

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (1988)
Heft: 2-3

Artikel: Les mots qui voient
Autor: Loraux, Nicole
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870860>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

NICOLE LORAUX

LES MOTS QUI VOIENT *

Le terme de spectateur, communément employé pour discuter l'effet de la tragédie, me paraît tout à fait problématique si nous ne limitons pas quel est le champ de ce qu'il engage. Au niveau de ce qui se passe dans le réel, il est bien plutôt l'auditeur. Et là-dessus, je ne saurais trop me féliciter d'être en accord avec Aristote pour qui tout le développement des arts du théâtre se produit au niveau de l'audition, le spectacle étant arrangé pour lui dans l'ordre des choses en marge de ce qui est à proprement parler la technique.

Ça n'est certainement pas rien pour autant, mais ça n'est pas l'essentiel, comme l'élocution dans la rhétorique ; le spectacle n'est ici que comme moyen secondaire. Ceci pour remettre à leur place les soucis modernes dits de la mise en scène. Les mérites de la mise en scène sont grands [...] mais quand même n'oublions pas qu'ils ne sont si essentiels que pour autant que, si vous me permettez quelque liberté de langage, notre troisième œil ne bande pas assez. On le branle un tout petit peu avec la mise en scène.

On l'aura reconnu : c'est bien Jacques Lacan — le Lacan oral¹ — qui, avant d'aborder, dans le séminaire sur l'*Ethique*, une étude serrée de l'*Antigone*, constate au passage son accord

* Deux versions orales de ce texte ont été présentées, en juillet 1985 à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, lors du colloque « Théâtre et philosophie », organisé par le Collège international de philosophie, et en mai 1988, au centre Thomas More (L'Arbresle), lors d'une session sur les « Lectures de la tragédie ». Que tous les intervenants, et en particulier Marie Moscovici, soient remerciés pour leurs remarques et leurs suggestions.

1. S'agissant de l'écoute, je renvoie ici à la version dactylographiée (non officielle) du séminaire de 1959-1960 (t. II, p. 182-183) ; on trouvera cette déclaration, avec quelques modifications, dans *Le séminaire VII. L'éthique*, Paris, Seuil, 1987, p. 295.

avec Aristote quant au caractère tout à fait second du spectacle dans la tragédie grecque.

Remontons à la source : c'est seulement après avoir, au chapitre 6 de la *Poétique*, énuméré les quatre parties discursives de la tragédie (l'intrigue, les caractères, le contenu de pensée et l'« expression », *léxis*) qu'Aristote en vient « à ce qui reste », dit-il (*tôn loipôn*) : le chant, brièvement expédié à titre d'assaisonnement — « le plus important des assaisonnements de la tragédie », mais un assaisonnement tout de même. Et, bon dernier, le spectacle (*ópsis*) qui, « tout en exerçant la plus grande séduction, est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs » (1450b 16-19).

Que le spectacle n'ait rien à voir avec la poétique n'est peut-être pas le dernier mot d'Aristote sur cet « intrus encombrant » à qui il « n'en finit pas de régler son compte »². Mais ce n'est pas la recherche de ce dernier mot aristotélicien sur le spectacle qui me retiendra ici : il me suffit qu'à contre-courant des opinions partagées des Grecs du IV^e siècle, pour qui l'essentiel de la tragédie se résume en un voir³, Aristote ait déporté le genre tout entier du côté d'un dire.

Sans doute devrais-je encore observer que le mot *ópsis* se laisse mal traduire par « spectacle », puisque ce terme, qui désigne d'abord l'activité de voir, ne perd jamais tout à fait ce sens, lors même qu'il désigne « la partie visible de la tragédie »⁴. Mais, sur ce point même, je ne m'arrêterai que le temps de vérifier qu'il s'agit bien décidément, pour Aristote, de penser la tragédie du point de vue de son destinataire. Son destinataire : celui que les Grecs désignent comme un « regardeur » et que, à la mode grecque, nous appelons le « spectateur »⁵ ; mais,

2. Aristote, *La Poétique*. Texte, traduction et notes de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 210. Les traductions de la *Poétique* seront systématiquement empruntées à cette édition.

3. Voir par exemple [Andocide], *Contre Alcibiade*, 22-23 (*theōroûntes*). On rappellera que le nom même du théâtre, *théatron*, désigne un lieu où l'on regarde.

4. F. Donadi, « Opsis e lexis : per una interpretazione aristotelica del dramma », *Poetica e Stile*, 8 (1976), p. 3-21, not. 5-9 et 9 ; sur l'ambiguïté de *ópsis* dans la *Poétique*, voir aussi D. Lanza, *Aristotele. Poetica*, Milan, Rizzoli, 1987, p. 33-35. Il va de soi que, dans une bibliographie monumentale, j'opère des choix.

5. A titre de contre-exemple, on rappellera que le « public » se nomme, en anglais, *audience*.

pour sa part, Aristote le suppose sensible au *logos*⁶ — ou du moins à la *léxis*. Et j'ajoute que l'on tentera ici de le soumettre à l'écoute des textes.

J'ai bien dit : des *textes*. Non seulement par contingence ou par nécessité, au sens où, pour le philologue ou l'historien, la tragédie grecque n'a d'autre existence que textuelle, assignant irréductiblement à qui s'en approche la position de lecteur. Mais, texte, elle l'est aussi — elle l'a été — d'origine et par nécessité, s'il est vrai qu'avant Eschyle (inventeur du deuxième acteur : *Poétique*, 1449a 15-17), il n'était d'autre interprète que le poète lui-même⁷. Et elle l'est encore à l'époque classique, en tant que manuscrit pour une représentation, présenté aux archontes avant tout concours dramatique, et qui finalement sera, après le concours, déposé aux archives de la cité. Rien de moins simple, toutefois, que la textualité entre écrit et oral de ce texte : l'écrit contrôle la représentation, mais la représentation s'inscrit dans la forme définitive du drame, où la voix résonne sous l'écriture autorisée⁸.

Aussi ai-je parlé d'*écoute*. (Pas seulement, peut-être, au sens où Aristote, exigeant qu'« indépendamment du spectacle, l'histoire soit ainsi constituée » qu'en entendant (*akoúonta*) les faits se dérouler, on soit saisi de frisson et de pitié, affirme : « c'est ce qu'on ressentirait en écoutant (*akoúon*) l'histoire d'Œdipe » (1453b 3-7). Car Aristote parle ici d'enchaînement de l'intrigue⁹, et il sera surtout question d'écoute du signifiant tragique. Mais patience !)

Je ne sais s'il faut continuer à suivre Lacan lorsqu'il assigne à la mise en scène la seule et unique fonction de procurer un

6. Le spectateur postulé en creux dans la *Poétique* n'est pas, comme le dit très bien Lanza, l'Athénien moyen, pour qui Aristote n'a que critiques à formuler, mais un spectateur idéal : le philosophe lui-même (un lecteur, donc ?) : D. Lanza, « La disciplina dell'emozione : ritualità e drammaturgia nella tragedia attica », dans *Teatro e Pubblico nell'Antichità*, Trente, 1986, p. 45-55, not. 48-49.

7. « Dire qu'il s'agissait de poètes qui récitaient signifie privilégier le moment de la composition sur celui de l'exécution » (D. Lanza, « L'attore », dans M. Vegetti éd., *Oralità, scrittura, spettacolo*, Turin, Boringhieri, 1983, p. 133).

8. Je renvoie ici aux remarques suggestives de Ch. Segal, « Vérité, tragédie et écriture », dans M. Detienne éd., *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille, P.U.L., 1988, not. p. 331-333.

9. Il écrit aussi que « par la simple lecture on peut voir clairement quelle est sa qualité » (1462a 11-17) ; Ch. Segal (*op. cit.*), dont j'utilise en l'occurrence la traduction, y voit la preuve de l'existence, dès le IV^e siècle, d'un public de lecteurs. Aristote, premier interprète moderne de la tragédie...

surplus de jouissance à notre « troisième œil ». Il est vrai qu'à l'expression près, qui n'a rien d'aristotélicien, Lacan est bien en l'occurrence un fidèle disciple d'Aristote. Mais je sais qu'à travailler sur le signifiant tragique on en vient un jour ou l'autre à constater qu'en sa polysémie et sa condensation la langue de la tragédie ressemble fort à la définition que, sous le nom de *léxis*, en donne le philosophe : « la *léxis*, c'est la manifestation du sens à travers des noms » (*léxin eînai tèn dià tês onomasías hermēneían* : 1450b, 12-16). Des noms : des mots, tout le langage¹⁰. Mais aussi : des noms, des mots qui s'autonomisent en un feuilletage vertigineux de sens.

Qui, du lecteur ou du texte, faut-il créditer d'avoir ainsi mis l'accent sur l'écoute ? Le lecteur, peut-être, qui, pour s'être fait entendeur (par exemple au contact de l'écoute proprement psychanalytique du travail du signifiant), aurait construit un spectateur qui soit d'abord un auditeur : la réponse est prudente, elle n'engage après tout que le lecteur. Mais, s'il est vrai que « les textes en savent plus que leurs lecteurs »¹¹ — et je fais volontiers mienne cette proposition —, il faut se rendre à quelque chose comme une évidence : c'est sous l'effet des textes que des lecteurs contemporains plus soucieux d'anthropologie que de psychanalyse ont déchiffré, en creux dans la tragédie, la figure de cet écoutateur à l'ouïe perçante qu'ils dotent d'une attention singulièrement développée, puisque, pour lui, « le langage du texte peut être *transparent à tous ses niveaux*, dans sa polyvalence et son ambiguïté »¹². Si le texte tragique exige d'être entendu, est-il temps maintenant d'abandonner le terme de spectateur pour celui d'« auditeur », plus propre à caractériser ce public athénien, épris de la voix — celle des acteurs¹³, celle surtout des mots qui, longtemps après, résonnaient encore dans sa mémoire ?

Pour ma part, je m'en garderai bien. Je ne récuserai pas si vite le terme de spectateur, de peur de perdre en chemin la

10. « La *léxis*, c'est tout le langage, du son élémentaire à la phrase et au texte, saisi au niveau du signifiant » (Dupont-Roc et Lallot, commentant ce passage, *op. cit.*, p. 209).

11. Voir « Avant-propos », p. 1.

12. Voir J.-P. Vernant, dans J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie*, Paris, Maspero, 1972, p. 36. C'est moi qui souligne.

13. Voir A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1953, p. 165-169.

spécificité du voir tragique. Mais il est plus d'une modalité du voir et, à cette attention nullement flottante du spectateur de tragédie, c'est du texte que je donnerai pour objet. Des mots vus, ou des mots qui voient. De l'*ópsis* incorporée dans le texte. C'est à cette remarquable présence du voir dans le dire tragique que je m'attacherai. A cette absorption du visuel par les mots qui, de l'auditeur, exige qu'il soit aussi à chaque instant spectateur du discours¹⁴. Et, du côté du lecteur, cela, une fois encore, suppose que lire une tragédie, ce soit défaire l'intériorité silencieuse de la lecture pour que résonnent les mots à voir.

Sans perdre pour autant la référence à la réflexion aristotélicienne, c'est donc dans le mot-à-mot des textes tragiques plus d'une fois épelés — ce que Lacan appelle « casser les cailloux sur la route du texte »¹⁵ — que je tenterai d'enraciner ce parcours, avec une préférence assumée pour ces textes paradigmatiques que sont pour Aristote, pour nous, *Œdipe roi* ou l'*Orestie*, sans pour autant m'interdire quelque incursion dans telle autre tragédie.

Première proposition : les mots assument l'essentiel.

LES MOTS ASSUMENT L'ESSENTIEL

Pour pousser tout de suite la proposition jusqu'en ses ultimes conséquences, j'ajouterai : jusque dans leur absence.

Deux exemples me suffiront.

Il est rare qu'un personnage entre en scène sans que son arrivée ait été annoncée, commentée, objet d'un dire. Partie intégrante du texte, il y aurait donc là comme des indications de mise en scène, à la fois protocole du spectacle et façon de présenter l'arrivant. Soit la fin de l'*Antigone*. C'est le coryphée qui parle :

Mais voici venir le roi lui-même ; il porte dans ses bras un trop

14. Ce sont les mêmes Athéniens, mais réunis cette fois-ci en assemblée, que, chez Thucydide, Cléon accuse d'être devenus, sous l'influence des sophistes, « spectateurs des discours, auditeurs des actions » (Thuc., III, 38, 4).

15. *L'Éthique*, p. 330 (« le ré-aiguïsement des arêtes du texte ») ; voir aussi p. 296 (« le mot-à-mot est follement instructif »).

clair souvenir, si l'on peut parler de la sorte, d'un désastre qu'il ne doit pas à d'autres, mais à sa propre faute (1257-1260).

Et apparaît Créon portant dans ses bras le corps d'Hémon. Peu de temps auparavant, le coryphée avait déjà annoncé la venue d'Eurydice et présenté l'identité de l'arrivante :

Mais voici [plus exactement : mais *je vois*] justement venir la malheureuse épouse de Créon. Eurydice approche, sortant du palais (1180-1182).

Qu'il revienne tout spécialement au chœur (au coryphée) de servir ainsi de relais entre l'espace hors scène du palais et le spectateur à l'écoute dans le théâtre, la chose n'a en soi rien de surprenant. Et il n'est pas douteux que, du même coup, le chœur fournit comme des indications scéniques. La remarque en a souvent été faite ; reste que tous les cas ne sont pas aussi limpides¹⁶. Reste surtout que la fonction du dire ne s'épuise sans doute pas dans ce rôle purement référentiel. Il se pourrait en effet — j'en fais du moins l'hypothèse — que les personnages du drame ne se voient les uns les autres que si un dire les y a invités, expressément lorsque le nom du voir, comme dans la fin d'*Antigone*, précède le voir, ou de façon plus indirecte. Ainsi le dire légitimerait le voir en lui donnant un contenu¹⁷. Un contenu pour le voir et, pour le personnage tragique, un corps. Les mots donneraient-ils du corps ? Toujours est-il que, si aucun mot n'a été dit de sa présence, un personnage peut rester invisible aux autres, parce qu'il est censé ne pas être vu. Il en va ainsi, chez Sophocle, du corps mort d'Ajax, que le chœur cherche sans l'apercevoir, ce qui n'implique nullement qu'un décor — un bosquet, dit-on pour justifier cette cécité — le dissimule effectivement : le silence dissimule aussi bien qu'un décor. Il en va de même, dans l'*Hippolyte* d'Euripide, avec la présence silencieuse de Phèdre assistant sans être vue aux imprécations d'Hippolyte contre la race des femmes : ni Hippolyte ni la nourrice ne voient Phèdre qui, elle, voit parce qu'elle a d'abord entendu le début de l'altercation.

Il est aussi, pour le dire, une autre façon d'assumer l'essentiel

16. Voir H.C. Baldry, *Le théâtre tragique des Grecs*, Paris, Maspero, 1975, p. 18.

17. A propos du décor (« pour le reste, l'imagination suffisait, stimulée et guidée par les mots »), voir Baldry, *op. cit.*, p. 70-73 et 67.

par son absence : je pense au silence, qui vaut le plus fort des spectacles, à tous les silences des femmes tragiques. Silence de Cassandre en réponse aux questions de Clytemnestre ou, dans *Les Trachiniennes*, d'Iole face à celles de Déjanire ; et surtout silence d'avant le suicide, ponctuant la sortie précipitée de Jocaste, de Déjanire et d'Eurydice¹⁸. Alors seulement des mots — parole du chœur, question du coryphée — rehausseront ces silences dont ils supputent la cause, et il y aura place pour un voir conjecturel, inopérant comme tout ce que devine le chœur, devin timoré, tenu à résidence sur scène.

A l'autre extrémité du spectre des degrés du dire, je placerai le mot qui pénètre dans la chair¹⁹.

Faut-il le rappeler ? Dans la tragédie, ce sont encore les mots qui tuent le plus sûrement, comme le savait Hölderlin²⁰. Du moins les mots entaillent-ils la chair ou portent-ils au cœur un coup meurtrier.

Métaphore, dit-on. Peut-être (à supposer toutefois qu'il arrive jamais à un texte tragique d'employer un mot pour un autre ; je n'en suis, quant à moi, nullement convaincue). L'essentiel est que, dans cette affirmation, récurrente chez Eschyle ou Sophocle, que les mots blessent ou tuent, il se joue, sur le mode du constat, quelque chose d'intrinsèque au genre tragique : la certitude que, dans la tragédie, on n'expérimente jamais aussi fortement le corps en son dénuement que sous le coup des mots. L'*Orestie* le dit à satiété, dès l'*Agamemnon* où les plaintes de Cassandre la prophétesse sont pour le chœur « blessures à entendre » (1167), et les Erinyes crieront l'outrage qui, tel le

18. *Agamemnon*, 1035-1068 ; *Trachiniennes*, 307-332 ; *Edipe roi*, 1073-1075 ; *Trachiniennes*, 813-814 ; *Antigone*, 1244-1256 (sur le silence d'Eurydice, seule la conjecture est possible, mais le verbe *eikázō*, qui est employé au v. 1244, caractérise la conjecture par recours à l'image).

19. L'adjectif *torós* qui, dans l'*Orestie* et ailleurs, caractérise la parole « claire » ou « précise » signifie étymologiquement « qui perce », « qui pénètre » : J. de Roos, « A New Root *Ter "Speak Clearly" ? Some Comments on Greek *Torós* and Hittite *tar-* », dans J.M. Bremer, S.L. Radt, C.J. Ruijgh éd., *Mélanges Kamerbeek*, Amsterdam, Hakkert, 1976, p. 323-331.

20. « Das griechisch tragische Wort ist tödlich-faktlich, weil der Leib, den es ergreift, wirklich tötet », « das wirkliche Mord aus Worten » : *Anmerkungen zur Antigone*, avec les remarques de Z. Petre, « La représentation de la mort dans la tragédie grecque », *Studii Classice*, 23 (1985), p. 29.

trait mortel pour le combattant²¹, « frappe au cœur, au foie » (*Euménides*, 155-158). Dans *Ajax*, les mots entament la chair, comme, par deux fois, le chœur le rappelle à Tekmessa²², et leurs arêtes tranchantes sont à l'intersection de deux des axes de sens de la tragédie : l'épée qui en est le signifiant primordial, le langage dont Ajax interdisait l'usage aux femmes mais dont il fera bien tard l'apprentissage, lorsqu'il en découvrira la fondamentale duplicité.

Dans les *Etudes sur l'hystérie*, Freud voulait que la métaphore du « coup au cœur » n'en soit une que parce que nous avons perdu la plus ancienne mémoire du corps²³. Je ne crois certes pas que la tragédie se contente de « ranimer les impressions auxquelles la locution verbale doit sa justification », ni qu'elle retrouve un sens « littéral » ou « primitif » derrière la « traduction imagée ». Ou du moins, si, dès l'épopée, les mots sont des armes²⁴, sans doute faudrait-il alors parler de mémoire de la langue. Je crois bien plutôt que, réfléchissant sur son propre idiome, le genre tragique en explore l'efficacité constitutive : si, sur la scène, les mots donnent du corps, rien dans le théâtre n'atteint l'intégrité corporelle mieux qu'un mot — et cela semble aussi vrai du spectateur-auditeur que des protagonistes : voyez la *kátharsis*, et le frisson qui naît à la simple audition d'*Œdipe roi*.

Trait, lame, épée. Voici donc le mot. Mais en voilà aussi la limite. Car il n'advient pas que le dire se fasse chair : ainsi, s'agissant du cri, ce jeté de voix issu du tréfonds du corps, la tragédie s'arrête au moment où le mot régresserait du dire vers le simplement proféré et, se faisant cri inarticulé, deviendrait lui-même un peu de corporéité. Le risque serait alors que l'entendre et le voir se mêlent en une perception indistincte, antérieure à tout texte. L'affect empiéterait sur l'entente,

21. On rappellera que les « paroles ailées » d'Homère sont en fait des paroles *fléchées*, destinées à atteindre leur but comme le trait qui s'enfonce dans le corps. La parole et la guerre dans l'*Orestie* : on comparera *Choéphores*, 183-184 et *Agamemnon*, 1121-1124 ; voir aussi *Choéphores*, 309-314 (la langue / le coup).

22. Sophocle, *Ajax*, 785-786, 938. L'épée d'Ajax : voir J. Starobinski, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974.

23. Freud et Breuer, *Etudes sur l'hystérie*, trad. Anne Berman, Paris, PUF, 1956, p. 144-145. En ce temps-là, Freud citait Darwin.

24. Voir G. Dunkel, « Fighting Words », *Journal of Indo-European Studies*, 7 (1979), p. 249-272, ainsi que L. Slatkin, « Les amis mortels », *L'Écrit du temps*, 19 (1988), p. 119-132.

envahirait l'écoute. Produit par le corps au lieu d'être l'arme qui s'y enfonce, le mot serait menacé en son pouvoir.

Je m'explique. A plusieurs reprises, peu avant la *parodos* des *Euménides* — les Erinyes, invisibles, dorment encore, mais déjà les reproches de l'ombre de Clytemnestre les frappent au foie —, à la place d'un cri inarticulé, le texte de la tragédie présente le nom de ce cri : *mugmós*, « meuglement » (117, 120), *ōigmós*, « le cri : ôô... » (123, 126) et encore *mugmòs diploús oxús*, « double meuglement strident » (129). Les commentateurs ont une explication toute prête : il s'agit là d'une indication scénique ajoutée au IV^e siècle, pour une nouvelle représentation du drame ancien (on peut ou non préciser alors qu'au V^e siècle les textes tragiques, se suffisant à eux-mêmes, ne comportaient point de didascalie et que d'ailleurs le poète, *didaskalos* de sa pièce, a dû montrer lui-même le cri aux choreutes, au lieu de l'écrire). On peut même, de cette explication, donner une version plus subtile : un cri inarticulé, cela ne s'écrit pas ; certes, des onomatopées convenues se laissent noter — et, de fait, une fois réveillées (et visibles), le texte a retenu que les Erinyes « disent » *ioù ioù púpax* (143) et *ō pópoi* (145) —, mais l'inhumain ne se transcrit pas. Il n'y a dès lors qu'un pas à franchir — je le franchis — pour que, devenues partie intégrante du texte, ces désignations de cris soient bel et bien à attribuer à Eschyle. Il faudrait donc comprendre que ces substantifs dérivés d'onomatopées²⁵ prennent (dans le texte ? sur la scène ?) la place du cri comme de ce qui est absolument imprésentable dans l'élément du *logos*. J'ajouterai qu'ils ont leur rôle à jouer dans l'orchestration très concertée, au début des *Euménides*, d'un déséquilibre entre l'œil et l'oreille au profit de celle-ci : avant de terrifier les spectateurs athéniens avec l'apparition des Erinyes, Eschyle a, de bien des façons, retardé l'incarnation des déesses de la vengeance, confiant au dire le soin d'exprimer le voir — et peut-être la corporéité — en en suggérant l'impossibilité²⁶. Et l'on notera peut-être encore que, pour clore la tragédie, c'est le verbe *ololúzō* qui, à deux reprises

25. Voir F. Létoublon, « Dérivés d'onomatopées et délocutivité », dans *Mélanges de philologie et de linguistique grecque offerts à Jean Taillardat*, Louvain, Peeters, 1988, p. 137-154.

26. Voir N. Loraux, « Alors apparaîtront les Erinyes », *L'Écrit du temps*, 17 (1988), p. 93-107.

(1043, 1047) prend la place de l'onomatopée dont il est dérivé, se substituant à la présence physique du hurlement rituel. Il est vrai que Zeus Agoraios, dieu de la parole, l'a emporté. La *léxis* a pris le dessus.

J'en ai fini avec les cas extrêmes. Pour m'en tenir au discours tragique le plus partagé, je dirai que les mots de la tragédie glissent régulièrement du voir dans l'entendre. Cette fois encore, c'est dans l'*Orestie* que l'on s'en assurera, parce qu'il y a dans cette trilogie une réflexion en œuvre sur le langage. Si Eschyle intervient à titre d'exemple privilégié, ce n'est de toute façon pas un hasard : Aristote, rappelant qu'il est l'inventeur du second acteur, ajoutait qu'il diminua par là même la part du chœur et fit du *logos* le protagoniste — entendons le premier acteur (*Poétique*, 1249a 15-18).

Pour incarner ce jeu du voir dans le dire, il y a, dans *Agamemnon*, le personnage de Cassandre, prophétesse et qui, à ce titre, dit des visions²⁷. Celle à qui Clytemnestre conseillait de se faire entendre par gestes (*phrázein* : 1061) et qui, après le départ de la reine, ne prend la parole que pour s'exprimer (*phrázei* : 1109) par énigmes — cela même dont on n'entend le sens qu'à s'en faire spectateur. Et, tout au long de la scène, comme pour désenparer le chœur qui aime le langage « clair », le dire de Cassandre donnera à voir, pourvu qu'on traduise en images le message inouï que délivre la devineresse²⁸.

Cassandre dit la mort : les meurtres déjà advenus dans la race des Atrides et ceux à venir (celui d'Agamemnon, le sien propre). Or, dans l'*Agamemnon*, la mort de Cassandre ne s'inscrit en aucun moment de la trame temporelle de l'intrigue ; elle n'a pas d'existence matérielle dans la perception des specta-

27. Sur tout cela et sur *phrázein*, je renvoie à la thèse de troisième cycle d'Aña Iriarte, *Parole énigmatique, parole féminine*, (EHESS, 1986 ; inédite en français, à paraître en espagnol).

28. Le chœur ne s'y entend guère : *Agamemnon*, 1112-1113 (« Aux énigmes succèdent des oracles obscurs », *epargémoisi thesphátois*, c'est-à-dire des *paroles* inspirées sans *lumière*) ; 1120 : « ton discours ne fait pas la lumière en moi » (*où me phaidrúnei lógos*) ; 1131 : « je compare ces mots à un malheur » (*proseikázō*) ; en 1153, le chœur, pour caractériser les propos de Cassandre emploie le verbe composé *melotupéis* (de *mélōs*, le chant, et *túpos*, qui peut désigner le caractère écrit ou l'empreinte). Quand enfin « l'oracle ne se montrera plus à travers un voile, comme une jeune mariée » (1178-1179), le chœur, *entendant la vérité sans images* (1244), sera saisi par la peur.

teurs, fût-elle seulement entendue, comme celle du roi. Comme si, en la prédisant/prévoyant, elle l'avait anticipée. Comme si ses mots receleurs d'images valaient pour l'instant réel de sa mort. En revanche, Clytemnestre créditera Cassandre d'avoir, telle un cygne, chanté son dernier gémissement de mort (1444-1445) : mais qu'a fait la prophétesse devant le chœur, sinon chanter jusqu'au bout sa plainte mortelle ?

Face à Cassandre, le chœur était tout, sauf prophète. Le roi et la captive une fois tués, reste, dans l'attente du meurtre vengeur à venir, à sauver un peu de la parole qui voit. Dans la nuit des *Choéphores*, seul Hermès, parce qu'il est dieu — et dieu de la nuit et du silence — peut s'offrir le luxe d'une « parole sans visée » (*áskopon épos* : 816). Aux humains, il reste à poursuivre l'expérience du signifiant tragique. Soit, par exemple, le serviteur qui annonce la mort d'Egisthe. Quel est le statut de ce qu'il déclare au sujet de Clytemnestre : « Voici sa gorge, je crois, sur le tranchant de la lame et qui va, à son tour, justement frappée, s'abattre sur le sol » (883-884) ? Métaphorique ? Sans doute. A condition que l'on y entende surtout une prophétie (Clytemnestre, elle, ne s'y trompe pas, qui déchiffre l'annonce comme une énigme). Ou, mieux encore : à condition d'admettre que la métaphore prédit moins qu'elle n'accomplit à l'avance, en mots, ce qui sera. Oreste frappera bien Clytemnestre à la gorge, précision que le spectateur n'obtient d'ailleurs que dans *Les Euménides*²⁹.

(A nouveau, il faudrait soulever la question de la métaphore en régime tragique, et constater qu'elle est, dans l'*Orestie*, vouée à se réaliser, à retourner du dire vers le voir — ou plutôt à ce qui serait un contenu de vision. Car le spectateur, du meurtre de Clytemnestre, ne verra que les prémices. Le serviteur dit que la reine a le couteau sur la gorge, Oreste résiste à la monstration

29. Dans les *Choéphores*, Oreste dit seulement qu'il a tué sa mère (*ktaneîn mētera* : 1027) ; le chœur parle bien de la tête tranchée des deux serpents (1047), mais cela peut être une façon de filer la métaphore de Persée, qui condense la scène de séduction et la mise à mort (voir N. Loraux : « *Matrem nudam* », *L'Écrit du temps*, 11 (1986), p. 90-102. Au début des *Euménides*, l'ombre de Clytemnestre fait état de son égorgement (102), mais qui peut savoir alors que le verbe *kataspházein* est employé avec pertinence ? C'est donc Oreste qui apportera la précision, en réponse à une question des Erinyes dans le procès (592).

du sein de la mère, et le spectateur en sait assez pour supporter de ne pas assister à l'instant de la mise à mort³⁰.)

Ellipse du voir, force du dire, dans une civilisation où les vrais voyants sont les devins aveugles... La mort n'a pas d'autre lieu — et parfois d'autre temps — qu'un énoncé.

La mort se passe dans les mots. Entre les mots.

LA MORT AU GRAND JOUR DU LOGOS

Les lecteurs de tragédies l'ont souvent observé : alors que, comme genre, la tragédie se caractérise par le fait qu'on tue et qu'on y est tué³¹, la réticence des tragiques semble avoir été grande à montrer la mort sur scène³². Encore faut-il bien préciser : *la* mort, et non les morts. De l'instant du meurtre, de la main qui tue, la tendance est à ce que rien ne soit vu ; rien, en revanche, ne semble exiger qu'on soustraie à la vue le corps des victimes, et l'on évoquera la fin d'*Antigone*, avec le cadavre d'Hémon bien visible et, plus en arrière, celui d'Eurydice.

Qu'il ne s'agisse pas là d'un classique problème de convenance, la chose a plus d'une fois été suggérée³³. Si toutefois l'on tient absolument à poser la question en ces termes, il faudrait comprendre pourquoi c'est le mourir qui, en soi, est inconvenant, et non l'être mort, la mort déjà-là d'un corps inerté.

Question d'habitude, disent certains : pour un public qui a appris à lire — et beaucoup plus que cela — dans l'*Iliade*, la

30. Je ne peux suivre Ch. Segal (« Tragedy, Corporeality, and the Texture of Language : Matricide in the Three Electra Plays », *Classical World*, 79 (1985-86), p. 7-23) affirmant qu'Eschyle est le seul tragique à faire accomplir le matricide sur la scène (p. 17). Pour un commentaire de *Choéphores*, 883-884, voir Z. Petre, « La représentation de la mort », p. 28.

31. Outre la preuve par l'évidence, on évoquera un passage de la *Poétique* où Aristote raisonne en termes de genre : or, en opposition avec la tragédie, la comédie se caractérise par le fait que les pires ennemis (Oreste et Egisthe) s'en vont bras dessus, bras dessous, et que « personne n'est tué par personne » (1243a 35-39).

32. J.M. Bremer (« Why Messenger-Speeches ? », dans *Mélanges Kamerbeek*, p. 29-48) : « deux conclusions qui s'excluent mutuellement : la tragédie se concentre sur la mort, mais la tragédie évite la mort » (p. 37).

33. En dernier lieu par Z. Petre, « La représentation de la mort » ; observant qu'« un théâtre qui invente l'*egkúklēma* pour faire voir des dépouilles sanglantes » est au-delà de la *dignitas* d'Horace (p. 21), Z. Petre rejoint les remarques de Baldry (*Le théâtre tragique des Grecs*, p. 72-73) sur l'*egkúklēma*, machine qu'on roule au dehors pour faire voir les cadavres. Voir aussi Lanza, « La disciplina dell'emozione », p. 52.

mort se *dit*, en des termes d'une précision parfois clinique, et cela suffit. Cela suffit..., à cela près qu'aucun raisonnement par les conditions suffisantes ne suffira à expliquer pourquoi le tueur et le tué doivent aussi vite rentrer en coulisses pour que le meurtre advienne. Aussi faudra-t-il faire un pas de plus, et, remettant à plus tard l'interrogation sur l'origine ou le sens d'une telle « habitude », constater au moins qu'il y a là, éminemment, un signe : le signe de ce que « l'on comptait beaucoup plus sur l'imagination que sur la vue, sur l'oreille que sur l'œil »³⁴.

Mais une phrase d'Aristote viendra peut-être fâcheusement interrompre ce discours. C'est à propos de l'« effet violent » (*páthos*), défini comme « une action causant destruction ou douleur, par exemple les morts sur scène (ou, plus exactement, *au grand jour* : *thánatoi en tōi phanerōi*), les grandes douleurs, les blessures et toutes choses du même genre » (*Poétique*, 1252b 10-14). Cette phrase m'a gênée, comme elle gêne tous ceux qui estiment que, dans *en phanerōi* (traduit comme signifiant : « sur scène »), c'est de l'*ópsis* qu'il s'agit. Il est toujours possible de s'en tirer en affirmant qu'Aristote parle en l'occurrence des représentations tragiques de son temps, où le spectaculaire l'emporte ; mais la parade est faible, car tout indique que, pour le philosophe, le « moment tragique » se situe au V^e siècle. Il faut donc relire la *Poétique* avec plus d'exigence, s'assurer que le *páthos* relève du seul *logos* — il est une sous-partie de l'une des quatre parties discursives qui font la tragédie — et non du spectacle, du moins explicitement. Car il est un élément du *mûthos*, même s'il semble présenter quelque affinité avec le spectaculaire, et, si l'on veut prendre en compte cette dimension, tout au plus le définira-t-on comme « une sorte d'instrument du spectacle dans l'histoire »³⁵.

Reprenons les choses de plus haut : il n'est pas de représentation du mourir, disais-je, mais on montre volontiers les morts. À côté des corps d'Agamemnon et de Cassandre se dresse Clytemnestre, tout comme, dans *Les Choéphores*, Oreste se dressera, avec, à ses côtés, les corps de Clytemnestre et d'Egiste. Triomphante, Clytemnestre prenait la parole, et racontait

34. Voir Baldry, *op. cit.*, p. 69-70.

35. Citation de R. Dupont-Roc et J. Lallot, *Aristote. La Poétique*, p. 234.

(décrivait, mimait, revivait) le meurtre de l'époux. De même Oreste, après avoir invité le peuple d'Argos à regarder (*Ídesthe* : 973) les cadavres de ses tyrans, détourne la vue (*Ídesthe* : 980) et surtout l'écoute vers le voile qu'il brandit et la description, mieux, le portrait qu'il en donne : ce voile, parure féminine muée en arme, dont Clytemnestre a fait un piège de mort pour Agamemnon ; ce voile qui, dans un procès — mais, Oreste le sait, le procès se prépare — sera une pièce à conviction³⁶, ce voile devient l'emblème de la mortelle ruse féminine, et quelque chose comme l'*analogon* de Clytemnestre :

Et cela, de quel nom l'appeler pour rencontrer juste, tout en usant des termes les plus doux ? Piège à fauve ? draperie de cercueil, entourant le mort jusqu'aux pieds ? Non, filet, bien plutôt, panneau, voile entrave, instrument d'un bandit qui tromperait ses hôtes et vivrait de rapines, et, grâce à tel engin, trouverait d'autant plus de joie qu'il détruirait plus de victimes. Ah ! qu'une telle compagne n'entre pas dans ma maison ! Les dieux me laissent plutôt mourir sans postérité ! (*Choéphores*, 997-1006, trad. Mazon.)

Oreste dira encore :

Je proclame ce voile assassin de mon père.

Les corps morts sont bons à montrer : en leur silence, ils appellent le discours et, foisonnant³⁷, le signifiant tragique vient doubler le spectacle réel des visions intérieures qui l'animent, riche chaîne d'associations où l'objet-témoin se fait mot, et le mot image.

Le « grand jour » n'est donc pas — ou pas seulement³⁸ — le grand jour bien réel de la scène sous un authentique ciel de Grèce. Au *páthos* il faut le grand jour du dire, qui en suggère plus qu'aucune mise en scène, si sanglante soit-elle, ne peut en montrer.

Dans la pleine lumière de la veille, sans nul recours aux

36. Pour Oreste, il l'est déjà : voir les vers 987 (un jour, en justice, il sera témoin pour moi), 1010 (ce voile témoignera pour moi que...).

37. Voir les remarques de Z. Petre (« La représentation de la mort », p. 24-25 et 28) et de D. Lanza, (« La disciplina dell'emozione », p. 52).

38. Selon Philostrate, il est vrai, Eschyle fut le premier à concevoir la mort derrière la *skēnē*, « pour ne pas égorger en public, en *phanerōi* », et l'expression a ici son sens propre ; mais on notera qu'elle est alors sous *négation*.

hallucinations somnambuliques d'une Lady Macbeth, les mots voient la mort.

Soit, encore une fois, le meurtre d'Agamemnon. Le chœur ne le voit pas, mais il entend des cris. Le spectateur voit le chœur entendre, et entend lui-même : aussi a-t-il deviné la mort avant que le chœur ne s'y résolve, qui prend encore le temps de s'interroger, par la voix du coryphée, sur l'identité du mourant (1344). Il est vrai que, mauvais devin, le chœur ne croit qu'à ce qu'il voit de ses propres yeux, parce qu'il identifie le voir au savoir — ainsi, pendant que le chœur délibère inutilement pour prendre enfin la décision de s'informer, il y aura encore un choreute, suivi d'un autre, pour mettre en doute la réalité de ce qui n'a été qu'entendu (1366-1369). Le chœur identifie le voir au savoir ? Il verra donc des cadavres. Et, avec le spectateur qui, lui, sait entendre, il devra écouter Clytemnestre détailler le récit du meurtre. Sans doute n'en est-ce point le dernier récit et, tout au long de l'*Orestie*, la mort ignominieuse du roi sera inlassablement racontée, mais, à Clytemnestre qui a agi, revient l'initiative du dire. La reine raconte au présent et mime cette tuerie dont elle fait une victoire ; puis elle prend assez de distance pour désigner le corps mort :

Celui-ci est Agamemnon, mon époux ; ce cadavre est dû à ma main droite — du travail de juste ouvrière ! (1404-1406).

Ainsi, lors même que le déictique redouble le spectacle au sein de la parole, le récit ne vire pas pour autant au commentaire ; il se fait oraison funèbre impie, épitaphe parlée, forcément injurieuse (« Il gît, l'insulteur de la femme que je suis, miel des Chryséis sous Troie »). Le dire déborde sur le voir, et, à son tour, Egisthe dira sa joie de voir le corps gisant de l'ennemi.

Que le dire déborde sur le voir sans jamais se limiter à le commenter, l'attestent encore les paroles que, pour clore *Agamemnon*, Clytemnestre adresse à Egisthe, qui voulait s'en prendre au coryphée :

Arrête, ô le plus cher des hommes, n'accomplissons pas d'autres maux. Nous avons déjà ainsi moissonné beaucoup, triste récolte. C'est assez de souffrance : nous sommes trempés de sang (1654-1656).

La tragédie veut une fin, mais on ne tue pas le chœur : Clytemnestre, qui s'est naguère assimilée au démon vengeur du *génos*, n'en incarne plus l'insatiable présence : en arrêtant le bras d'Egisthe, elle exprime bien plutôt la cohérence du genre tragique. Elle dit surtout qu'une action a trouvé sa fin, avec cette moisson de meurtres. Qu'il faille y voir un effet de lassitude ou un accomplissement *in extremis* du personnage (la mère en furie est vengée, la femme adultère a toujours été moins exigeante), la reine arrête le jeu : « Nous sommes trempés de sang ! » (*hēimatōmetha*). Mal inspiré serait sans doute le metteur en scène qui transcrirait cette forme de parfait passif dans l'élément du visible. Car il n'y a là aucune indication scénique : tout juste une conclusion et l'amorce d'un tournant dans la formulation de ce thème du sang qui court tout au long de l'*Orestie*. « Nous sommes trempés de sang » : le sang nous a recouverts, jusqu'à devenir notre nature. Rien de moins réaliste que cette déclaration : déjà la tache de sang au front de Clytemnestre n'était qu'imagination de son cœur en délire (1426-1428). La reine n'aura pas à la laver, fût-ce en rêve : la tache est désormais incorporée à son être.

Revenons un instant à la *Poétique*. Lorsque Aristote affirme que, « pour composer les histoires et, par l'expression (*léxis*), leur donner leur forme achevée, il faut se mettre au maximum la scène sous les yeux (*prò ommátōn*) » (1455a 22-26), cette vision, premier temps du *poieîn*, du faire poétique, est tout intérieure : il s'agit de trouver la *léxis* appropriée, celle qui aura absorbé le voir, de telle sorte que toujours le dire soit en excédent sur ce qu'il montre. Ainsi, du voile que brandissait Oreste, on pouvait un instant penser qu'il était sorti du texte, mais le geste n'a eu lieu que pour réincorporer au texte le voile, devenu figure matricielle de l'*Orestie*.

Le dire l'a emporté, le voir fournit seulement des indices, des *tekmeria* propres à appuyer la plaidoirie dans un procès.

Et l'*Orestie* n'a pas fini de raconter la mort d'Agamemnon.

Quittons Eschyle et franchissons encore un pas. La mort ne s'entend même plus en direct, reste le récit.

Alors s'avancent les messagers qui, censés avoir vu l'acte

refoulé hors scène, doivent impérativement le donner à entendre.

CE QUE DIT LE MESSENGER

Un dernier détour par Aristote, tant il est vrai qu'il n'est pas d'étape de ce parcours où l'on n'ait dû revenir à la *Poétique*.

Dans un passage difficile, que certains lecteurs ont même cru corrompu et où il n'y a peut-être qu'un « parallélisme un peu boiteux »³⁹, Aristote distingue entre deux formes de la représentation :

Il est possible de représenter (*mimēisthai*) les mêmes objets et par les mêmes moyens, tantôt comme narrateur (*apaggéllonta*) — que l'on devienne autre chose (c'est ainsi qu'Homère compose) ou qu'on reste le même sans se transformer — ou tous peuvent, en tant qu'ils agissent effectivement, être les auteurs de la représentation (*toûs mimouménous*) (1448a 19-24).

Il y aurait donc deux formes du *mimēisthai* : comme narrateur (que ce narrateur dise *je* — ainsi dans la poésie lyrique — ou que le poète s'efface en tant qu'instance de narration, et l'on a l'épopée) ; ou bien dans le cas où tous les personnages, passant effectivement à l'acte, sont eux-mêmes les agents de la représentation. La rupture de construction (que l'on soit narrateur / ou bien tous sont les imitateurs) et le dédoublement de la *mīmēsis* dans la seconde partie de la phrase (il est possible d'imiter, que l'on soit narrateur... ou bien tous sont les imitateurs) indiquent assez que le parallélisme n'en est pas un, car il est impossible : Aristote a annoncé deux formes de la représentation, et seule la narration présente le statut dérivé de « forme de... » ; de l'autre côté, du côté du jeu des acteurs-personnages, il y a la *mīmēsis* en personne.

Cherchez les deux formes de la *mīmēsis*. Vous n'en trouverez qu'une qui ne se réduise pas à la *mīmēsis* elle-même. C'est l'*apaggelía*, l'acte d'annoncer (*apaggéllein*). Un tel enchaînement suffirait peut-être en soi à attirer l'attention sur cette activité où, sans mimer réellement un autre, le poète dit *je* par la bouche d'un autre : il devient autre que lui-même tout en entretenant

39. Dupont-Roc-Lallot, *Aristote. La Poétique*, p. 161.

un rapport privilégié avec la position d'énonciateur du récit⁴⁰. Et l'on s'interroge : si c'était Sophocle, « transformé en messager », qui racontait la mort de Jocaste ?

Sans doute Aristote revient-il plus loin sur la question de l'*apaggelia*, pour lui refuser cette fois-ci sans ambiguïté toute part à la représentation tragique (« La tragédie est la représentation d'une action noble [...] mise en œuvre par les personnages du drame et n'ayant pas recours à la narration, ou di' *apaggelias* » : 1449b 24). Mais, dans la *Poétique*, la réflexion est marquée — ainsi, à propos de l'*opsis* — par un va-et-vient entre le radicalisme d'une définition « essentialiste » du genre et une pensée très modalisée de la tragédie, par où le réel ferait retour. Et il se peut qu'après le paradoxe sur la *mimesis* le philosophe choisisse ici la radicalité qui tranche, que l'on doive supposer en lui la même méfiance à l'égard des tragédies du V^e siècle — où les récits de messager sont partie intégrante de l'œuvre — qu'envers celles de son temps — où se multiplient les « morceaux », détachables à volonté — ou qu'Aristote prenne ici résolument le parti de l'origine — entendons celui de la tragédie d'avant Eschyle, puisque Eschyle passe pour avoir le premier introduit les messagers dans ses pièces⁴¹.

Dans un cas comme dans l'autre, on prendra le parti de s'émanciper de l'autorité d'Aristote (que l'on a d'ailleurs voulu traiter moins comme l'Autorité que comme un lecteur moderne de l'Antiquité, le premier).

Le temps est venu de rappeler que le mot *apaggelia* (la « narration ») est dérivé du même radical que les noms de messager dans la tragédie : *aggelos*, le messager qui vient du dehors, tel celui de la mort d'Hémon dans *Antigone*, et surtout *exaggelos*, le messager qui sort de ce hors-scène infiniment proche qu'est le palais derrière la *skēnē* — dans *Antigone* encore, celui de la mort d'Eurydice, perpétrée au creux de l'appartement des femmes, ou, dans *Œdipe roi*, celui qui annonce la pendaison de Jocaste et l'aveuglement d'Œdipe.

40. Ch. Segal, « Vérité, tragédie et écriture », p. 354-355 : « Les événements [sont alors] envisagés du point de vue de l'auteur, c'est-à-dire d'un texte écrit et d'un *scriptor*. »

41. Les modernes, il est vrai, estiment plus volontiers que le récit de messager est, dans sa forme, un archaïsme : J.M. Bremer, « Why Messenger-Speeches ? », p. 42-44 ; D. Lanza, « L'attore », p. 135.

En me fondant sur un vers des *Choéphores* (266), où *apaggéllein* caractérise l'attitude de qui irait dénoncer hors scène ce qui se passe dans le théâtre, je verrai simplement dans l'*exággelos* la figure inverse : est *exággelos* celui qui vient de l'envers invisible de la scène pour informer le chœur et les spectateurs ; en un mot, le « bon messenger », par qui le message circule dans le bon sens. Certes, un tel messenger n'est pas, comme ceux de l'épopée, envoyé par Zeus⁴² — il n'est même la plupart du temps mandaté, semble-t-il, que par lui-même. Mais il obéit à la nécessité d'offrir au voir et à l'entendre du chœur, dans l'*orkhêstra*, et des spectateurs, sur les gradins, ce qui n'a été ni vu ni entendu. Aussi est-il cru sur parole, parce qu'il prête sa figure et sa voix à une exigence tragique, et son statut de messenger fidèle d'un *drâma* n'est pas mis en doute, parce que peut-être on entend dans sa voix celle du poète tragique qui prendrait de la distance envers la *mímēsis* pour se faire narrateur et restituer, au travers de l'entendre, le voir perdu. Mais ce voir est fictif ou, du moins, intérieur au dire : si l'on y adhère aussi aisément, c'est que, dans la tragédie, l'oreille est le seul instrument réel de la vérité.

Soit la mort de Déjanire, dans *Les Trachiniennes* (900-929) ; la nourrice en est messagère. Elle en eût été spectatrice — elle a de fait commencé à l'être — si, à l'instant décisif, elle ne s'était précipitée hors de la chambre nuptiale pour aller signifier (*phrázein*) au fils ce qui se passe : et c'est ainsi que la nourrice n'a rien vu du geste mortel de la désespérée. Avec Hyllos, elle verra (*horômen* : 930, *idôn* : 932), certes, et ce qu'elle voit est un corps transpercé.

J'en viens, surtout, à la mort de Jocaste⁴³, qui présente d'ailleurs comme un écho textuel de celle de Déjanire⁴⁴.

Jocaste a traversé le palais, jusqu'à sa chambre d'épouse.

42. Sur les messagers du chant XXIV de l'*Illiade*, voir F. Létoublon, « Le messenger fidèle », dans J.M. Bremer, I.J.F. de Jong et J. Kaff éd., *Homer : Beyond Oral Poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation*, Amsterdam, B.R. Grüner, 1987, p. 123-144.

43. Voir N. Loraux, « L'empreinte de Jocaste », *L'Écrit du temps*, 12 (1986), p. 35-54.

44. Malgré tout l'écart séparant une mort par le glaive d'un suicide par pendaison, on notera que *amphiplēgi... peplēgmēnēn* (du côté du tranchant : *Trachiniennes*, 930-931) a comme un répondant dans *plektaís... empeplegmēnēn* (du côté du nœud : *Œdipe roi*, 1264) ; l'un des manuscrits d'*Œdipe roi* comporte d'ailleurs la leçon (erronée) *empeplegmēnēn* : voir R.D. Dawe, *Studies on the Text of Sophocles*, I, Leyde, 1973, *ad loc.*

Alors, elle a violemment fermé la porte, se dérobant à la vue, et le serviteur qui la suivait a entendu ses lamentations.

Comment, après cela, elle périt, je ne peux plus le dire ;
 Car, hurlant, vint s'abattre Œdipe et, de son fait,
 Il n'était plus possible d'*assister* (*ektheásasthai*) à la mort de
 [celle-ci.
 (1251-1253)

Ektheásasthai : voir jusqu'au bout — de ce vœu, on peut à coup sûr créditer le spectateur dans le *théatron*. Le mot a singulièrement troublé la tradition. « Comment le messenger pouvait-il la voir, puisqu'il était derrière des portes closes, qu'Œdipe n'a pu ouvrir qu'en les forçant ? » Et de répondre, avec le plus grand sérieux, que « peut-être y avait-il quelque fenêtre ou quelque fente dans le mur », faute de quoi, l'âme navrée, on serait contraint de reconnaître qu'ici « Sophocle a fait un faux pas »⁴⁵. A moins d'imaginer que le messenger avait suivi Jocaste jusqu'en sa chambre, et c'est bien d'un spectacle qu'Œdipe aurait, au sens propre, privé son serviteur⁴⁶. Comme quoi la volonté de réalisme mène à récrire *Œdipe roi*⁴⁷.

Mieux vaut prendre le texte au mot, admettre que Jocaste elle-même, en rendant tout voir impossible, a tout fait pour que nul n'assiste en personne à sa mort. Que donc, en empêchant par ses cris le messenger d'être jusqu'au bout spectateur du suicide, Œdipe n'a, de ce point de vue, qu'aggravé un processus déjà engagé. Et pourtant il s'agissait bien pour le messenger d'être spectateur — *ektheásasthai* —, car entendre, c'est encore assister : occasion de rappeler que le lieu des acteurs se nomme *logeîon*, « lieu où l'on parle », par opposition sans doute à l'*orkhêstra* où danse le chœur, mais aussi au *théatron* où se masse le public (de là à supposer que, très canoniquement, c'est, de toute façon du dire que l'on voit, il n'y a pas loin). Entendre : assister (et recomposer le spectacle absent). On méditera peut-être sur le

45. La question et la réponse sont empruntées à Dawe, dans son édition commentée d'*Œdipe roi* (Oxford, 1982).

46. C'est l'hypothèse de G.F. Else, qui toutefois hésite (*The Madness of Antigone*, Heidelberg, 1976, p. 84).

47. Commentant le vers 1253, R.D. Dawe estime que le verbe *ektheásasthai*, qu'aucun auteur classique qui se respecte n'emploierait, est dû à un copiste, et propose *eistheásasthai*, « regarder à l'intérieur » (*Studies on the Text of Sophocles, ad loc.*) : et voilà la thèse du trou dans le mur !

fait qu'un serviteur sophocléen en sait plus qu'un chœur d'Eschyle — on se rappelle celui d'*Agamemnon* — sur ce qu'est une écoute au théâtre : entendre, et voir ce qu'on entend.

Le voir intérieur au récit était déjà entravé, mais nul doute que, sans l'intervention d'Œdipe avec ses cris, l'oreille eût perçu le spectacle. Nul doute ? Au jeu du dire et du voir, je me suis laissé prendre, allant trop vite en besogne ; il faut recommencer, avec plus de précision, plus d'attention aussi à la modalité indirecte de tout ce discours. Nul doute, n'était Œdipe... : telle est la *fiction* (le jeu de scène imaginaire) à laquelle doit un instant adhérer le spectateur-auditeur pour que les nécessités du genre tragique ne lui apparaissent pas trop clairement. Il *faut* que le geste de mort soit sous ellipse — et la nourrice quitte précipitamment Déjanire, et Jocaste n'est plus aperçue que pendue ; mais, parce qu'il écoute et croit le messager, le spectateur dans le théâtre pensera peut-être seulement qu'il faut toujours, en somme, qu'Œdipe se mette en avant.

Puissance du récit, lorsque les mots donnent à voir l'impossibilité de voir ce qui n'existe que par eux.

Comment résister encore à la tentation d'évoquer le premier échange entre le chœur et le messager, à l'arrivée de ce dernier ? Le chœur chantait la chute d'Œdipe, sans savoir à quel point il était prophète du destin de son roi :

Par toi, j'ai recouvré la vie, et par toi aujourd'hui j'ai fermé les
[yeux
(1219-1221)

Et le messager :

Quels actes donc entendrez-vous ? quels actes verrez-vous ?

Le moment venu, le chœur *verra* réellement Œdipe aveuglé et, pour l'instant, il apprendra que le messager n'a pas pu entendre la mort de Jocaste. Mais il est tout aussi exact qu'il *entend* d'abord un récit sur la pendaison de la reine et la mutilation du roi, et qu'à la lumière de ce récit qui révèle le caché, des malheurs apparaîtront au jour (*eis tò phôs phaneî kaká* : 1229), dont on verra que les plus affligeants sont ceux qui ont été l'objet d'un choix (*phanôsi* : 1231). Dans l'écoute, il y a de la lumière. Certes, jusqu'au bout, le spectacle du corps de Jocaste

aura été refusé : *hē gār ópsis ou pára* (1237), et dans cette variation très serrée sur les formes et les degrés du voir on peut déceler la marque de l'écriture poétique, antérieure à toute représentation⁴⁸ ; mais on méditera surtout ici sur le bon usage des spectacles refusés : dans l'entre-deux du message, avec le lien de la mémoire (1239) et le concours du chœur interrogeant les souvenirs tout neufs et déjà si fixés du serviteur, le spectateur-auditeur apprend ce qu'est la souffrance. Ce que fut la souffrance de Jocaste — Sophocle dit *pathēmata* tout comme, pensant l'événement tragique, Aristote parle de *páthos* (douleurs, blessures, « morts au grand jour »). Et l'apprentissage du *páthos* a lieu au plus près des mots⁴⁹. En quelque sorte, une *talking cure* où celui qui sait (que l'on suppose tel) dirait, cependant qu'écouterait en silence celui qui apprend. En silence, ce qui ne signifie pas dans l'inactivité, car, pour entendre le jeu des mots avec l'*ópsis*, il faut — comment éviter de revenir à cette formulation ? — une singulière attention dans l'écoute.

Mais mieux vaut relire — écouter — ces quelques vers d'*Œdipe roi* :

De ce qui a été accompli
le plus douloureux est loin de toi ; car le spectacle n'est pas là.
Cependant, pour autant que la mémoire en moi puisse y
[parvenir,
tu apprendras la passion de la pauvre reine.
(1237-1240, trad. J. et M. Bollack)

Les mots donnaient du corps aux personnages et souvent les blessaient ; ils savent aussi leur retirer ce trop-plein de corporéité qui saturerait un spectacle émancipé du dire. Il est des spectacles que la tragédie grecque préfère imaginer, derrière le mur opaque de la *skēnē*, dans le palais qui abrite les horreurs du *génos*. Pourquoi montrer l'imprésentable, que les mots voient si bien ?

Les mots voient : formuler cette proposition, c'est tenter d'exprimer cette façon qu'a le genre tragique de protéger le

48. Ch. Segal, « Vérité, tragédie et écriture », p. 352-354.

49. Eschyle aime dire que la souffrance apprend (par exemple : *Agamemnon*, 177 : *tôî páthei máthos*) ; le *páthos* est en lui-même source du comprendre et, dans les mots qui l'expriment, le spectateur expérimente et apprend.

spectateur des émotions violentes et brèves du spectaculaire⁵⁰, en soumettant l'auditeur au voir intérieur à la *léxis*, qu'Aristote nomme *páthos*. Peut-être, du côté des spectateurs dans le *théatron*, ce *páthos*, bien qu'épuré de tout spectacle qui ne serait pas fictif, s'éprouve-t-il sur le mode de la terreur (du frisson) et de la pitié. C'est, dit encore Aristote, « ce qu'on ressentirait (*háper àn páthoi*) en écoutant l'histoire d'Œdipe » (*Poétique*, 1453b 1 sqq.). Mais Freud lecteur d'Aristote précise :

Le drame a donc pour thème toutes les sortes de souffrance à partir desquelles il promet de procurer du plaisir à l'*auditeur*. [...] Pourtant cette souffrance se limite rapidement à une souffrance *psychique*, car nul ne veut d'une souffrance *corporelle*, sachant avec quelle rapidité le sentiment du corps dès lors modifié met un terme à toute jouissance psychique⁵¹.

Une souffrance psychique pour une souffrance corporelle : parce que les mots ont du corps, il n'était pas nécessaire qu'Œdipe s'aveuglât devant nous. Et rien dans le texte d'*Œdipe roi* ne garantit qu'à la première représentation de la tragédie le héros terrassé soit apparu aux yeux des spectateurs avec un masque *vraiment* ensanglanté.

Les mots ont du corps. Peut-être maintenant avançons-nous d'un pas dans la compréhension de cette proposition, plusieurs fois esquissée, à chaque fois laissée en l'état : que, dans le texte tragique, il n'est pas à proprement parler de métaphore. Parce qu'entre le mot et « l'image » il n'est pas sûr que l'on puisse introduire la distance qui permettrait que s'établisse un rapport sur fond d'écart. Comme si toujours les mots devaient être pris au mot. Pour l'auditeur, le bénéfice est grand : il y gagne d'être indissociablement spectateur, il y gagne surtout de n'être pas atteint directement en son corps, puisque, dans les mots, il y a déjà du corps.

La *léxis* serait-elle, entre les citoyens au spectacle et la

50. Z. Petre (« La représentation de la mort », p. 30-31) observe que les peintures de vases où l'on cherche des informations sur les mises en scène font en réalité voir très exactement ce que le spectacle ne montre presque jamais : l'instant même où le héros tue ou est tué.

51. Freud, « Personnages psychopathiques à la scène », traduit par J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, A. Rauzy, dans *Résultats, idées, problèmes*, I, Paris, PUF, 1984, p. 125. Le mot *auditeur* est souligné par moi.

tragédie (autant dire : la *léxis* elle-même) quelque chose comme une très singulière médiation ?

C'est une interprétation. Qui se revendique comme telle, en ce que la lectrice de textes connaît sa pente à privilégier, dans la culture grecque, tout ce qui donne à l'écoute le pas sur le voir, toute réflexion qui, du voir, fait beaucoup plus que du simplement voir. Comme toute interprétation, celle-ci croit cependant n'être pas sans fondement : dans la réflexion mythique des Grecs, y a-t-il voyant plus aigu que l'aveugle dont les oreilles ont été déliées ? Tirésias, le devin aveugle, est à Œdipe le déchiffreur d'énigmes comme un inquiétant miroir, et l'on sait que le poète archaïque comptait le *mantis* au nombre de ses rivaux les plus proches. Mais il n'est pas d'interprétation qui ne se veuille intérieure à son objet : aussi a-t-on sans relâche demandé aux textes de se faire témoins de cela même que l'on pensait ne pouvoir articuler que sous l'effet de leur suggestion.

Une interprétation, donc. Qui parie pour sa propre pertinence, mais se sait par définition le fruit d'un choix — dirai-je : d'une rencontre entre des textes et la forme assez constante des questions d'un sujet ?

Qu'une telle rencontre soulève à son tour des questions, j'en assume le risque. Et je devine deux d'entre elles. La première serait : et la mise en scène ? La seconde, plus sévère, demanderait ce qu'il advient du texte dans tout cela.

L'ensemble de ce parcours sera peut-être entendu comme un plaidoyer pour des représentations tragiques qui ne soient pas spectaculaires et mettent dans le texte l'essentiel de la présence dramatique. Et c'est bien de cela qu'il a été question : comment jouer aujourd'hui la tragédie grecque (sans se contenter seulement de la lire dans le silence du cabinet), sur le mode d'une fidélité — dont les limites seraient certes à définir — à ce que fut le genre pour ses premiers inventeurs ? Ce qui impliquerait sur-le-champ que l'on cherche des solutions à la très réelle difficulté qu'il y a pour un moderne à présenter le chœur, ce collectif qui danse, chante, parle, mais, ce faisant, *exprime* ; que l'on entend énoncer des visions et que l'on regarde enchaîner entre eux les sons et les images, en longs morceaux signifiants ;

bref, qui est « la scénographie vivante de la pièce »⁵² et, tout à la fois, l'instance la plus achevée du verbe tragique. Il est vrai que, la musique symphonique et l'opéra s'étant interposés à notre écoute, nous ne savons plus imaginer que l'on puisse entendre ce que disent les chœurs tragiques lorsqu'ils chantent, sauf à les immobiliser dans le strict registre de la parole ornementale.

Certes, nos oreilles ne sont pas grecques et il se pourrait que l'ensemble de ces propositions soit impraticable. Parions qu'il ne l'est pas, et travaillons.

Quant au texte... La réponse est malaisée, et cependant il faut bien revenir sur ce dont il a été question dans ces pages sous le nom de texte. La brève histoire d'un trajet s'imposerait alors : il faudrait raconter comment les historiens de la Grèce ancienne réduisent volontiers la tragédie à la fonction instrumentale de pur document ; comment les anthropologues ont retrouvé le texte, mais en insistant sur la nécessité d'en articuler l'étude avec la connaissance des pratiques sociales qui en sont le contexte, voire le sous-texte, avec cette difficulté que celles-ci sont parfois (ainsi la configuration du sacrifice) partiellement reconstruites à partir de textes tragiques. Le tout dans l'élément silencieux de la lecture. Or un intérêt de longue date pour ce que peut être une mise en scène contemporaine de la tragédie et — coïncidence ? — l'attention à la résonance du signifiant en régime psychanalytique ont sans doute contribué à quelque chose comme la décision de lire la tragédie sous *épokhè* de son statut écrit, procédure certes provisoire, mais toujours à répéter : tenter, à titre d'hypothèse de travail, de se défaire d'une notion du texte où l'écriture serait en elle-même comme une lecture silencieuse qui aurait le premier et le dernier mot, pour travailler sur l'idée d'une textualité dont le statut serait de ne s'ouvrir qu'à l'écoute, parce qu'un texte tragique a peut-être toujours d'abord été entendu, à commencer par le poète. Ce qui ne signifie pas qu'on annexe la tragédie au débat homérique opposant l'oralité et l'écriture comme deux modalités rivales de la composition poétique. Mieux vaudrait parler d'une écriture dont la voix serait le registre et la matière, puisque aussi bien

52. Pour la citation et les remarques sur l'écoute du chœur, voir D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Londres-Canberra, 1982, p. 15.

la lecture doit un jour ou l'autre se faire écoute. Que la proposition reste à préciser va de soi ; du moins n'a-t-on pas fini d'explorer cette voie.

Pour l'instant, il est grand temps de se taire, et d'écouter les mots de la tragédie (« De ce qui a été accompli, le plus douloureux est loin de toi ; car le spectacle n'est pas là... »).