὡς εὐμαθὲς σου, κἄν ἄποπτος ᾖς.

Ah ! voix d'Athéna, chérie entre les dieux,

comme elle est facile à reconnaître, même si tu es hors de vue ! » (v. 14-15)

d'Héraklès ⁵⁸. On ajoutera que l'acceptation de Philoctète se rapproche de façon étroite de la réaction d'Achille aux ordres d'Athéna, au chant I de l'*Illiade* : « οὐδ' ἀπιθῆσε μύθῳ Ἀθηναίης – et il ne désobéit pas à la parole d'Athéna » (v. 220-221), comme le rappelle J. Jouanna ⁵⁹.

Ainsi, Héraklès, nouvellement divinisé, se doit-il d'utiliser toutes les ressources possibles pour apparaître tel que son statut le demande. Loin de prendre pour modèle strict les dieux d'Euripide, il recourt à des signes plus « anciens » du divin, plus archaïques, qui se rapprochent de ceux de l'épopée, et allie paradoxalement l'emphase de la voix, signe de l'apparition invisible, à la présence apparaissante et visible. En outre, si l'on ne lit pas de référence explicite à la position en hauteur, ce qui est peut-être un indice supplémentaire, son zèle à apparaître comme un dieu, ou comme il s'imagine qu'un dieu doit apparaître, le pousse à utiliser conjointement diverses autres caractéristiques, dans une sorte de syncrétisme des épiphanies sophocléennes et euripidéennes. Le *deus ex machina* trouve dans le nouveau dieu Héraklès la parfaite incarnation pour questionner son mode même de représentation.

Un deus artificiel ?

Or, si cette lecture permet de rendre compte de l'innovation qu'il y a pour le dramaturge à utiliser l'artifice du *deus*, sa dimension pléthorique, syncrétique, pourrait servir de clé à une interprétation tout autre. Il suffirait de relier l'effort zélé d'Héraklès pour incarner le *deus* parfait au fait même de jouer ce dieu, et au-delà de jouer un rôle, pour l'acteur bien entendu, mais aussi, au cœur de la fiction, pour un autre personnage. De même que, dans *Rhésos*, Athéna trahit son imitation de Cypris en se présentant solennellement comme déesse, alors que les codes de l'apparition du dieu à son familier l'en dispen-

58. Selon M.C. Hoppin, ces échos permettent de replacer l'action au niveau divin, et Philoctète se pose ainsi en instrument de la volonté de Zeus (« Metrical Effects, Dramatic Illusion and the Two Endings of Sophocles' *Philoctetes* », p. 150).

59. J. Jouanna, « La double fin du *Philoctète* », p. 381 (qui renvoie à A.J. Podlecki, « The Power of the Word in Sophocles », *GRBS* 7, 1966, p. 244 sq.).

sent ⁶⁰, le *deus* final pourrait être une fausse apparition, destinée à mener le plan de départ à son terme. Et qui mieux qu'Ulysse serait à même de se prêter à ce jeu ? On pourrait y déceler la ruse d'un Ulysse trop nourri d'épopée, voire de sa propre épopée et des multiples déguisements qu'elle lui offre.

C'est sur le personnage d'Ulysse qu'Hanna M. Roisman appuie sa démonstration. Dans son article au titre explicite : « The Ever-Present Odysseus : Eavesdropping and Disguise in Sophocles », elle cherche à montrer que « dans *Philoctète*, Sophocle se sert de la familiarité du public avec ce personnage pour établir la présence d'Ulysse, caché ou déguisé, aux moments cruciaux de l'action » ⁶¹. Elle explique en introduction que « l'Ulysse homérique n'est pas seulement un filou plein de ressources, mais aussi un héros, qui ne laisse jamais rien au hasard ». Sans entrer dans les détails, ni suivre la démonstration sur tous ses points, soulignons le rôle prépondérant d'Ulysse dans l'intrigue : comme un metteur en scène, c'est lui qui dicte à Néoptolème toute sa conduite, qui organise le déroulement de l'action ⁶², et si le plan établi parvient finalement à exécution, on peut donc imaginer que c'est aussi grâce à lui.

Dans cette perspective de lecture, il existe un débat portant sur l'identité du Marchand qui entre en scène à la fin du premier épisode : s'agit-il d'un véritable marchand ou d'Ulysse déguisé, venu superviser son jeune disciple Néoptolème ? On peut ici renvoyer au *Discours LII* de Dion de Pruse qui, « cho-

60. Après s'être elle-même fait reconnaître de son protégé Ulysse grâce à sa voix, Athéna se déguise ensuite par cet élément-clé de la reconnaissance entre familiers, le seul qu'elle ait donc intérêt à utiliser si elle veut passer pour la déesse préférée de Pâris, Cypris. Or il est un élément qui pourrait trahir la ruse de la déesse, c'est l'énoncé même de cette identité usurpée. En effet, lorsque Athéna joue Cypris, s'emparant d'une identité par la seule parole pour se créer un masque langagier, elle se présente dès le premier vers, contrairement à sa propre apparition à Ulysse, en insistant sur sa qualité de protectrice : « Θάρσει· φυλάσσω σ' ἡδε πρεσμενῆς Κύπρις – Rassure-toi. C'est moi, Cypris, ta protectrice, qui veille sur toi » (v. 646). Si l'emploi de l'impératif θάρσει invite d'emblée l'interlocuteur à la confiance, c'est le même qui est prononcé par Iris pour contrebalancer l'apparition effrayante de Lyssa dans *Héraklès* (v. 820). Or, rien dans la situation ne pourrait ici justifier une absence de confiance, hormis le mensonge identitaire auquel se prête Athéna. Pâris n'est pas connu pour sa perspicacité, encore moins quand il s'agit de Cypris, et nul doute qu'un autre que lui se laisserait moins facilement abuser. Quant à Athéna, se devant d'assurer sa nouvelle et fausse identité, elle cherche à trop bien faire, et outrepassa les codes de l'énoncé identitaire.

61. Hanna M. Roisman, p. 38.

62. Cf. le prologue à partir du vers 55.

rège pour < lui > seul », compare les trois versions du mythe de Philoctète chez les trois grands auteurs tragiques ⁶³. Euripide, à la suite d'Homère, aurait ainsi proposé un face-à-face entre Philoctète et Ulysse déguisé, et plus précisément transformé par une action divine, comme souvent dans l'épopée. La paraphrase du prologue, qui fait l'objet du *Discours LIX* du même Dion, montre qu'Ulysse mentionnait explicitement l'action dissimulatrice d'Athéna pour prévenir la reconnaissance, à l'instar de l'épopée ⁶⁴. Eschyle, quant à lui, n'aurait pas fait usage d'un tel déguisement, tout en confrontant Ulysse à Philoctète, mais sans que ce dernier le reconnaisse ; il n'aurait pas « pris soin de rendre vraisemblable le fait qu'Ulysse n'est pas reconnu par Philoctète ». Dion précise pour le défendre que l'état de souffrance du malade justifierait une telle invraisemblance apparente ⁶⁵.

Hanna M. Roisman, se faisant l'écho d'une hypothèse avancée en particulier par I. Errandonea et R. Lattimore ⁶⁶ suggère qu'Ulysse prend également en charge le rôle d'Héraklès à l'*exodos*. Le pas est grand à franchir entre le Marchand, annoncé par Ulysse lui-même, et une divinité. Pourtant, si c'était le cas, il faut admettre que le choix d'Héraklès, un compagnon d'armes divinisé de Philoctète, se révèle particulièrement astucieux. Car dramaturgiquement parlant, les signes caractéristiques de l'épiphanie à l'*exodos* sont si définis qu'il devient presque tentant de se les arroger pour se faire reconnaître comme un dieu. En outre, Philoctète est un vieillard usé par sa maladie, de ce fait facile à abuser – l'argument est déjà utilisé par Dion ; et l'on peut supposer que Néoptolème ne démasquera pas Ulysse, s'il l'a reconnu.

63. On le trouve à présent en traduction française dans l'annexe IV de l'ouvrage de J. Jouanna, *Sophocle*, p. 681-684.

64. Dion, *Discours LIX*, 3, sur le prologue d'Euripide. Cf. *Odyssée*, XIII, v. 429-438, pour la transformation d'Ulysse en mendiant lors du retour à Ithaque. Notons que dans le résumé du prologue, au début du *Discours LIX*, Ulysse décrit sa transformation homérique comme un changement de voix et d'apparence visible, en reprenant les mêmes éléments que le *deus* de Sophocle, l'apparence visible et la voix : « αὐτῆ γὰρ ἀλλάξειν μου τὸ εἶδος καὶ τὴν φωνήν ».

65. Dion, *Discours LIII*, 5-6, pour Eschyle et la comparaison avec Euripide.

66. Cf. Ignacio Errandonea, « Filoctetes I. and II. », *Emerita*, 23, 1955, p. 122-164 ; *Emerita*, 24, 1956, p. 72-107, et R. Lattimore, *Story Patterns in Greek Tragedy*, Ann Arbor, University of Michigan, 1964, p. 43-45 et note 35, p. 92.

T. B. L. Webster précise que l'infinitif à valeur impérative « φάσκειν – dis-toi que... » (v. 1411), qui introduit la double présentation auditive et visuelle d'Héraklès et que l'on a déjà mentionné, ne peut justifier à lui seul la théorie d'Héraklès déguisé car Sophocle l'aurait clairement explicité ⁶⁷. Toutefois, l'étude détaillée montre la spécificité de cette intervention : en un sens, le locuteur, quel qu'il soit, dicte les paroles à prononcer et la reconnaissance à formuler. Cette indice n'est pas le seul, et une telle outrance pourrait, dans un cadre générique, être le signe d'une utilisation paroxystique du *deus*, et dans un cadre fictionnel, celui du déguisement en *deus*.

Ulysse et le tritagoniste

Une autre particularité de la pièce, et du personnage d'Ulysse, pourrait toutefois accréditer cette thèse : il s'agit des deux passages dans lesquels Philoctète reconnaît Ulysse à sa voix, sans le voir directement, au troisième épisode et à l'*exodos*. En effet, à deux reprises, Ulysse arrive sans être annoncé et prend soudainement la parole, interrompant le dialogue en cours ⁶⁸.

Au troisième épisode, Philoctète identifie immédiatement la voix de son ancien compagnon ⁶⁹, et l'énonce sous une forme interrogative, qui sert à la fois à exprimer sa surprise et à enclencher une affirmation chez Ulysse, une présentation appuyée :

ΟΔ. Ω κάκιστ' ἀνδρῶν, τί δρᾶς ;
 Οὐκ εἶ, μεθεῖς τὰ τόξα ταῦτ' ἐμοί, πάλιν ;
 ΦΙ. Οἴμοι, τίς ἀνὴρ ; ἄρ' Ὀδυσσέως κλύω ;
 ΟΔ. Ὀδυσσέως, σάφ' ἴσθ', ἐμοῦ γ', ὃν εἰσορᾶς.
 ULYSSE. – Ô le pire des hommes, que fais-tu ?
 Arrière, Laisse-moi cet arc !

67. Webster, p. 156.

68. O. Taplin, rapprochant ces passages, insiste sur la surprise complète provoquée par cette apparition, et précise qu'après le départ d'Ulysse au prologue, rien ne laisse supposer son retour ; en outre, comparé aux autres scènes d'embuscade, on ne voit pas le personnage se cacher (« Significant Actions... », p. 27).

69. Dans son commentaire, P. Pucci rappelle que cette reconnaissance immédiate de la voix même après des années de séparation s'oppose au traitement d'Eschyle, chez qui Philoctète ne reconnaissait pas Ulysse, et que Sophocle souligne certainement ici « de façon indirecte l'impossibilité de la chose » (p. 273).

PHILOCTÈTE. – Malheur ! quel est cet homme ? Est-ce Ulysse que j'entends ?

ULYSSE. – C'est Ulysse, sois-en sûr, c'est moi que tu as devant les yeux. (v. 974-977)

La même situation se répète étrangement au cours de l'*exodos*. Dans le premier cas, Ulysse prononçait directement son nom, et dans le deuxième, il a recours à une périphrase revenant sur leur passé commun ; il reprend la formule *σάφ' ἴσθι*, dont la répétition vaut comme signe explicite de la correspondance entre les deux moments, et comme indice de la revendication appuyée de son identité :

ΟΔ. Ἐγὼ δ' ἀπαυδῶ γ', ᾧ θεοὶ ζυγίστορες,
ὑπέρ <τ'> Ἀτρειδῶν τοῦ τε σύμπαντος στρατοῦ.

ΦΙ. Τέκνον, τίνας φώνημα ; μῶν Ὀδυσσέως
ἐπησθόμην ;

ΟΔ. Σάφ' ἴσθι καὶ πέλας γ' ὄρᾳς,
ὅς σ' ἐς τὰ Τροίας πεδί' ἀποστελῶ βία,
εἴαν τ' Ἀχιλλέως παῖς εἴαν τε μὴ θέλῃ.

ULYSSE. – Et moi, je l'interdis, les dieux m'en sont témoins, au nom des fils d'Atrée et de toute l'armée.

PHILOCTÈTE. – Enfant, quelle est cette voix ? N'est-ce pas Ulysse que j'entends ?

ULYSSE. – Sois-en sûr ! Et tu vois de près celui qui t'emmènera de force vers les plaines de Troie, que le fils d'Achille le veuille ou non. (v. 1293-98)

L'écho entre les deux passages invite à imaginer une mise en scène similaire, et il semble cohérent de faire surgir Ulysse au-dessus de la caverne, en mettant à profit le relief particulier de Lemnos et la caverne de Philoctète ⁷⁰. Ulysse interviendrait donc de façon soudaine, en apparaissant en hauteur, ce qui n'est pas sans évoquer la manière du *deus ex machina*. Sophocle

70. Jebb mentionne uniquement la soudaineté de l'apparition, « marquée par la division du vers (*ἀντιλόγη*) » (p. 157) pour la première – il précise en didascalie qu'il apparaît « soudainement, de derrière la caverne » où il a écouté la conversation pour l'interrompre au moment approprié – et par la seule didascalie dans la seconde : « il apparaît soudainement », sans précision de lieu. Kamerbeek n'indique une didascalie similaire que lors de la première apparition (p. 139). Quant à Webster, il avance que la surprise serait plus crédible si Ulysse sortait de la caverne (comment y serait-il entré, peut-on se demander ?), mais que le dialogue scénique est d'une profondeur telle qu'il peut aisément venir depuis le côté sans être remarqué (p. 128) : n'est-il pas plus simple qu'il surgisse du dessus, en hauteur ?

place donc Ulysse dans une situation qui lui permet de dire son identité comme un dieu, sur le mode du *deus*, avec la même position en hauteur, dans une continuité visuelle que l'on pourrait lire comme l'indice tant recherché du jeu à venir et de son rôle de *deus*.

S. Schein précise que « Héraklès ne mentionne jamais Ulysse, qui est absent durant la scène finale »⁷¹, mais sans commenter davantage ; or le détail est d'importance dans cette pièce au nombre de personnages limités, comme en huis-clos sur une île. Certes Ulysse est absent pour une raison technique simplissime : trois acteurs occupent déjà la scène, Philoctète, Néoptolème et Héraklès ; mais cela justifie-t-il le fait qu'Héraklès n'en parle pas ? Une adresse ubiquitaire serait même possible, à l'exemple d'*Hélène* ou d'*Iphigénie en Tauride*.

En tous les cas, même si l'on rejette l'idée du déguisement, il est une donnée incontournable qui relie Ulysse, le Marchand et Héraklès, c'est qu'ils soient tous trois joués par le même acteur, dans une succession des rôles, une sorte d'identité empruntée et tournante face au duo Néoptolème / Philoctète. F. Jouan le souligne : « La voix même des interprètes pouvait être un moyen de souligner entre les personnages des similitudes et des liens, ou encore des oppositions, que le texte seul ne révélait pas clairement. Elles pouvaient ajouter de fines touches d'ironie tragique, qui se sont effacées dès que la tragédie est devenue une œuvre à lire »⁷². Nul doute que le spectateur était à même de percevoir la continuité entre les divers personnages joués par le tritagoniste dans *Philoctète*, et que le rôle prédominant d'Ulysse teintait les autres interventions de sa couleur propre⁷³.

« Un déguisement d'Ulysse en dieu est impossible parce que ce procédé est formellement et conceptuellement exclusif de la

71. S. Schein, « Herakles and the Ending of Sophokles' *Philoctetes* », p. 51.

72. F. Jouan, « Réflexions sur le protagoniste tragique », p. 63-80 ; citation en conclusion, p. 79. Il se réfère à un article de Zoja Pavlovskis, « The Voice of Greek Actors » (*Classical World*, 71, 1977, p. 113-123), qui se fonde sur notre capacité à « reconnaître – par exemple à la radio – les timbres de voix d'acteurs célèbres » (p. 76 *sq.*). Ainsi, un même acteur peut jouer des personnages membres de la même famille : Atossa et Xerxès dans les *Perses*, Ajax / Teucros et Ménélas / Agamemnon dans *Ajax* ; des « couples de rôles (...) constitués en partant de similitudes d'origine ou de condition sociale » : Agamemnon et Egisthe dans *Agamemnon* ; des couples antagonistes, etc.

73. L'acteur qui jouait Ulysse va jouer le faux marchand, qui « parle littéralement avec la même voix qu'Ulysse », et qui suit le plan exposé par celui-ci, rappelle M. Ringer (*Electra and the Empty Urn*, p. 126).

comédie », met en garde P. Pucci ⁷⁴ ; seule la scène comique pourrait accepter qu'un personnage endosse le rôle d'un dieu. Certes, et la subtilité de Sophocle en matière théâtrale l'aurait certainement dissuadé de ruiner sa tragédie par un tel effet ; pourtant, le faisceau de signes qui induit une telle lecture, et le fait même qu'une telle lecture soit possible, doivent retenir notre attention. Sophocle ne fait pas explicitement d'Héraklès un *deus* mortel, il ne dit pas qu'Ulysse se déguise en dieu, ni même en marchand ; mais il invite à lire ces apparitions successives en parallèle, dans un niveau de lecture autre que celui de la fiction apparente. Le Marchand comme Héraklès arrivent à point nommé pour servir le dessein d'Ulysse, qui est aussi celui du mythe, et le fait qu'ils soient joués par le même acteur ne peut être totalement innocent, ni la conséquence inéluctable d'une seule contrainte technique ⁷⁵.

L'hypothèse qu'Ulysse usurpe l'identité d'Héraklès, et une identité divine, pour faire de l'épiphanie une mascarade, pourrait aller dans le sens de l'exploration constante à laquelle Sophocle s'essaye sur la notion de fiction, avec la ruse de la fausse mort d'Oreste et de l'urne dans *Electre* pour paradigme ⁷⁶. Cela lui permet également de détourner l'artificialité du *deus ex machina*, tant exploité par son concurrent Euripide. Le lien avec le personnage d'Ulysse est si fort qu'on ne peut s'empêcher de lire le *deus ex machina* en rapport avec l'artifice, la *μηχανή* au sens de ruse ⁷⁷, qui est l'apanage de ce héros, et qui lui servirait ici sous la référence concrète à la machinerie scénique ⁷⁸ et au topos théâtral.

74. Pucci, p. 322.

75. Dans une note à son chapitre sur les « Mirror Scenes », O. Taplin souligne ainsi que « face au duo Néoptolème / Philoctète, on ne trouve qu'Héraklès à la fin, le Marchand – agent d'Ulysse, et sinon Ulysse lui-même qui complète la distribution inhabituellement réduite – et uniquement masculine » de la pièce (*Greek Tragedy in Action*, Cambridge, 1978, p. 153).

76. Cf. M. Ringer, *Electra and the Empty Urn*, ch. 6 « Philoctetes – Roles within Roles, Plays within the Play », p. 101-125 et ch. 7 « Electra », p. 127-212.

77. Selon Chantraine, le terme revêt « un sens "matériel" notamment pour une machine de guerre, ou la machinerie du théâtre, mais aussi toute espèce de moyen, de combinaison, d'invention, parfois pris en mauvaise partie, le mot se superposant parfois au champ sémantique de *δόλος* ».

78. P. Pucci rapproche ainsi « la *mékhané* de l'épiphanie d'Héraklès » d'« un *sophisma* odysseén », lorsqu'il résume son propos sur cette apparition comme « ressort de dernière minute inventé par les dieux pour sauver un plan qui a échoué », et en note la mention de cette possibilité d'un Ulysse déguisé (« God's Intervention », p. 12).

Rappelons que le *deus ex machina* a vite été assimilé à une pirouette commode pour faire aboutir une intrigue complexe, ou complexifiée ; citons simplement Antiphane à propos de ces auteurs démunis devant la fin de leur pièce et qui « lèvent comme un doigt la méchanè – αἰωρουσιν ὡσπερ δάκτυλον τῆν μηχανήν »⁷⁹. Si une telle utilisation artificielle du *deus ex machina* s'est répandue dans les pièces, on pourrait supposer qu'elle a entraîné une sorte de surenchère, à l'exemple d'*Oreste* où le personnage principal s'arroge la position supérieure en hauteur pour mener à bien son plan, avant de se voir supplanté par le dieu de la machine. S. Schein, rappelant les différentes interprétations de la fin du *Philoctète*, mentionne en particulier la dimension « arbitraire, purement théâtrale » de cette conclusion, et fait le parallèle avec l'*Oreste* d'Euripide, datant de l'année suivante, « où le dieu intervient similairement pour renverser une action dramatique apparemment irréversible et restituer aux personnages leur destin mythologique connu ». L'auteur évoque ce *happy ending* comme une absurdité, « un marqueur générique d'une nouvelle sorte de pièce, tragi-comédie ou romance », à l'exemple des drames contemporains, d'intrigue et de salut : *Ion*, *Hélène*, *Iphigénie en Tauride*⁸⁰. Pourtant, la complexité du traitement, que ce soit par le choix des personnages concernés ou par l'intégration de leur intervention dans l'action complète, invite plutôt à imaginer dans *Philoctète* une réponse de Sophocle, un détournement de l'artifice pour mieux en montrer les dessous. Comme le résume David Seale, l'usage du *deus ex machina* est loin d'être une façon de dénouer l'intrigue enchevêtrée, mais plutôt « l'entrée culminante de toute une série d'entrées, et de ce fait, une conclusion théâtrale parfaite pour le drame ». Il est à lire en lien avec les surprises précédentes, le thème de l'inattendu, toute la série d'« effets visuels, qui vont des simples entrées et sorties à l'apparition miraculeuse et impressionnante d'Héraklès »⁸¹. Le *deus ex machina* est un code, Héraklès s'en sert, ou Ulysse à sa place, et surtout Sophocle en ombre chinoise derrière eux.

LUCIE THÉVENET

Université Stendhal – Grenoble 3.

79. Antiphane, fr. 189, Kassel-Austin.

80. S. Schein, *op. cit.*, p. 43.

81. D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, p. 46-47.

ELÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

Sauf indications contraires, les traductions sont personnelles ; pour les autres textes, nous nous référons aux éditions de la CUF.

Le texte grec est celui de la CUF, A. DAIN et P. MAZON, Paris, 1960 (ancienne édition de P. MASQUERAY, 1924, intéressante pour la traduction)

CHANTRAINE = CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris, 1968.

Editions commentées (citées par le nom de l'auteur seul dans les notes)

JEBB R. C., *Sophocles – The Plays and Fragments, part VI*, Cambridge, 1894.

KAMERBEEK J. C., *The Plays of Sophocles – Commentaries, part VI*, Leyde, 1980.

PUCCI Pietro, *Filottete / Sofocle*, (introduzione e commento di Pietro Pucci ; testo critico a cura di Guido Avezù ; trad. di Giovanni Cerri), Fondazione L. Valla, Roma, 2003.

WEBSTER T. B. L., *Philoctetes – Sophocles*, Cambridge University Press, 1970.

Ouvrages de référence

ARNOTT P. D., *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Oxford University Press, 1962.

BALDRY H. C., *Le théâtre tragique des Grecs*, (Londres, 1971) Maspero, Paris, 1975.

DUNN Francis M., *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Oxford, 1996.

HALLERAN James, *Stagecraft in Euripides*, Londres, 1985.

HOPPIN M. C., « Metrical Effects, Dramatic Illusion and the Two Endings of Sophocles' *Philoctetes* », *Arethusa*, 23, 2, 1990, p. 141-182.

HOURMOUZIADES Nikolaos, *Production and Imagination in Euripides*, Athènes, 1965.

JOUAN François, « Réflexions sur le protagoniste tragique », dans *Théâtre et spectacle dans l'Antiquité*, Travaux du CRPOGA 7, Leyden, 1983, p. 63-80.

- JOUANNA Jacques, « La double fin du *Philoctète* », *Revue des Etudes Grecques*, 114, 2001, p. 359-382.
Sophocle, Fayard, 2007.
- MASTRONARDE D. J., « Actors on High : the Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama », *Classical Antiquity*, 9, 1990, p. 247-294.
- MORETTI Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Le Livre de poche, 2001.
- PICKARD-CAMBRIDGE Arthur, *The Theatre of Dionysos in Athens*, Oxford Clarendon Press, 1946.
- PUCCI Pietro, « God's Intervention and Epiphany in Sophocles », *American Journal of Philology*, 115, 1994, p. 15-46.
- RINGER Mark, *Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role Playing in Sophocles*, Chapel Hill & London, 1998.
- ROISMAN Hanna M., « The Ever-Present Odysseus : Eavesdropping and Disguise in Sophocles », *Eranos*, 99, 2001, p. 38-53.
- SCHEIN Seth, « Herakles and the Ending of Sophokles' *Philoktetes* », *Studi Italiani di Filologia Classica*, 94, 3^e série, vol. 19, fasc. 1, 2001, p. 38-52.
- SEALE David, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London, 1982.
- SPIRA Andreas, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Verlag Michael Lassleben Kallmünz / opf., 1960.
- TAPLIN Oliver, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford University Press, 1977. « Significant Actions in *Philoktetes* », *Greek Roman and Byzantine Studies*, 12, 1971, p. 25-44.
- WEBSTER T. B. L., *Greek Theatre Production*, Oxford, 1970.
- WILES David, *Tragedy in Athens. Performance Space and theatrical Meaning*, Cambridge University Press, 1997.