L’espace dévoilé et la honte du héros : problèmes de visibilité scénique dans l’Ajax de Sophocle

Autor(en): **Bertolaso, Daria**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **67 (2010)**

Heft 2

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-109707

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

L'espace dévoilé et la honte du héros. Problèmes de visibilité scénique dans l'*Ajax* de Sophocle

Par Daria Bertolaso, Lausanne

Abstract: Cet article envisage une analyse de l'*Ajax* de Sophocle du point de vue de l'«espace dramatique» – à savoir l'espace tel que le «construisent» les dialogues des personnages – en relation avec la pratique de la mise en scène. L'ouverture des portes de la *skénè* au cours du premier épisode (v. 346–595) permet un dévoilement exceptionnel de l'espace situé au-delà du bâtiment scénique; cette révélation au grand jour de l'arrière-scène, un espace privé, est riche d'une fonction particulière. Marqué en l'occurrence par la présence du bétail massacré, il contribue à exprimer et à faire voir le sentiment de honte (αἰδώς) qui conduit le héros au choix du suicide.

> «La honte n'a pas pour fondement une faute que nous aurions commise,
> mais l'humiliation que nous éprouvons à être ce que nous sommes sans l'avoir choisi,
> et la sensation insupportable que cette humiliation est visible de partout.»
> Milan Kundera, *L'immortalité*

I. La désignation du lieu scénique

Dans son essai *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld relevait en 1977 que les descriptions de lieux dans les textes dramatiques sont plutôt

> «*fonctionnelles*, rarement poétiques, orientées non vers une construction imaginaire mais vers la pratique de la représentation, c'est-à-dire de la *mise en espace*. [...] L'espace est une *donnée de lecture immédiate du texte théâtral* dans la mesure où l'espace concret est le (double) référent de tout texte théâtral.»[1]

Cette définition constituera le point de départ de notre analyse de l'«espace dramatique» dans l'*Ajax* de Sophocle. Nous observerons comment cet espace construit par la parole, défini grâce aux dialogues des personnages[2], est en correspondance avec la pratique de la mise en scène. Pour ce faire, nous porterons notre attention surtout sur la première partie de la pièce.

* Cet article constitue la version écrite d'une conférence que j'ai tenue le 19 décembre 2007 à l'Institut d'Archéologie et des Sciences de l'Antiquité de l'Université de Lausanne. Je remercie vivement David Bouvier pour l'intérêt avec lequel il a suivi cette recherche, et tout particulièrement Frank Müller et Olivier Thévenaz pour la correction linguistique du texte, mais aussi pour leurs observations et suggestions.

1 Ubersfeld (1977, 140 *sq.*); c'est moi qui souligne.

2 Pour la notion d'«espace dramatique», je renvoie à Issacharoff (1985, 70 *sqq.*). J'ai proposé une analyse de l'espace dramatique des *Trachiniennes* de Sophocle, et illustré ma méthode de recherche, dans Bertolaso (2005). Voir aussi, tout dernièrement, Bertolaso (2008).

L'une des fonctions généralement assurées par le prologue est de donner les coordonnées spatio-temporelles dans lesquelles se déroule l'action de la tragédie. Dans le cas de l'*Ajax*, c'est la déesse Athéna qui construit verbalement l'espace scénique de la pièce et explique les mouvements effectués par le personnage arrivé le premier sur la scène. À l'aide des paroles prononcées par la divinité, il est possible de déduire une hypothèse de mise en scène[3]: un acteur, entré en silence par l'une des *parodoi*, explore en long et en large l'*orchestra* à la recherche de traces qui puissent être les signes d'un parcours (v. 1–7)[4].

Ἀεὶ μέν, ὦ παῖ Λαρτίου, δέδορκά σε
πεῖράν τιν' ἐχθρῶν ἁρπάσαι θηρώμενον·
καὶ νῦν ἐπὶ σκηναῖς σε ναυτικαῖς ὁρῶ
Αἴαντος, ἔνθα τάξιν ἐσχάτην ἔχει,
πάλαι κυνηγετοῦντα καὶ μετρούμενον 5
ἴχνη τὰ κείνου νεοχάραχθ', ὅπως ἴδῃς
εἴτ' ἔνδον εἴτ' οὐκ ἔνδον.

Comme la déesse le dit au vers 3, la scène se passe en face des baraquements militaires d'Ajax et de ses compagnons, dressés sur le rivage où sont halés les vaisseaux. La façade du bâtiment scénique devait représenter la demeure du protagoniste, placée à l'extrémité du camp des Achéens en Troade (v. 4). L'isolement de l'emplacement indique au public la valeur du guerrier dont la tâche est de défendre l'un des postes les plus exposés aux attaques ennemies[5], mais, dans la tragédie, la position d'Ajax à l'écart de l'armée des Achéens exprime également sa volonté de se mettre en marge et marque, dès le début de la pièce, son altérité par rapport au reste de la communauté[6].

Si les premiers vers du prologue suggèrent une vision d'ensemble des quartiers d'Ajax dans le camp des Achéens[7], il devient ensuite clair que la façade du

3 Voir, à ce propos, Stelluto (1990, 33): «Le prime parole di Atena nel prologo svolgono un'importante funzione di visualizzazione scenica, necessaria all'inizio del dramma: illustrano l'azione dell'altro attore presente contemporaneamente sulla scena.» Sur les indications scéniques (ou «didascalies»), qui ne sont pas fournies de façon explicite mais contenues dans les dialogues des personnages, voir Issacharoff (1985, 25–40) et Ercolani (2000, 22 n. 18).

4 Le texte est établi par Lloyd-Jones – Wilson (1990a).

5 Dans l'*Iliade*, Achille et Ajax, les meilleurs remparts de l'armée, se trouvent aux deux extrémités du camp, tandis qu'Ulysse reste au milieu de la ligne: cf. Hom. *Il.* VIII 222–226 (même expression formulaire au début du chant XI, v. 5–9). Pour l'organisation du camp des Achéens dans l'*Iliade* et pour la position d'Ulysse d'un côté et d'Achille et d'Ajax de l'autre, voir Bouvier (2002a, 262 *sq.* et 275–277).

6 Plusieurs critiques le remarquent: Fusillo (1990, 23 *sq.*), qui parle de «isolamento psichico» et de «frattura totale dall'esercito greco», puis Gasti (1992, 83), Garvie (1998, 125), et Lebeau (1998, 172).

7 Je partage l'opinion de Garvie (1998, 124), selon lequel le pluriel σκηναῖς doit être considéré «genuine», et non pas «poetical, denoting the tent of Ajax only» comme l'a soutenu au contraire Jebb (1896, 11). Dans la tragédie, le terme apparaît, en effet, au singulier quand on se réfère à l'espace intérieur et privé de la baraque d'Ajax (v. 218 et v. 796), mais il est employé au pluriel

bâtiment de scène, la *skénè*, est dotée d'une porte centrale (v. 11: τῆσδε ... πύλης) et représente le baraquement militaire où habite le protagoniste (v. 63: εἰς δόμους). Le terme σκηνή, pour un Athénien du Ve siècle, devait indiquer la tente légère, en peaux de bête, utilisée par les militaires de l'époque classique[8], mais il est probable que le décor visible sur la scène donnait une image plus semblable à celle des κλισίαι décrites dans l'*Iliade*, les baraques en bois, plus solides, des camps fixes[9]. Lebeau remarque que le poète tragique propose, en utilisant le mot σκηνή, une image plus moderne et même anachronique du camp des Grecs en Troade, dans le but de refléter la cité contemporaine du Ve siècle[10]. Toutefois, je préfère penser que Sophocle utilise ici l'expression ἐπὶ σκηναῖς parce qu'elle peut faire allusion à la demeure provisoire du contingent d'Ajax et, en même temps, d'une façon autoréférentielle et méta-théâtrale, à la τραγικὴ σκηνή qui était visible pour les spectateurs[11].

Il est important, par ailleurs, de souligner que les mots qu'Athéna adresse à Ulysse ne constituent pas le vrai commencement du spectacle. On peut extraire des paroles de la déesse les indications scéniques qui nous informent de la scène initiale, muette, à laquelle le public devait assister dans les tout premiers instants[12]: un acteur entre en silence dans l'*orchestra* et remonte les traces de celui qu'il recherche, en explorant soigneusement le terrain. Il semblerait que l'on assiste ici à l'unité la plus petite d'une représentation, qui a été déterminée par Peter Brook dans le célèbre essai *The Empty Space:*

lorsqu'on fait allusion, d'une façon plus générale, au camp militaire d'Ajax et de ses compagnons (v. 754 et v. 985).

8 Jebb (1896, 11) et Fraenkel (1994, 38) sont de cet avis. Le terme σκηνή – cf. LSJ[9] *s.v.* 1608a–b et Thesaurus VIII 364–366 – signifie «tente» (*e.g.* Herodot. VI 12, 4 et Thuc. II 34, 2), tandis qu'il porte au pluriel la valeur de «camp» dans les expressions καταλύειν / διαλύειν τὰς σκηνάς (*e.g.* Polyb. VI 40,2 et Paus. X 25,3).

9 Dans la suite de la tragédie on trouve le terme épique κλισία précisément employé à propos du domicile du protagoniste (v. 190 et v. 1407). Chez Homère les κλισίαι sont des cabanes en bois où se refugient les assiégeants qui encerclent Troie (cf. Thesaurus V 1651: «*locus in quo recumbitur*»; et *DELG* 543b *s.v.* κλίνω). Le terme apparaît plus de 100 fois dans la seule *Iliade* et certains passages (par exemple II 226 *sq.*) suggèrent qu'il s'agit de constructions assez solides et grandes, si elles appartiennent aux chefs des Achéens (comme la κλισία d'Achille au chant XXIV, v. 450 *sqq.*). En revanche, le mot est présent seulement 15 fois dans l'*Odyssée*.

10 Lebeau (1998, 171 *sq.*).

11 Dumanoir (1998, 66) est du même avis. Le terme σκηνή prend la valeur technique de «stage building as background for plays» dès l'époque de Platon (*Leg.* 817c); à l'origine, le mot indiquait simplement la tente derrière laquelle les acteurs changeaient de masque et de costume. Dans la *Poétique* d'Aristote, les différentes occurrences du terme (1452b 24 *sq.*, 1455a 28 *sq.*, 1459b 25 *sq.*) se réfèrent au secteur de la scène occupé par les acteurs, par opposition à celui destiné aux mouvements de danse du chœur (cf. aussi Poll. IV 123).

12 Taplin (1978, 40) parle de «unusual dumb-show».

> «Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé.»[13]

Le lieu scénique est en effet déjà circonscrit par l'entrée d'Ulysse: le cercle de l'*orchestra*[14], parcouru par l'acteur, est resémantisé en tant que cadre de l'action. Il ne s'agit donc pas seulement d'un «décor parlé», mais on observe aussi une appropriation physique de l'espace au moyen du corps de l'acteur. Cette impression est confirmée au v. 5 par le participe μετρούμενον qui signale l'opération par laquelle l'*hypokrites* délimite et établit le lieu scénique. La plupart des commentateurs anciens[15] et modernes lui donnent la valeur métaphorique de «mesurer avec les yeux, observer»; cependant, Nauck a remarqué que μετρούμενον implique un vrai arpentage[16], comme chez Eschyle (*Cho.* 209 *sq.*), où Electre prend les mesures des empreintes d'Oreste d'après la longueur de ses pieds. En effet, le verbe μετρέω indique la traversée d'un espace, la mer (πέλαγος), dans l'*Odyssée* (III 179), et le relèvement d'un terrain (χώρη) chez Hérodote (II 6 et VI 42)[17].

C'est ensuite Ulysse qui, lorsqu'il prend la parole, nous offre une nouvelle didascalie interne au texte dramatique à propos de ses propres mouvements sur scène: (v. 18 *sq.*) μ' ἐπ' ἀνδρὶ δυσμενεῖ | βάσιν κυκλοῦντ'(α). Le verbe κυκλέω souligne la circularité du parcours et fait probablement allusion à la conformation de l'*orchestra* que le personnage devait explorer dans toutes les directions à l'ouverture du spectacle[18]. La majorité des interprètes[19], en mettant l'accent sur le lexique cynégétique qui est évidemment abondant dans le prologue, estime que le verbe peut renvoyer au comportement du chien de chasse qui, pour repérer sa proie, erre partout en quête de la bonne piste. Toutefois, il est probable qu'on ait voulu attribuer cette valeur à κυκλεῖν[20] sous l'influence du contexte[21]. D'habi-

13 Brook (1977, 25). Dans l'*ouverture* de l'*Ajax*, le regard sur le personnage qui traverse la scène est dédoublé: le spectateur y assiste directement, mais son regard passe aussi par la description d'Athéna.

14 Voir *infra* n. 18.

15 Voir *glossa rec.* h *ad* v. 55: μετροῦμενον · ἀκολουθοῦντα, στοχαζόμενον, ἐξαριθμοῦντα, σκοποῦντα (p. 264 Christodoulou).

16 Cf. Schneidewin-Nauck (1882, *ad loc.*): «μετρεῖσθαι ἴχνη kann weder bedeuten 'die Spuren p r ü f e n' noch 'den Spuren n a c h g e h e n', sondern nur 'die Spuren m e s s e n'».

17 Pour μετρέω (LSJ[9] *s.v.* 1122a), dans le sens de «traverser un espace», voir aussi Ap. Rh. IV 1779 (γαῖαν) et Mosch. II 157 (ἅλα).

18 Il faut toutefois dire que la thèse traditionnelle de la forme circulaire de l'*orchestra* du théâtre grec de l'époque classique a été réfutée par certains savants et archéologues (l'espace scénique aurait eu plutôt une forme rectangulaire ou trapézoïdale): on renverra, entre autres, à Pöhlmann (1997, 30–34) et à Csapo (2007, 99,106 et 116–121). En faveur d'une forme circulaire de l'espace scénique, voir Wiles (1997, 23–62, en particulier 46–52).

19 Campbell (1881), Jebb (1896), Kamerbeek (1953), Stanford (1963), Garvie (1998), Mazzoldi (1999a), *ad loc.*, et Jouanna (1977, 171–173).

20 Cf. LSJ[9] *s.v.* 1006b I 2.

21 Cf. v. 2: θηρώμενον; v. 5: κυνηγετοῦντα; v. 6: ἴχνη ... νεοχάρακτα; v. 8: κυνὸς Λακαίνης ... εὔρινος βάσις; v. 32: σημαίνομαι; v. 37: κυναγίᾳ.

tude, le verbe fait simplement référence à un mouvement circulaire dans l'espace ou à un trajet cyclique dans le temps, comme c'est souvent le cas chez Sophocle[22]. Un passage d'Eschyle (*Sept.* 120 *sq.*: Ἀργέιοι γὰρ πόλισμα Κάδμου | κυκλοῦνται) est particulièrement intéressant à ce propos: Angela Andrisano[23] a reconnu dans la forme verbale une fonction de définition du lieu scénique, qui dessine l'encerclement de l'ennemi autour de Thèbes et en même temps exalte la circularité de l'*orchestra*[24]. Ainsi, les signaux textuels μετροῦμενον (v. 5) et κυκλοῦντα (v. 19) amènent à envisager que l'acteur pouvait fouler toute l'ampleur de l'aire du jeu[25].

L'espace construit verbalement se superpose donc à celui où l'acteur se meut, à l'espace scénique visible par les spectateurs. D'ailleurs, la désignation du lieu scénique s'attache bientôt à la représentation de l'espace situé au-delà de la *skénè*, c'est-à-dire l'arrière-scène (v. 6 *sq.*: ὅπως ἴδῃς | εἴτ' ἔνδον εἴτ' οὐκ ἔνδον)[26]: Ulysse veut vérifier si Ajax se trouve dans sa baraque, qui était représentée par le bâtiment du fond. Comme on peut le voir aussi au v. 11, dans une didascalie interne au dialogue montrant Ulysse en train d'espionner à travers la porte entrouverte de la *skénè* (εἴσω τῆσδε παπταίνειν πύλης)[27], c'est vers l'espace fermé et invisible situé derrière la scène que se porte l'attention: cet espace, par conséquent, est indiqué comme le lieu vers lequel doivent converger l'intérêt et la curiosité des spectateurs. Cela est mis en évidence par l'usage du déictique τῆσδε qui se réfère à la porte figurée sur le devant du bâtiment scénique. La déesse Athéna, en outre, utilise pour la troisième fois, en très peu de vers, l'adverbe de lieu ἔνδον quand elle confirme, presque en qualité de «metteur en scène», qu'Ajax se trouve dans sa propre baraque (v. 9: ἔνδον γὰρ ἀνὴρ ἄρτι τυγχάνει).

Un point a soulevé de nombreuses difficultés au niveau de la reconstitution de la mise en scène antique: c'est le fait qu'Ulysse s'adresse directement à la voix de la déesse, en affirmant qu'il peut entendre son appel sans être en mesure de la voir. La façon dont le héros s'adresse à Athéna soulève ainsi un problème de «visibilité scénique» (v. 14–17):

22 Cf. Soph. *Ai.* 351 *sqq.*, *Trach.* 129 *sqq.*, *Ant.* 226, et *El.* 1365.

23 Andrisano (2002, 140).

24 Cf. aussi Aesch. *Sept.* 247: στένει πόλισμα γῆθεν ὡς κυκλουμένων.

25 Je ne me rallie pas à l'opinion des spécialistes – *e.g.* Jouanna (1977, 171 n. 3, et 2007, 244–250) et Edmunds (1996, 39 et 51) – selon lesquels l'espace scénique du théâtre d'Athènes était divisé en deux zones dès l'époque classique: d'une part, une estrade surélevée et adossée au bâtiment scénique, destinée aux mouvements des acteurs, et, d'autre part, l'espace de l'*orchestra* affecté aux danses et aux déplacements du chœur. L'ampleur des mouvements d'Ulysse est plusieurs fois mise en évidence à l'intérieur du prologue de l'*Ajax* et le code proxémique qu'on relève dans cette première scène dépasse de toute évidence l'espace étroit d'un *logeion* surélevé.

26 Cf. Medda (1997, 31). Pour cet «espace de la fiction» qui «se prolonge au-delà de la façade de la *skénè*», cf. Mauduit (1998, 46).

27 Le verbe παπταίνω (LSJ[9] *s.v.* 1302a) n'implique pas forcément une attitude de circonspection et de peur: il peut indiquer un regard pénétrant et investigateur (Hom. *Il.* XIV 507, XVII 115 et 674), ou alors fier et agressif (Soph. *Ant.* 1231).

ὦ φθέγμα Ἀθάνας, φιλτάτης ἐμοὶ θεῶν,
ὡς εὐμαθές σου, κἂν ἄποπτος ᾖς ὅμως, 15
φώνημ' ἀκούω καὶ ξυναρπάζω φρενὶ
χαλκοστόμου κώδωνος ὡς Τυρσηνικῆς.

Le terme ἄποπτος, au v. 15, a été souvent interprété comme un signal de l'invisibilité d'Athéna[28], et donc d'une position plus élevée de la divinité par rapport à l'*orchestra* occupée par Ulysse. On a voulu envisager l'emploi du *théologeion*[29], une espèce de plate-forme surélevée, sur le toit de la *skénè*, d'où la déesse aurait instauré le dialogue avec son héros préféré, puis avec Ajax. Mais, comme l'ont remarqué Lobeck et Fraenkel[30], ἄποπτος ne peut pas prendre la valeur de «caché à la vue» ou «invisible» comme le suggéraient les scholiastes et les lexicographes[31]; il indique plutôt une condition de visibilité connotée par la distance, qui peut causer une mauvaise perception de l'objet observé[32]. Campbell fut l'un des premiers à parler de «dim and distant vision of the goddess», et le commentaire de Stanford confirme également cette thèse[33]. Même Taplin, dans son essai consacré à l'espace scénique dans le théâtre d'Eschyle, faisait allusion à un problème d'incompréhension de l'expression κἂν ἄποπτος ᾖς[34]. Il est même probable que Sophocle ait voulu faire ici écho au passage de l'*Iliade* où Ulysse reconnaît Athéna à sa voix[35].

28 Cf. Jebb (1896, *ad loc.*): «out of sight»; Kamerbeek (1953, *ad loc.*): «hidden from view»; et aussi Mazzoldi (1999a, *ad loc.*), laquelle soutient qu'Ulysse ne peut pas voir Athéna, tandis qu'Ajax prétend de la voir simplement à cause de son état psychique altéré. Pourtant, sur ce point, il me semble que l'on peut partager le doute exprimé par Lobeck (1866, *ad loc.*): «*quo pacto spectatoribus persuaderi poterat, ut deam, quam et ipsi clare vident et Ajax primo adspectu agnoscit, unius Ulixis obtutum fugere crederent?*»

29 Cf. Pöhlmann (1997, 40). En faveur de l'invisibilité d'Athéna et de l'emploi du *théologeion*, voir encore Seale (1982, 144 et 176 n. 3), et Mastronarde (1990, 275, 278 et 282). Jouanna (2007, 271 *sq.*) envisage même l'utilisation de la *méchanè*. Selon Pucci (1994, 22), Ulysse et Ajax «dealt with her as blind characters would.»

30 Cf. Lobeck (1866, *ad loc.*): «ἄποπτον *vero id, quod e longinquo conspicitur vel clare, si in excelso est, vel obscure, si longo intervallo distat* [...] *invisum numquam apud veteres significat*»; et Fraenkel (1994, 39): «non vuol dir mai *invisibile* [...] vuol dire "difficile a vedersi"»; *contra* Lloyd-Jones – Wilson (1990b, 9).

31 Cf. *schol. vet. ad loc.*: φθέγμα γὰρ εἶπεν ὡς μὴ θεασάμενος αὐτήν ... (p. 3 Papageorgiou); *glossa rec.* f *ad* v. 15: ἄποπτος· ἀθέατος ὡς θεά (p. 265 Christodoulou); Hesych. α 6567 Latte: ἄποπτος· ὁ ἄνωθεν καὶ ἔξω τῆς ὄψεως; et Suda α 3491 Adler: ἄποπτος γὰρ ὁ ἀθεώρητος.

32 Il est possible d'indiquer de nombreux passages chez Sophocle, *e.g. OT* 762: ὡς πλεῖστον εἴη τοῦδ' ἄποπτος ἄστεως; *El.* 1489: ἄποπτον ἡμῶν; et spécialement *Phil.* 467: πλοῦν μὴ 'ξ ἀπόπτου μᾶλλον ἢ 'γγύθεν σκοπεῖν. Si Sophocle avait l'intention de souligner une absence de contact visuel entre la déesse et le héros, il aurait pu employer un adjectif plus expressif comme ἀφανής, qui en *OC* 1556 indique explicitement l'invisibilité caractérisant la déesse de l'au-delà Perséphone.

33 Campbell (1881, *ad loc.*) et Stanford (1963, 56). Cf. aussi Pickard-Cambridge (1946, 48) et Medda (1997, 11 *sq.* n. 12).

34 Taplin (1977, 116 n. 1 et 366 n. 1).

35 Cf. Hom. *Il.* II 182; pour ce rapprochement et le commentaire correspondant d'Eustache (I 303), voir Avezzù (2000, 106 *sq.*), qui opte cependant pour l'invisibilité de la déesse. Le même rapport entre Ulysse et Athéna se trouve en Eur. *Rhes.* 608 *sq.*

En définitive, Athéna serait insuffisamment visible dans la première partie du dialogue, peut-être à cause de la distance. Une autre hypothèse possible est d'envisager qu'Ulysse ne se serait pas aperçu de l'arrivée de la déesse derrière son dos[36], jusqu'au moment où Athéna se serait approchée et aurait établi le contact dialogique. Dans les premiers instants du spectacle, sans être encore repérée par le héros, elle aurait pu observer son parcours jusqu'au seuil du baraquement d'Ajax: l'invisibilité présumée de la déesse, alors, devrait être envisagée seulement pour le début de l'entretien avec Ulysse. L'échange verbal, par ailleurs, devient de plus en plus soutenu, comme on peut le voir dans la séquence serrée des stichomythies qui suivent (v. 38–50 et 74–88), une sorte de communication rapide et agitée qui serait difficilement réalisable si les personnages se trouvaient à différents niveaux du lieu scénique.

Une fois que le contact verbal entre les deux locuteurs est établi, le public peut finalement être renseigné sur ce qui s'est passé pendant la nuit. Athéna confirme les soupçons d'Ulysse en déclarant que l'auteur du massacre du bétail est bien Ajax[37]. L'attention des spectateurs se focalise toujours davantage sur l'intérieur de la demeure, car c'est dans sa maison qu'Ajax a traîné les animaux (v. 63: ἐς δόμους κομίζεται) et qu'il continue à exhaler sa colère (v. 65: κατ' οἴκους συνδέτους αἰκίζεται). En outre, l'espace situé derrière la scène, dont le contenu est le signe irréfutable de la folie d'Ajax, doit être dévoilé afin que la pathologie qui a atteint le héros soit visible aux yeux d'Ulysse, et par conséquent aux yeux de tous, des spectateurs évidemment, mais aussi – à l'intérieur du drame – de toute l'armée qui sera bientôt informée (v. 66 *sq.*)[38]:

> δείξω δὲ καὶ σοὶ τήνδε <u>περιφανῆ</u> νόσον,
> ὡς πᾶσιν Ἀργείοισιν <u>εἰσιδὼν</u> θροῇς.

Le thème de la vision, de la possibilité ou de l'impossibilité de voir, domine dans l'ouverture de cette tragédie: si au début Athéna n'était pas clairement visible pour Ulysse (v. 15: ἄποπτος), si le but d'Ulysse était d'espionner l'intérieur de l'habitation de son rival (v. 11: παπταίνειν), ce qui est mis en évidence maintenant est la visibilité manifeste (v. 66: περιφανῆ) de la folie d'Ajax, dont le dévoilement sur scène est annoncé comme imminent. Ensuite, Athéna assure à Ulysse qu'il

36 Ley (1988, 88 *sq.*) et Stelluto (1990, 35). Je trouve l'hypothèse de mise en scène où la déesse suit le héros convaincante, notamment en raison de la protection rapprochée qu'elle lui offre constamment, comme le suggèrent quelques passages homériques (*Il.* II 172 *sq.*, X 245, et *Od.* XIII 300 *sq.*).

37 V. 39: ἔστιν ἀνδρὸς τοῦδε τἄργα ταῦτά σοι. Le déictique évoque le protagoniste sur la scène et anticipe son entrée imminente. Mazzoldi (1999a, 138) attire l'attention sur l'usage fréquent des pronoms démonstratifs se référant à Ajax dès ce moment-là de la pièce: par exemple, au v. 77, le déictique renvoyant à Ajax qui s'apprête à sortir aurait une valeur «cataphorique» (p. 140).

38 Sur ces vers voir De Jong (2006, 80): «she is intent on exposing Ajax' humiliating madness as fully as possible.»

n'y aura pas de contact visuel réciproque entre les deux, car Ajax pourra voir la déesse[39], mais il ne pourra pas voir son adversaire (v. 69 *sq.*):

ἐγὼ γὰρ ὀμμάτων ἀποστρόφους
αὐγὰς ἀπείρξω σὴν πρόσοψιν εἰσιδεῖν. 70

La condensation sémantique est ici remarquable: l'expression signifie non seulement qu'Athéna empêchera Ajax de voir Ulysse, mais aussi que celui-ci pourra, en revanche, observer sans être dérangé[40].

Quand la déesse ordonne à Ajax de sortir de sa maison (v. 73) – premier essai de mise en communication de l'espace scénique avec l'espace derrière la scène –, Ulysse refuse plusieurs fois la vision manifeste de la folie et demande que le malheureux reste dans l'espace privé de sa demeure: (v. 74) μηδαμῶς σφ' ἔξω κάλει; (v. 76) ἀλλ' ἔνδον ἀρκείτω μένων; (v. 80) ἐμοὶ μὲν ἀρκεῖ τοῦτον ἐν δόμοις μένειν. Il exprime même le désir d'être ailleurs (v. 88: ἤθελον δ' ἂν ἐκτὸς ὢν τυχεῖν), avec une expression tragique habituellement employée par le chœur quand il s'attend à des visions terribles. Enfin (au v. 91), le contact avec l'arrière-scène est établi: Ajax sort par la porte de la *skénè* et se présente au public. Jouanna a parlé, pour cette dernière partie du prologue, de «spectacle dans le spectacle», puisque Ulysse devient «spectateur muet» de l'«exhibition du fauve dompté»[41]: la folie du protagoniste est montrée par la déesse dans le but de manifester la toute-puissance des dieux et la fragilité des hommes. Mais le dialogue entre Athéna et Ajax, encore une fois une stichomythie, a aussi pour fonction de faire voir au public l'espace au-delà de la *skénè*, caractérisé comme un endroit de sévices et de folie: Ajax, incapable de voir Ulysse qui est devant lui, dans l'espace scénique, comme le voient Athéna et les spectateurs, localise de manière erronée le rival dans l'arrière-scène (v. 105 *sq.*: δεσμώτης ἔσω | θακεῖ; et v. 108: δεθεὶς πρὸς κίον' ἑρκείου στέγης). Il contredit de cette façon la perception visuelle du public et révèle ainsi la confusion mentale dont il est atteint.

En conclusion, on peut parler d'un jeu de regards assez complexe – et important du point de vue sémantique – entre les trois personnages présents sur scène:

39 À partir de l'*Iliade*, Athéna est la déesse par excellence qui peut déterminer ou non sa propre visibilité selon le destinataire du message: il y a toujours des références à la vision, à la manifestation ou à la dissimulation de son identité quand elle apparaît (voir par exemple Hom. *Il.* I 197 *sq.*).

40 Le terme πρόσοψις, comme le remarque Fraenkel (1977, 5), n'indique pas le visage dans ce cas, mais l'acte de la vision (cf. LSJ[9] *s.v.* 1522a). Garvie (1998, 130) interprète que σὴν πρόσοψιν peut signifier «your looking at him». À ce propos Frontisi-Ducroux (1995, 25) observe que dans la culture grecque «le visage fonctionne conjointement avec l'œil» et que «voir le visage et les yeux d'autrui c'est nécessairement en être regardé»; par conséquent «le *prosopon* peut prendre lui-même une valeur active et désigner le regard.»

41 Jouanna (1977, 184). Voir aussi Mazzoldi (1999a, 140).

Ulysse ne voit pas Athéna immédiatement[42], alors qu'elle le voit et s'approche de lui pour se rendre finalement visible; Ajax n'a aucune difficulté à voir Athéna, mais il ne peut pas voir Ulysse, par lequel, pourtant, il est vu. Et il vaut la peine de remarquer le lexique de la vision et du regard encore présent dans les répliques qui concluent la scène du prologue (voir aussi le schéma qui illustre la dynamique des regards)[43].

J'ai affirmé tout à l'heure que l'une des fonctions du prologue est la désignation du cadre de l'action. J'ajoute maintenant que cette première partie aboutit, en général, à annoncer les thématiques centrales de la tragédie. Mais il s'agit dans l'*Ajax* d'une véritable «mise en abîme» du sujet et de la structure de la pièce. Non seulement le spectacle de la folie d'Ajax, offert à Ulysse, reflète le jeu théâtral auquel participent les spectateurs athéniens, mais le prologue tout entier contient en lui-même, comme en un miroir, les caractéristiques de la tragédie[44]: on peut y voir très tôt un intérêt marqué pour l'espace caché derrière la scène, et l'on comprend rapidement que c'est le contenu de cet espace intérieur qui va provoquer la honte du héros, surtout quand il sera impitoyablement exhibé au regard de tous.

Jeux de regards dans le prologue de l'*Ajax*:

v. 1–17:	Athéna → Ulysse
v. 18–90:	Ulysse ↔ Athéna
v. 91–117:	Ajax ↔ Athéna / Ajax ← Ulysse
v. 118–133:	Ulysse ↔ Athéna

42 Je partage l'avis de Stelluto (1990, 37) selon laquelle la condition de mauvaise visibilité (ou d'invisibilité) de la déesse serait surmontée après les premiers mots d'Ulysse, comme semble l'attester l'expression καὶ νῦν ἐπέγνως εὖ au v. 18.

43 Pour le lexique de la vision dans le prologue, cf. v. 1: δέδορκα; v. 3: ὁρῶ; v. 6: ἴδῃς; v. 11: παπταίνειν; v. 15: ἄποπτος; v. 21: ἄσκοπον; v. 29: ὀπτήρ ... εἰσιδών; v. 51: ὄμμασι; v. 66: περιφανῆ; v. 67: εἰσιδών; v. 69: ὀμμάτων; v. 70: αὐγὰς ... πρόσωψιν εἰσιδεῖν; v. 81: περιφανῶς ... ἰδεῖν; v. 83: ἴδῃ; v. 84: ὀφθαλμοῖς ... ὁρᾷς; v. 85: βλέφαρα καὶ δεδορκότα; v. 118: ὁρᾷς; v. 124: σκοπῶν; v. 125: ὁρῶ; v. 127: εἰσορῶν. À ce propos, voir Seale (1982, 176 n. 3): «the prologue sets blindness against sight in a complex pattern of contrasts, which includes the audience's own visual perception»; et Segal (1995, 18 *sq.*): «the deliberate contrast between one figure (Ajax) totally engaged in a dramatic encounter for which he has been called forth and a spectator (Odysseus) who looks on but is unseen (69-90) is itself a condensation of the power of mimetic illusion in the theater.»

44 Seale (1982, 149) désigne le prologue de l'*Ajax* comme «a miniature drama». Pour la même observation, voir, précédemment, Cresci (1974, 217).

II. L'ouverture des portes et la révélation de l'arrière-scène au grand jour

La *parodos*, tout comme le prologue, concentre l'attention du public sur l'arrière-scène, mais en lui donnant une nouvelle connotation. Le chœur des marins de Salamine exprime une préoccupation très forte pour l'honneur de son chef à cause des bruits qui courent à son sujet dans le camp des Achéens. Les compagnons d'armes invitent Ajax à sortir de son habitation et à ne pas rester caché à l'intérieur dans un pitoyable état d'inertie. Ne connaissant pas encore la vérité, ils croient que seule son apparition pourra faire cesser les médisances (v. 170 *sq.*):

τάχ' ἄν, ἐξαίφνης εἰ σὺ φανείης, 170
σιγῇ πτήξειαν ἄφωνοι.

L'absence du guerrier de l'espace scénique et son inaction dans l'espace fermé et secret de l'arrière-scène sont considérées comme la source du déshonneur (v. 190 *sq.*):

μὴ μή, ἄναξ, ἔθ' ὧδ' ἐφάλοις κλισίαις 190
ἐμμένων κακὰν φάτιν ἄρῃ.[45]

Le secret assuré par l'espace privé et soustrait au regard social prend ainsi une connotation négative qui porte atteinte à la valeur du guerrier; en effet, l'espace public, l'espace de la communauté ouvert à la comparaison avec les semblables, constituait la seule garantie pour l'honneur du héros épique, comme pour celui du citoyen athénien du Ve siècle.

Le premier épisode s'ouvre avec un effet de surprise, puisque ce n'est pas Ajax qui sort de la *skénè*, mais sa concubine Tecmesse[46]. Les événements de la nuit et le secret de la baraque deviennent le sujet du dialogue avec le chœur (v. 218 *sqq.*):

τοιαῦτ' ἂν ἴδοις σκηνῆς ἔνδον
χειροδάικτα σφάγι' αἱμοβαφῆ,
κείνου χρηστήρια τἀνδρός. 220

La femme rapporte sa confrontation privée avec le héros emporté par la folie et présente une reconstitution précise de ce qui s'est passé pendant la nuit selon une perspective très différente de celle de la déesse Athéna. Non seulement ses paroles dénotent une profonde affection pour le protagoniste, mais son point de vue est «interne», puisqu'elle se trouvait à l'intérieur de la baraque lorsqu'elle a

45 Cf. aussi v. 193 *sqq*.

46 La femme sort de l'arrière-scène par la porte de la *skénè* (comme on le comprend grâce aux informations qu'elle fournit), et non pas par l'une des *parodoi*, comme le soutient Pickard-Cambridge (1946, 109 n. 1).

assisté à la fuite nocturne et imprévue du héros, puis à l'abattage des animaux. Spectatrice selon une perspective partielle mais privilégiée[47], Tecmesse relate ce qu'elle-même a vu dans l'«espace du foyer» (ou parfois seulement entrevu)[48] et enrichit l'histoire de nouveaux détails: son récit est complémentaire à ceux d'Ulysse et d'Athéna, et particulièrement instructif quand elle se borne à rapporter ce que le héros aurait fait dans l'espace situé derrière la scène (v. 296: ἔσω). Elle nous informe en particulier du retour progressif d'Ajax à la raison et de la «nouvelle» perception qu'il a du carnage(v. 305–308):

κἄπειτ' ἐνᾴξας αὖθις ἐς δόμους πάλιν 305
ἔμφρων μόλις πως ξὺν χρόνῳ καθίσταται,
καὶ πλῆρες ἄτης ὡς διοπτεύει στέγος,
παίσας κάρα 'θώυξεν·

La perspective de Tecmesse se révèle très précieuse et significative, car c'est à travers les yeux de l'esclave qu'Ajax arrive à prendre conscience de son aveuglement temporaire[49] et de la situation désastreuse dans laquelle il se trouve. Finalement, la femme décrit l'état du protagoniste après qu'il a compris la portée de ses actes (v. 323 *sqq.*):

νῦν δ' ἐν τοιᾷδε κείμενος κακῇ τύχῃ
ἄσιτος ἀνήρ, ἄποτος, ἐν μέσοις βοτοῖς
σιδηροκμῆσιν ἥσυχος θακεῖ πεσών, 325

Elle rend ainsi visible par avance, pour les spectateurs, le tableau d'un homme abattu par le malheur, qui reste inactif, entouré par le carnage dont il est responsable: c'est une véritable anticipation de la scène suivante qui dévoilera l'intérieur de la baraque.

Nous avons relevé que l'espace de l'arrière-scène est mis en évidence à partir des tout premiers vers de la tragédie, puis est décrit plus précisément par la concubine d'Ajax au début du premier épisode. Dans la même section de la tragédie, aux vers 344–345, le chœur, en manifestant son désir d'entrer en

47 Cf. Mazzoldi (1999b, 82). À propos de la «perspective» différente de Tecmesse, qui voit et rapporte des οἰκεῖα πάθη (v. 260), cf. aussi Segal (1995, 19 *sqq.*). Pour une analyse narratologique des versions différentes de la folie d'Ajax, je renvoie à De Jong (2006, en particulier 86–90 pour celle de Tecmesse).

48 Par exemple, lorsqu'elle dit qu'Ajax sort de la baraque et s'adresse à une ombre, c'est-à-dire à la déesse Athéna qu'elle n'arrive pas à percevoir (v. 301 *sq.*), ou bien quand elle fait allusion au rire fou de son compagnon (v. 303). Cresci (1974, 221) met en lumière le fait que le dialogue entre Athéna et Ajax a eu deux sortes de public, respectivement dans l'espace scénique (Ulysse) et à l'intérieur de la baraque (Tecmesse). Jouanna (2007, 264) observe que «c'est probablement l'unique fois dans le théâtre grec où la même scène est vue de l'extérieur par les spectateurs et évoquée ensuite par un personnage qui l'a vue de l'intérieur.»

49 Le récit que Tecmesse expose aux marins de Salamine (et en même temps aux spectateurs athéniens) coïncide avec celui qu'elle a été obligée de fournir à son compagnon (v. 312–316).

communication avec cet espace et de voir clairement l'état du héros, ordonne d'ouvrir les portes de la *skénè*:

ἀλλ' ἀνοίγετε.
τάχ' ἄν τιν' αἰδῶ κἀπ' ἐμοὶ βλέψας λάβοι. 345

En réalité, il manque ici au verbe ἀνοίγω un objet explicite[50]; le chœur demande simplement une ouverture qui puisse permettre un contact visuel avec Ajax de manière à susciter le sentiment de honte. Il s'agit d'une instruction relative à la mise en scène, contenue dans le texte dramatique, à laquelle répond Tecmesse (v. 346 *sq.*):

ἰδού, διοίγω · προσβλέπειν δ' ἔξεστί σοι
τὰ τοῦδε πράγη, καὐτὸς ὡς ἔχων κυρεῖ.[51]

Comme les interprètes de la tragédie le savent bien, il n'est pas facile de comprendre comment cette communication entre le dedans et le dehors était techniquement mise en œuvre, c'est-à-dire comment la porte était ouverte et dans quelle mesure l'espace au-delà de la façade devenait visible au chœur et aux spectateurs tout particulièrement. Certains ont supposé, en suivant d'une façon trop peu critique les indications des scholiastes, l'emploi de l'*ekkyklēma*, la machine théâtrale qui sortait du bâtiment de scène pour montrer les résultats de ce qui s'était passé à l'intérieur[52]. Toutefois, il est probable que le recours à cet artifice doit être plutôt envisagé pour les représentations postérieures à l'époque classique[53].

L'ouverture des portes de la *skénè* est évidemment une scène conventionnelle dans le théâtre grec: on peut le voir à partir d'une analyse rapide du *corpus*

50 Pour ἀνοιγνύναι/ἀνοίγειν «without an expressed object in tragedy», cf. Bain (1981, 63 n. 15).

51 Voici la didascalie donnée par l'édition Budé (Dain 1955, 22): «Elle ouvre la porte. On voit Ajax, effondré, au milieu des bêtes qu'il a massacrées.»

52 En faveur de l'usage d'une telle machine: Jebb (1896, 62), Kamerbeek (1953, 83), Taplin (1978, 108), Seale (1982, 153), Ley (1988, 90), Pöhlmann (1997, 41 *sq.*), Garvie (1998, 157), Dumanoir (1998, 79 *sq.*), et Jouanna (2007, 264 *sqq.*). La scholie (*ad* v. 346) semble confirmer cette solution: ἐνταῦθα ἐκκύκλημά τι γίνεται, ἵνα φανῇ ἐν μέσοις ὁ Αἴας τοῖς ποιμνίοις (p. 33 Papageorgiou). Toutefois, comme l'objecte Medda (1997, 37 n. 39), l'expression ἐνταῦθα ἐκκύκλημά τι γίνεται signifie seulement qu'à ce point de la tragédie il y avait «une sorte d'*ekkyklēma*», c'est-à-dire un moyen quelconque pour montrer l'arrière-scène; en outre, il ne faut pas obligatoirement rapporter le commentaire du scholiaste à la première représentation de la pièce mise en scène par Sophocle, plutôt qu'aux reprises de l'époque hellénistique.

53 Comme le soutiennent d'une façon convaincante Pickard-Cambridge (1946, 100–122, en particulier 109 *sqq.*) et Di Benedetto – Medda (1997, 22 *sqq.*). D'ailleurs, Stanford (1963, 107) et Medda (1997, 37 *sq.*) ont exclu que le texte même de l'*Ajax* puisse justifier une telle hypothèse de mise en scène.

tragique attique à partir de l'*Orestie* d'Eschyle de 458 av. J.-C.[54]. Après la demande de l'ouverture des portes, on relève d'habitude des verbes issus du champ sémantique de la vision. On peut mentionner d'autres exemples chez Sophocle: (*El.* 1458 *sq.*) οἴγειν πύλας ἄνωγα κἀναδεικνύναι | πᾶσιν Μυκηναίοισιν Ἀργείοις θ' ὁρᾶν; (*OT* 1287 *sq.*) βοᾷ διοίγειν κλῇθρα καὶ δηλοῦν τινα | τοῖς πᾶσι Καδμείοισι τὸν πατροκτόνον; (1294 *sq.*) κλῇθρα γὰρ πυλῶν τάδε | διοίγεται· θέαμα δ' εἰσόψῃ τάχα[55].

Mais le passage de l'*Ajax* est intéressant à un autre égard, par la liaison qu'il institue entre l'acte de voir et la conséquence émotive provoquée par la vision: le chœur demande le dévoilement de l'espace privé en sorte que le héros puisse voir le regard de son contingent sur lui et qu'il éprouve par conséquent de la honte (v. 345: τιν' αἰδῶ ... λάβοι). L'ouverture de la demeure et la découverte de l'arrière-scène sont ici clairement liées à la mise à nu du héros sous le regard public et impliquent un sentiment de honte.

L'analyse dramaturgique de la pièce ne peut se dispenser d'aborder ce problème de visibilité scénique: il importe de déterminer si et dans quelle mesure les spectateurs eux-mêmes pouvaient voir le protagoniste dans l'arrière-scène, comme le voyaient Tecmesse et le chœur. Une solution très simple, acceptée par certains savants[56], est de considérer que la porte de la *skénè* était ouverte de telle façon que seul le chœur pouvait voir Ajax entouré du carnage (v. 346: προσβλέπειν δ' ἔξεστί σοι), tandis qu'aux vers 348 *sq.* (ἰὼ φίλοι ναυβάται ...) l'acteur s'approcherait de l'entrée, visible pour le public. Selon une autre hypothèse[57], l'ouverture de la porte pouvait se traduire par le retrait d'une partie de la *skénè* (qui était à l'époque une structure provisoire en bois) jusqu'au point de rendre visible pour les spectateurs une grande partie de l'arrière-scène: le tableau du malheureux guerrier entouré par les carcasses du bétail serait alors concrètement présenté aux yeux du public et les indications scéniques précédentes (v. 323 *sqq.*) auraient une fonction anticipatrice de la scène[58].

54 À ce propos, voir Lebeau (2003). Pour l'occurrence du verbe ἀνοίγω à propos des portes du bâtiment scénique (même si parfois l'objet est omis parce qu'il est implicite), cf. Aesch. *Cho.* 877 *sqq.*, Eur. *Tro.* 298–304, *Her.* 329–332, et *Phoen.* 1067 *sq.*

55 Pour les verbes de la vision après la demande de l'ouverture des portes, cf. aussi Eur. *Med.* 1313 *sqq.*, *Hipp.* 808 *sq.*, et *Her.* 1029 *sq.*

56 Pickard-Cambridge (1946, 109 *sq.*), Stanford (1963, 107), et Stelluto (1990, 45).

57 Cf. Polacco (1990, 88 *sq.*), Di Benedetto (1983, 63 *sq.*), et Di Benedetto – Medda (1997, 103).

58 Jouanna (2007, 254) parle d'«indications dramaturgiques progressives». Ley (1988, 90), qui croit à l'emploi de l'*ekkyklēma*, prend en considération trois solutions différentes que le poète-metteur en scène aurait pu adopter pour le tableau: «(i) we imagine this display; (ii) we see dead animals; and (iii) we see representations of them.» Le savant opte pour la troisième solution et envisage que les carcasses des animaux étaient peintes: mais il s'agit d'une hypothèse qui présuppose un décor trop «illusionniste» par rapport à la datation de la tragédie (450/440 av. J.-C.).

L'ouverture partielle ou presque complète de la *skénè* constitue la solution scénique la plus plausible. À la fin de l'épisode Ajax demande à Tecmesse de «fermer la maison» (v. 579 *sqq.*)[59]:

> καὶ δῶμα πάκτου, μηδ' ἐπισκήνους[60] γόους
> δάκρυε. ... 580
> πύκαζε θᾶσσον ...

Or, les commentateurs n'ont pas accordé suffisamment d'attention à l'expression δῶμα πάκτου qui constitue clairement une indication scénique contenue dans le texte dramatique: le verbe πακτόω (qui signifie «fermer») n'est pas suivi par l'objet habituel (θύρας ou πύλας, «les portes»)[61], mais par le terme δῶμα; c'est pourquoi l'expression nous paraît faire allusion non seulement à l'entrée du bâtiment scénique, mais aussi à la façade dans son entier. Un autre indice de la visibilité de l'espace de l'arrière-scène, pour les spectateurs, pourrait être la très longue durée de la scène où prend place la communication entre l'espace intérieur et l'espace extérieur: il s'agit de presque 250 vers[62], une situation qui me semble tout à fait exceptionnelle dans la tragédie grecque. Selon les conventions, en effet, l'ouverture des portes durait seulement le temps de faire sortir le(s) cadavre(s) du palais; il est vrai que l'on trouve une scène à portes ouvertes d'une durée considérable dans l'*Electre* de Sophocle, mais cette ouverture ne s'étend que sur 49 vers[63].

La seule pièce où j'ai pu repérer un dévoilement de l'arrière-scène effectif et durable (il s'agit de presque 400 vers) est l'*Héraclès* d'Euripide[64]. On peut sup-

59 Pour la demande de fermeture des portes, cf. aussi v. 593: οὐ ξυνέρξεθ' ὡς τάχος; (encore Ajax qui parle).

60 L'adjectif ἐπίσκηνος («devant la tente», «en public»; cf. LSJ[9] *s.v.* 656b) apparaît pour la première fois chez Sophocle et précisément dans ce passage de l'*Ajax:* la scholie l'interprète dans la valeur de κατὰ τῶν σκηνῶν (p. 51 Papageorgiou), et il n'est pas exclu que le terme ait pu faire allusion, dans un sens méta-théâtral, à l'espace scénique effectif. L'adjectif substantivé ἐπισκήνιον apparaît en qualité de terme technique en Vitruv. VII 5,5.

61 Cf. Hippon. fr. 104, 19 West, et Aristoph. *Lys.* 265. Toutefois, δῶμα peut bien sûr être l'objet du verbe ἀνοίγω dans les textes tragiques, *e.g.* en Eur. *Or.* 1561 *sq.* Il vaut la peine de noter que le verbe πακτόω apparaît chez Sophocle, mais non chez Eschyle et Euripide.

62 Du v. 346 au v. 595; Medda (1997, 30) le remarque aussi.

63 Soph. *El.* 1458–1507. D'ailleurs, il faut remarquer que dans les *Acharniens* d'Aristophane, où le poète ironise explicitement sur l'usage tragique de l'*ekkyklēma*, le personnage Euripide est roulé dehors justement par ce procédé: mais l'*ekkyklēma* revient à sa position initiale après une courte scène de 70 vers (la machine est utilisée au v. 409 et retirée au v. 479). Une scène des *Thesmophories*, qui prévoit également l'emploi de cette plateforme munie de roulettes, est un peu plus longue: 169 vers (du v. 96 au v. 265).

64 Cf. Eur. *HF* 1029–1426. Dans ce cas, comme dans l'*Ajax*, je doute qu'on pouvait avoir recours à la machine roulante pour dévoiler sur scène l'espace intérieur du bâtiment scénique: il s'agit d'une scène qui a une durée temporelle considérable et un usage tellement prolongé de l'*ekkyklēma* ne semble pas attesté ailleurs, ni approprié à la situation dramatique. Pour d'autres raisons, Pickard-Cambridge (1946, 112 *sq.*) parvient à la même conclusion.

poser qu'en construisant sa scène finale, le poète s'y est souvenu de l'ouverture de la *skénè* dans l'*Ajax* de Sophocle pour montrer les conséquences tragiques de l'accès de folie qui a frappé le protagoniste, dans le cas d'Héraclès le massacre de sa propre famille[65]. Encore une fois, la demeure s'ouvre sur la scène tragique pour découvrir son contenu de mort[66]. Mais j'insiste sur le fait qu'il s'agit d'une solution scénique très rare et qu'on ne trouve, à ma connaissance, que dans l'*Ajax* et l'*Héraclès*. Or, c'est précisément la longue durée de cette scène qui nous autorise à opter pour l'hypothèse du déplacement d'une grande partie de la paroi du fond: il est en effet difficile de croire que le public pouvait assister si longtemps au dialogue de personnages qui auraient parlé entre eux à travers la petite ouverture d'une porte du bâtiment scénique, en laissant dans l'ombre l'espace intérieur[67].

Au-delà de l'effet spectaculaire de ce coup de théâtre, il faut souligner la portée de cette communication inhabituelle entre l'espace scénique et l'espace situé derrière la scène. J'ai cherché à comprendre de quelle façon la visibilité publique du massacre pouvait influer sur le chœur et sur Ajax lui-même, qui commence à se considérer comme l'«objet de la vision». Le *kommós* qui suit, en réalité un *amoibaion*[68], révèle premièrement un décalage entre les niveaux émotionnels: si l'acteur chante, le coryphée répond en récitant des trimètres iambiques; si les gémissements du héros manifestent une crise émotionnelle, les compagnons se montrent incapables de partager son sort. Ajax cherche le soutien de ses marins et suppose que le contact visuel peut susciter leur solidarité (v. 348–353: ἰὼ φίλοι ναυβάται, μόνοι ἐμῶν φίλων | μόνοι ἔτ' ἐμμένοντες ὀρθῷ νόμῳ, | ἴδεσθέ μ' οἷον ἄρτι κῦμα φοινίας ὑπὸ ζάλης | ἀμφίδρομον κυκλεῖται), tandis que le spectacle qu'il offre est interprété comme le signe évident de sa folie (v. 355: δηλοῖ δὲ τοὔργον ὡς ἀφροντίστως ἔχει)[69]. Le héros demande encore une communication

65 Je ne suis pas la première à établir un parallèle entre la structure et les thèmes de l'*Ajax* de Sophocle et ceux de l'*Héraclès* d'Euripide. Barlow (1996, 14), par exemple, remarque: «Ajax in Sophocles' *Ajax* was in many ways similar to Heracles. He too was visited by madness from the gods. He too had to face up to the slaughter he had himself wrought [...] It is possible that the audience watching the *Heracles* would have been familiar with Sophocles' *Ajax* and have made the comparison.»

66 Cf. Dumanoir (1998, 79).

67 Ce n'est que grâce à des conjectures qu'il est possible d'imaginer ce que voyaient les spectateurs athéniens. La réplique de Tecmesse nous dit seulement qu'une certaine ouverture permettait au chœur de voir à l'intérieur (v. 346: προσβλέπειν δ' ἔξεστί σοι). D'autre part, le texte tragique ne pourrait pas suggérer autre chose, étant donné qu'on ne trouve presque jamais, dans la tragédie grecque, d'apostrophes explicites au public assis dans la *cavea* (contrairement à ce qui arrive dans la comédie ancienne); sur ce point, voir Taplin (1978, 187 n. 5). Ce qui est sûr est le fait qu'Ajax est censé se trouver encore à l'intérieur de la baraque après l'ouverture des portes, d'après la réponse qu'il adresse à Tecmesse qui le supplie en s'approchant de l'entrée (v. 369: οὐκ ἐκτός; οὐκ ἄψορρον ἐκνεμῇ πόδα;).

68 Pour la définition de «amebeo lirico-epirrematico», voir Di Marco (2000, 257 *sqq.*).

69 Medda (1983, 86) remarque que le chœur parle d'Ajax à la troisième personne, ne le considérant pas comme un vrai interlocuteur.

visuelle avec son contingent (v. 364 *sqq.*: ὁρᾷς τὸν θρασύν, τὸν εὐκάρδιον, | ... | ... | οἴμοι γέλωτος· οἷον ὑβρίσθην ἄρα)[70], mais la réplique est froide et distante (v. 377: τί δῆτ' ἂν ἀλγοίης ἐπ' ἐξειργασμένοις;).

Progressivement, le protagoniste prend conscience du fait que la vision manifeste de son malheur suscite non pas une participation émotive, mais au contraire une commisération détachée[71]. Il abandonne alors très vite le dialogue avec le chœur, et ses pensées vont à l'ennemi Ulysse qui, bien plus railleur, pourrait tourner les yeux vers le spectacle du bétail abattu dans l'aveuglement de la folie (v. 379–382):

> ἰὼ πάνθ' ὁρῶν, ἁπάντων τ' ἀεὶ
> κακῶν ὄργανον, τέκνον Λαρτίου, 380
> ...
> ἦ που πολὺν γέλωθ' ὑφ' ἡδονῆς ἄγεις.[72]

Le motif de la dérision par l'ennemi revient souvent dans la tragédie[73] et s'accorde parfaitement aux craintes d'une «civilisation de la honte»[74], comme l'est celle de l'*Iliade*, et au caractère épique d'Ajax[75].

Mais il y a un autre aspect qu'il convient de relier avec le rôle de la perception de la honte dans une civilisation ancienne: on peut en effet relever dans le texte dramatique une forte insistance sur la visibilité de l'humiliation. Dans le *kommós* entre Ajax et le chœur, Curti a identifié un «microsistema della visione» (surtout pour ce qui concerne les vers 379–384)[76]. On est dans la même situation qu'au prologue, quand Ajax était, malgré lui, l'objet de la vision, tandis qu'Ulysse en était le sujet. D'ailleurs, le thème de la vision et de la visibilité, comme nous

70 Comme le suggère Di Benedetto (1983, 40), l'appel du héros tragique, qui attire les regards du chœur – et ainsi des spectateurs – sur son état de disgrâce (v. 351: ἴδεσθέ μ'(ε); et v. 364: ὁρᾷς), se retrouve chez Sophocle dans le cas d'Héraclès tourmenté par le poison de Nessos (*Trach.* 1079 *sq.*) et dans celui d'Antigone conduite, encore vivante, à sa propre sépulture (*Ant.* 806).

71 Cf. la réplique du chœur au v. 386: οὐχ ὁρᾷς ἵν' εἶ κακοῦ;

72 J'adopte ici le texte édité par Dain (1955, *ad loc.*), en refusant la conjecture ἅπαντ' ἀίων de Lloyd-Jones – Wilson (1990a, *ad loc.*).

73 Cf. aussi v. 79 et v. 1042 *sq.*

74 Sur ce point, voir Dodds (1977, 28): «Le plus grand bien de l'homme homérique n'est pas la jouissance d'une conscience tranquille, c'est la jouissance de la *timé*, l'estime publique [...]. Et la plus grande force morale que connaisse l'homme homérique n'est pas la crainte de Dieu, mais le respect de l'opinion publique, *aidós*. [...] Tout ce qui expose un homme au mépris ou au ridicule de ses semblables, tout ce qui lui fait "perdre la face" paraît intolérable.» Sur la «civilisation de la honte» chez Homère, voir encore Redfield (1975, 113–119).

75 Le thème de la dérision de l'ennemi est un thème qui revient dans la littérature grecque, comme il s'agit d'une peur obsessive et typique des cultures archaïques. Cette phobie ancienne avait laissé des résidus considérables jusqu'à l'époque classique: cf. *e.g.* Soph. *Ant.* 647, *El.* 1154, 1295, Eur. *Med.* 383, 1049 *sq.*, et *HF* 284 *sqq.*

76 M. Curti dans Ferrari *et al.* (1992, 396 *sqq.*).

l'avons montré, apparaît comme une obsession dès le début de la pièce[77]. Avezzù a observé à ce propos: «chi, come Aiace, prova αἰδώς, pensa che tutte le sue azioni siano sotto lo sguardo di tutti.»[78] À la sensation gênante de se trouver dans le malheur sous les regards de tous succède un désir d'invisibilité totale, et donc de mort, qui est exprimé par l'invocation oxymorique aux vers 394 *sqq.*, où Ajax prétend découvrir la lumière dans l'obscurité la plus noire: ἰὼ σκότος, ἐμὸν φάος, | ἔρεβος ὦ φαεννότατον, ὡς ἐμοί, | ἕλεσθ' ἕλεσθέ μ' οἰκήτορα. La tentative frustrée d'obtenir de la complaisance pour sa souffrance conduit le personnage à renoncer définitivement au dialogue: il se replie sur lui-même, et se renferme dans un monologue obstiné[79]. En effet, l'échange dialogique avec le chœur est interrompu de façon significative par une invocation à la nature et au paysage environnant de la Troade qui a été le théâtre de ses exploits héroïques pendant la guerre. L'apostrophe au territoire étranger est liée au motif du suicide, désormais décidé, et implique encore une fois le désir d'invisibilité (v. 418–422: ὦ Σκαμάνδριοι | γείτονες ῥοαί | ... | οὐκέτ' ἄνδρα μὴ | τόνδ' ἴδητε).

Les argumentations logiques d'Ajax et le choix de la mort s'inscrivent dans un système de valeurs précis, fondé sur le concept d'αἰδώς, que l'on peut interpréter comme la douloureuse exigence d'être conforme à ce que les autres attendent, d'être à la hauteur des attentes de la collectivité[80]. Le héros épique Hector aussi, supplié par son épouse de ne pas se rendre au champ de bataille dans le VIe chant de l'*Iliade*, oppose un refus à cause du sentiment de honte qu'il

77 Voir *supra* n. 43. Cf. encore v. 218: ἴδοις; v. 307: διοπτεύει; v. 345: βλέψας; v. 346: ἰδού ... προσβλέπειν; v. 351: ἴδεσθε; v. 360: δέδορκα; v. 364: ὁρᾷς; v. 379: πάνθ' ὁρῶν; v. 384: ἴδοιμι; v. 386: ὁρᾷς; v. 421: ἴδητε; et v. 463: εἰσιδεῖν.

78 Avezzù (2000, 106, et 108–113). L'interprète souligne, en outre, la condition inégale d'Ajax par rapport à Ulysse pour ce qui concerne la vision (v. 379 *sq.*: ἰὼ πάνθ' ὁρῶν ... τέκνον Λαρτίου; et v. 384: ἴδοιμι δή νιν).

79 Voir la monodie du héros aux v. 412–427 et sa *rhésis* aux v. 430-480. Di Benedetto (1983, 39–47) voit dans le *kommós* une sorte de «sfasatura tra Aiace e il Coro» et «uno scatto da parte del protagonista verso forme espressive che hanno apertamente un carattere quasi-monologico»; cf. aussi Medda (1983, 85–91), qui parle de «abbandono del dialogo col Coro, rivelatosi per lui interlocutore del tutto insufficiente.» Segal (1981, 135) pense à Ajax comme à un homme «enclosed in his own shame».

80 Sophocle construit un *ethos* très complexe, qui adhère aux valeurs de la civilisation archaïque, mais en même temps trahit l'influence d'un nouveau contexte socioculturel, celui du Ve siècle. Voir à ce propos Paduano (1982, *ad* v. 457 *sqq.*): «L'eroe tragico si sacrifica a un preciso valore, un preciso idolo che non appartiene alla sua cultura bensì a quella epica, la civiltà di vergogna. E tuttavia [...] l'interiorità evoluta e maturata elabora a sua volta un'immagine di sé, ben lontana però ancora dal porsi (socraticamente) come l'*unica* valida. Quando l'immagine di sé che Aiace ha formato è troppo e atrocemente diversa da quella che ne hanno i Greci, esplode in lui una dissociazione [...] devastante.» En effet, malgré le jugement exprimé par les chefs des Achéens, Ajax est conscient de mériter les armes d'Achille (v. 441–444).

éprouverait devant les Troyens, et aussi pour la continuité qu'il doit assurer au κλέος du père (*Il.* VI 441–446):

ἀλλὰ μάλ' αἰνῶς
αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρῳάδας ἑλκεσιπέπλους[81],
αἴ κε κακὸς ὣς νόσφιν ἀλυσκάζω πολέμοιο·
οὐδέ με θυμὸς ἄνωγεν, ἐπεὶ μάθον ἔμμεναι ἐσθλός
αἰεὶ καὶ πρώτοισι μετὰ Τρώεσσι μάχεσθαι 445
ἀρνύμενος πατρός τε μέγα κλέος ἠδ' ἐμὸν αὐτοῦ.

Une préoccupation semblable est manifestée par Ajax au moment de la décision du suicide, qui est l'inévitable conséquence de l'impossibilité de regagner sa patrie et de devenir l'objet de la vision de son père Télamon, en étant nu, privé des signes de l'honneur (v. 462 *sqq.*):

καὶ ποῖον ὄμμα πατρὶ δηλώσω φανεὶς
Τελαμῶνι; πῶς με τλήσεταί ποτ' εἰσιδεῖν
γυμνὸν φανέντα τῶν ἀριστείων ἄτερ,

Ajax imagine le poids insoutenable de cette visibilité face à son père conformément aux préoccupations d'une «civilisation de la honte», et Sophocle exprime cela en accumulant le vocabulaire de la vision et de l'apparition, et, dans le même contexte, de la nudité et du dépouillement des honneurs militaires.

D'ailleurs, le terme αἰδώς est employé à l'origine en lien avec la notion du voir: il peut indiquer les organes génitaux qui doivent être cachés à la vue des autres chez Homère[82]. Comme l'explique Chantraine[83], αἰδώς est aussi le respect pour l'opinion des compagnons d'armes, qui interdit au guerrier la lâcheté, et devient ainsi un cri de guerre[84]. Et, comme l'a démontré Redfield justement à propos des poèmes épiques, le mot exprime tant la réaction au jugement d'autrui que la timidité face aux regards d'autrui: dans l'*Odyssée*, Ulysse ressent de l'αἰδώς en apparaissant nu à des jeunes filles, et devant les Phéaciens, il a honte de pleurer[85]. On retrouve ici l'idée d'être contraint à la nudité sous le regard des autres. Sur la base de ces considérations, mon impression est que le dévoilement impitoyable de l'espace de l'arrière-scène vise à redoubler tout ce qu'on a évoqué –

81 Cairns (1993, 140) reconnaît que le verbe αἰδέομαι «can take 'other people' as its object [...] as an anxiety focused on one's own position in the eyes of others.»

82 Cf. Hom. *Il.* II 262.

83 *DELG*, 31b *s.v.* αἰδέομαι.

84 Dans le chant XV de l'*Iliade* (561 *sq.*), c'est justement Ajax fils de Télamon qui invite l'armée à éprouver de l'αἰδώς; cf. aussi *Il.* V 787, et XIII 95.

85 On retrouve dans les deux passages (*Od.* VI 221 *sq.*, et VIII 86) le même verbe αἰδέομαι que Hector utilise au chant VI de l'*Iliade*, comme nous avons vu. Cairns (1993, 13 *sq.*), en connaissance de cause, affirme: «the study of *aidōs* becomes a study in Greek values of honour [...] the inclusivity of *aidōs* as a response to the honour of self and others is mirrored in the inclusivity of the code of honour itself, a code which integrates self-regarding and other-regarding.»

la gêne causée par le jugement d'autrui, l'évaluation négative de soi-même face au regard des autres par rapport à un certain idéal imposé socialement et, ensuite, intériorisé – dans une scène choquante et exceptionnelle exprimant cette conception de la nudité face à la collectivité, une nudité qui n'est pas du tout choisie[86].

Le tableau du héros malheureux entouré par le carnage est une mise en espace métaphorique de la folie qui l'a emporté et de l'humiliation qui s'ensuit pour lui. La réalité qui était cachée derrière la paroi du fond, c'est-à-dire le bétail massacré, du moment qu'elle est montrée au grand jour, produit la preuve du malheur qui s'est abattu sur le protagoniste. Il faut dire que l'espace de la maison, dans la tragédie grecque, comporte généralement une connotation négative, étant donné qu'il représente souvent le lieu du meurtre au sein de la famille[87]; mais ce qui change ici c'est la relation entre l'espace intime du foyer et l'espace extérieur et public, parce que l'opposition spatiale entre les deux endroits, normalement très forte, est ici complètement annulée. En effet, l'espace situé derrière la scène devient tout à fait scénique, l'espace qui était caché devient visible, l'espace qui était clos s'ouvre.

Le dévoilement de l'arrière-scène correspond donc au dévoilement de l'intériorité d'Ajax, on pourrait dire de son âme, si l'on se réfère à un fragment de Sophocle où revient le verbe ἀνοίγω, cette fois avec une valeur métaphorique évidente (fr. 393 R.[2]): ψυχῆς ἀνοῖξαι τὴν κεκλῃμένην πύλην. Ajax devient malgré lui l'objet d'une révélation face à sa communauté, qui connaissait de lui seulement le comportement héroïque: sa dimension privée est rendue publique et témoigne de la perte irréversible de son honneur. Le dévoilement de l'arrière-scène a donc une fonction dramatique, celle de rendre perceptible la honte qui domine désormais l'esprit du guerrier et qui l'amène au choix irrévocable du suicide. L'extraordinaire tableau offert à la vue des spectateurs par l'ouverture de la façade aboutit à l'étalage cruel du sort d'un homme qui ne pourra plus jamais jouer son rôle de guerrier aux yeux de sa communauté.

Cependant, la tragédie est célèbre surtout à cause de ce qui a lieu au cours du troisième épisode: le chœur sort de la scène et l'espace scénique reste vide pour un certain laps de temps, une circonstance tout à fait exceptionnelle dans le théâtre grec qui permet un changement de lieu et de décor[88]. Il est très probable que la structure de la *skénè* ait été alors complètement ouverte ou démontée afin que l'espace du camp militaire soit resémantisé et que le cadre de l'action

86 En revanche, le concept d'αἰδώς exprimé et proposé par Tecmesse à son compagnon Ajax est sans doute différent, plus moderne et plus féminin: pour la femme, le respect qui est dû au père et à la mère prévoit l'effort de ne pas leur causer de la douleur, et donc de supporter le déshonneur et la disgrâce en restant en vie (v. 506–509: ἀλλ' αἴδεσαι μὲν πατέρα τὸν σὸν ἐν λυγρῷ | γήρᾳ προλείπων, αἴδεσαι δὲ μητέρα ...); à propos de ce point de vue de Tecmesse, cf. Lawrence (2005, 23).

87 Cf. Mauduit (1998, 53) et Dumanoir (1998, 75).

88 Cf. *schol. vet. ad* v. 813: μετακινεῖται ἡ σκηνὴ τοῦ χοροῦ ἐξελθόντος (p. 69 Papageorgiou).

devienne la plage solitaire où Ajax se suicide[89]. Je ne peux pas me concentrer ici sur ce problème, mais j'avance pour l'instant l'idée que le saut d'Ajax sur l'épée d'Hector devait avoir pour cadre un lieu scénique vide (abstraction faite de la présence de quelques buissons, objets scéniques introduits pour représenter symboliquement le paysage naturel et pour cacher l'acte du suicide) et dépourvu de la structure du fond[90].

Nous déduisons les informations sur la nature de ce nouvel espace de l'avant-dernier monologue du héros, où Ajax révèle son intention de se diriger vers un lieu désert et caché (deuxième épisode, v. 657 *sqq.*):

> μολών τε χῶρον ἔνθ' ἂν ἀστιβῆ κίχω[91]
> κρύψω τόδ' ἔγχος τοὐμόν, ἔχθιστον βελῶν,
> γαίας ὀρύξας ἔνθα μή τις ὄψεται·

Il est important de remarquer que cet endroit permet finalement au héros de ne plus être aperçu, de ne plus être l'objet de la vision des autres, comme il le souligne lui-même explicitement: la désolation du lieu choisi pour la mort contribue à amplifier la solitude du personnage[92]. Mais à cela s'ajoute une autre constatation: le fait qu'à un moment donné la scène devait changer et se vider de son décor nous autorise à envisager que la *skénè* construite pour cette pièce était provisoire, légère et facilement amovible. Notre hypothèse de reconstitution

89 Le changement de décor devait avoir lieu après la dernière réplique du chœur (v. 813 *sq.*), qui signale et annonce l'extraordinaire mouvement scénique de sortie. À propos du changement du lieu scénique dans l'*Ajax*, je renvoie à Dörpfeld – Reisch (1896, 212): E. Reisch croit que la façade représentant la baraque à ce moment de la pièce était déplacée et enlevée, laissant la place à un espace boisé. Selon Pickard-Cambridge (1946, 49 n. 1), une telle reconstitution ne serait pas impossible, mais il n'y aurait pas de parallèles pour la soutenir d'une façon convaincante.

90 Il s'agit de la solution la plus probable: une scène sans bâtiment du fond, pourvue seulement de quelques buissons (cf. v. 892: νάπους) pour suggérer un espace naturel; cf. Di Benedetto – Medda (1997, 104). Comme l'observe justement Stanford (1963, 165), «probably no very elaborate scenery was used: Greek audiences apparently had a strong visual imagination.» D'autre part, Jouanna (2007, 251 *sqq.*) pense à la possibilité qu'au temps de la représentation d'*Ajax* il y ait déjà eu des panneaux peints interchangeables dans les entrecolonnements de la façade du bâtiment de scène, qui pouvaient facilement donner l'impression d'un décor palatial au début, et ensuite d'un décor champêtre et bucolique.

91 Cet espace extra-scénique est décrit comme un lieu vierge, qui n'est pas foulé, grâce à une périphrase très semblable à celle que l'on trouve dans l'*Antigone* à propos du lieu de sépulture choisi par Créon pour la condamnation de la jeune fille: (*Ai.* 657 *sq.*) μολών τε χῶρον ἔνθ' ἂν ἀστιβῆ κίχω | κρύψω, et (*Ant.* 773 *sq.*) ἄγων ἔρημος ἔνθ' ἂν ᾖ βροτῶν στίβος | κρύψω. L'absence de traces de pas humains, et donc la négation de la présence de l'homme, est souvent soulignée par Sophocle dans le but de «construire verbalement» un espace sauvage, désolé, et bien différent de l'espace civique et social de la *polis* où est constamment présente la communauté des hommes. Sur l'absence d'empreintes humaines et le concept d'ἐρημία, voir Rehm (2002, 123–138).

92 Cf. Seale (1982, 163): «the scenes of Ajax' mental solitude, his isolation despite the presence of others, culminate in the physical reality of the solitary figure before us, all the more impressive after the frantic emptying of the stage.»

de la mise en scène est ainsi renforcée: l'arrière-scène pouvait effectivement être révélée par le retrait d'une partie de la façade, si cette façade devait disparaître dans un épisode suivant[93].

Dans cette tragédie, tant l'espace scénique que l'espace situé derrière la scène ont été exhibés aux yeux des spectateurs (que ce soit le public athénien ou le chœur tragique); les deux espaces ont sans cesse été soumis à l'examen social. Par son suicide, Ajax a voulu se rendre là où il ne pouvait plus être observé et jugé[94]. Sa mort appartient à une catégorie spéciale du suicide, le suicide induit par la honte, qui semble être la conséquence inévitable d'une morale complètement orientée vers l'extérieur, valable seulement du point de vue de l'opinion publique et de l'εὔκλεια[95]. Ainsi, Sophocle, représentant de la culture classique et démocratique à Athènes, a montré avec l'*Ajax* les conséquences, poussées à l'extrême[96], d'une adhésion trop passive aux valeurs de la civilisation archaïque et aristocratique, et l'aliénation produite par cette terrible dépendance aux jugements d'autrui[97]. Mais le poète illustre en même temps un désir peut-être inné et universel

93 Cf. Rehm (2002, 124): «only *Ajax* among extant tragedies "eliminates" a scene-setting facade, creating an onstage *erēmia* during the course of the play.»

94 Dans ce cas il s'agit d'un espace visible sous les yeux des spectateurs athéniens, mais non pas aux yeux du chœur qui est extraordinairement absent de la scène: Ajax a voulu s'exclure de sa communauté (c'est justement ce choix extrême qui détermine la solution insolite du changement de lieu scénique). À la fin de la tragédie, la communauté se recueille pourtant autour du cadavre d'Ajax. Le relief obtenu par l'«espace mimétique» – cf. Issacharoff (1985, 70–84) – peut être rapporté à la présence du corps du héros, qui semble posséder une force centripète: la scène, l'aire de jeu, «poursuit» le déplacement d'Ajax depuis la baraque jusqu'à la plage solitaire et isolée, et détermine le changement de décor qui a lieu au cours de la pièce, une solution vraiment rarissime dans la production tragique qui nous est parvenue. Voir, à ce propos, Knox (1961, 2): «Ajax is on stage in every scene, first alive, then dead. The rest of the characters follow him wherever he goes; [...] when Ajax moves, the whole play follows after him.»

95 Voir Lawrence (2005, 28): «his self-concept as respectable involves not only being virtuous but not suffering humiliation.» Gasti (1993) avait déjà remarqué cet aspect «extrinsèque» de la morale grecque, à propos du personnage de Déjanire dans les *Trachiniennes* de Sophocle. Cairns (1993, 14–26) cependant met en question la distinction trop forte entre «shame as a response to external sanctions» et «guilt as a response to internal sanctions» dans la culture grecque ancienne (p. 27); il nie même le bien-fondé de la célèbre antithèse bipolaire entre «shame- and guilt-cultures» (p. 42); cf. aussi Zanker (1992). En tout cas, qu'Ajax ait été interprété, au fil des siècles jusqu'à nos jours, comme le personnage emblème du sentiment de honte, est révélé aussi par le fait qu'un récent recueil, consacré au concept psychologique et culturel de *Scham*, présente le nom de ce personnage mythologique dans son titre: *Schuld und Scham.* [...] *Von Aias bis Abu Ghraib* (cf. Preusser – Pontzen 2008).

96 Cf. Lawrence (2005, 30): «the extreme behaviour of Ajax operates as a *reductio ad absurdum* of certain aspects of the code and thereby points to its flawed premises.» Pour des considérations plus générales et une analyse intéressante de la mémoire en Grèce ancienne par le biais de la mise en miroir du texte de l'*Iliade* et celui de l'*Ajax*, voir Bouvier (2002b).

97 Gasti (1992, 83) suppose que «Ajax' portrayal by Sophocles as a representative of Homeric values and the emphasis placed on the rigid adherence of the hero to the heroic value-system is interwoven with the theme of military *hybris* and is posed against the cooperative, civilized, rational values of the hoplite fighting ethic.» Pour la représentation d'Ajax comme «un étranger

chez l'être humain, et donc vraisemblablement encore présent dans la *polis* du Ve siècle (voire jusqu'à notre époque?): le désir de pouvoir choisir ce que l'on montre et ce que l'on cache de soi-même aux autres. Et pourtant, la tragédie révèle le caractère velléitaire et prétentieux de ce désir, l'impossibilité de déterminer sa propre image réfléchie par les autres. Encore une fois, on retrouve dans le théâtre de Sophocle le thème de l'impuissance inhérente à la vie humaine[98], mais dans ce cas il est lié à la profonde exigence, ressentie par l'être humain, d'une approbation générale de la part de ses semblables.

En définitive, il apparaît que l'analyse de la «construction verbale» de l'espace ainsi que des solutions adoptées pour la mise en scène peut faire émerger de nouveaux éléments: le plus important est le lien signifiant entre l'espace de la fiction configuré par le dramaturge et l'*ethos* du protagoniste. Les lieux évoqués par le texte dramatique ou montrés sur scène ont pour fonction d'approfondir ou de mettre à nu la *psyché* du personnage; le «décor» réel (effectivement scénique) ou parlé (édifié verbalement) redouble et réfléchit comme dans un miroir la nature et l'esprit du héros. Ajax, qui n'est pas intégré dans la communauté grecque en Troade, se trouve aux marges dès le début de la pièce, aussi en ce qui concerne la localisation de son logement, éloigné du noyau central du camp militaire; l'isolement du guerrier est confirmé ensuite par le lieu qu'il choisit pour sa mort, un endroit désert et caché à la vue des hommes. Mais c'est surtout le moment saisissant de la révélation de l'arrière-scène qui donne accès à l'action décisive de la tragédie, le saut final du protagoniste sur l'épée, et qui incarne sous les yeux des spectateurs ce terrible sentiment d'humiliation[99], cette sensation de subir la violence du regard des autres fixé sur sa propre nudité.

Le lieu scénique sert ainsi à exprimer le point de vue du personnage, il est l'icône de son intériorité: puisque Ajax ne peut pas soutenir le poids humiliant de la manifestation de son déshonneur, il va se dérober à jamais aux regards de tous en se tuant. En conclusion, il devient clair que la «construction» de l'espace dramatique correspond à l'un des procédés fondamentaux de la composition de l'intrigue par le poète, ou de la σύστασις τῶν πραγμάτων, si l'on veut se servir d'une célèbre expression aristotélicienne[100].

dans un monde nouveau, un monde que Sophocle dépeint à l'image de la société athénienne de son temps», voir Jouan (1987, 73).

98 Cf. la réplique d'Ulysse vers la fin du prologue, aux v. 125 *sq*.

99 Pour l'humiliation ressentie par Ajax, voir ses expressions de douleur au v. 367: οἴμοι γέλωτος· οἷον ὑβρίσθην ἄρα; et aux v. 426 *sq*.: τανῦν δ' ἄτιμος | ὧδε πρόκειμαι.

100 Cf. Aristot. *Poet.* 1450a 15 et 32, et 1450b 22 (σύνθεσιν τῶν πραγμάτων en 1450a 5).

Bibliographie

ANDRISANO 2002
A.M. Andrisano, *La definizione dello spazio scenico nei* Sette, dans *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Bologna 2002, 125–144.

AVEZZÙ 2000
G. Avezzù, *Vedere ed essere visto. A proposito di Sofocle, 'Aiace' 379*, «Lexis» 18 (2000) 103–115.

BAIN 1981
D. Bain, *Masters, servants and orders in Greek tragedy*, Manchester 1981.

BARLOW 1996
S.A. Barlow (éd.), *Euripides. Heracles*, with Introd., Transl. and Comm., Warminster 1996.

BERTOLASO 2005
D. Bertolaso, *La "costruzione verbale" dello spazio nelle* Trachinie *di Sofocle: supremazia e molteplicità dello "spazio diegetico"*, «Dioniso» n.s. 4 (2005) 24–41.

BERTOLASO 2008
D. Bertolaso, *Tra terra e mare, tra Asia e Europa: Eracle in Soph.* Trach. *100s.*, dans G. Avezzù (éd.), *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, Verona 2008, 133–152.

BOUVIER 2002a
D. Bouvier, *Le sceptre et la lyre. L'*Iliade *ou les héros de la mémoire*, Grenoble 2002.

BOUVIER 2002b
D. Bouvier, *Mémoire et tragédie: l'exemple de l'*Ajax *de Sophocle*, dans A. Bouvier Cavoret (éd.), *Théâtre et mémoire*, Paris 2002, 35–50.

BROOK 1977
P. Brook, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris 1977 (éd. orig. 1968).

CAIRNS 1993
D.L. Cairns, Aidōs*: the psychology and ethics of honour and shame in ancient Greek literature*, Oxford 1993.

CAMPBELL 1881
L. Campbell (éd.), *Sophocles. The Plays and Fragments*, II, Oxford 1881.

CRESCI 1974
L.R.C. Cresci, *Il prologo dell'Aiace*, «Maia» 26 (1974) 217–225.

CSAPO 2007
E. Csapo, *The Men Who Built the Theatres:* Theatropolitai, Theatronai *and* Arkhitektones [with an Archaeological Appendix by H.R. Goette], dans P. Wilson (éd.), *The Greek Theatre and Festivals: documentary studies*, Oxford 2007, 87–121.

DAIN 1955
A. Dain (éd.), *Sophocle, Ajax – Oedipe Roi – Électre*, II, traduction de P. Mazon, Paris 1955 (éd. rev. et corr. par J. Irigoin, Paris 1989).

DELG
P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1990 (éd. orig. 1968).

De Jong 2006
I.J.F. De Jong, *Where Narratology Meets Stylistics: The Seven Versions of Ajax' Madness*, dans I.J.F. De Jong – A. Rijksbaron (éds.), *Sophocles and the Greek language. Aspects of diction, syntax and pragmatics*, Leiden/Boston 2006, 73–93.

Di Benedetto 1983
V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze 1983.

Di Benedetto – Medda 1997
V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Torino 1997.

Di Marco 2000
M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2000.

Dodds 1977
E.R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationel*, Paris 1977 (éd. orig. Berkeley 1959).

Dörpfeld – Reisch 1896
W. Dörpfeld – E. Reisch, *Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater*, Athen 1896.

Dumanoir 1998
J.-R. Dumanoir, *Les mondes virtuels de Sophocle*, dans J. Leclant – J. Jouanna (éds.), *Le théâtre grec antique: La tragédie*, Actes du 8ème colloque de la Villa Kérylos (Beaulieu-sur-Mer, 3–4 octobre 1997), Paris 1998, 59–84.

Edmunds 1996
L. Edmunds, *Theatrical space and historical place in Sophocles'* Oedipus at Colonus, Lanham 1996.

Ercolani 2000
A. Ercolani, *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheseis*, Stuttgart 2000.

Ferrari *et al.* 1992
F. Ferrari *et al.*, *In margine al testo di Sofocle*, «Rivista di filologia e istruzione classica» 120 (1992) 388–410.

Fraenkel 1977
E. Fraenkel, *Due seminari romani di Eduard Fraenkel.* Aiace *e* Filottete *di Sofocle*, premessa di L.E. Rossi, Roma 1977.

Fraenkel 1994
E. Fraenkel, *Pindaro, Sofocle, Terenzio, Catullo, Petronio. Corsi seminariali di Eduard Fraenkel, Bari 1965–1969*, a cura di R. Roncali, prefaz. di C.F. Russo, Roma 1994.

Frontisi-Ducroux 1995
F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris 1995.

Fusillo 1990
M. Fusillo, *Lo spazio di Filottete: (per una poetica della scena sofoclea)*, «Studi italiani di filologia classica» 8 (1990) 19–59.

GARVIE 1998
A.F. Garvie, *Sophocles. Ajax*, Warminster 1998.

GASTI 1992
H. Gasti, *Sophocles'* Ajax: *the Military Hybris*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 40 (1992) 81–93.

GASTI 1993
H. Gasti, *Sophocles'* Trachiniae: *A Social or Externalized Aspect of Deianeira's Morality*, «Antike und Abendland» 39 (1993) 20–28.

ISSACHAROFF 1985
M. Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Paris 1985.

JEBB 1896
R.C. Jebb (éd.), *Sophocles. The Plays and Fragments, part VII: The Ajax*, Cambridge 1896.

JOUAN 1987
F. Jouan, *Ajax, d'Homère à Sophocle*, «L'Information littéraire» 39 (1987) 67–73.

JOUANNA 1977
J. Jouanna, *La métaphore de la chasse dans le prologue de l'*Ajax *de Sophocle*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» (1977) 168–186.

JOUANNA 2007
J. Jouanna, *Sophocle*, Paris 2007.

KAMERBEEK 1953
J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries, part I: The Ajax*, Leiden 1953.

KNOX 1961
B.M.W. Knox, *The* Ajax *of Sophocles*, «Harvard Studies in Classical Philology» 65 (1961) 1–37.

LAWRENCE 2005
S.E. Lawrence, *Ancient ethics, the heroic code, and the morality of Sophocles'* Ajax, «Greece and Rome» 52/1 (2005) 18–33.

LEBEAU 1998
A. Lebeau, *Le camp des Grecs en Troade dans la tragédie grecque*, dans J. Leclant – J. Jouanna (éds.), *Le théâtre grec antique: La tragédie*, Actes du 8ème colloque de la Villa Kérylos (Beaulieu-sur-Mer, 3–4 octobre 1997), Paris 1998, 167–178.

LEBEAU 2003
A. Lebeau, *De part et d'autre de la porte de la «skénê»*, «Revue des études grecques» 116/1 (2003) 303–317.

LEY 1988
G. Ley, *A Scenic Plot of Sophocles'* Ajax *and* Philoctetes, «Eranos» 86 (1988) 85–115.
LLOYD-JONES –WILSON 1990a
H. Lloyd-Jones – N.G. Wilson (éds.), *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1990.

LLOYD-JONES –WILSON 1990b
H. Lloyd-Jones – N.G. Wilson (éds.), *Sophoclea: Studies on the text of Sophocles*, Oxford 1990.

LOBECK 1866[3]
C.A. Lobeck, *Sophokles. Ajax*, Lipsiae 1866[3].

MASTRONARDE 1990
D.J. Mastronarde, *Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama*, «Classical Antiquity» 9 (1990) 247–294.

MAUDUIT 1998
Ch. Mauduit, *Les murs auraient-ils des oreilles? Contribution à l'étude du palais dans les tragédies de Sophocle*, dans J. Leclant – J. Jouanna (éds.), *Le théâtre grec antique: La tragédie*, Actes du 8ème colloque de la Villa Kérylos (Beaulieu-sur-Mer, 3–4 octobre 1997), Paris 1998, 43–58.

MAZZOLDI 1999a
Sofocle. Aiace, prefaz. e traduz. di M.G. Ciani, commento di S. Mazzoldi, Venezia 1999.

MAZZOLDI 1999b
S. Mazzoldi, *L'ἔργον di Aiace e i λόγοι dei personaggi: tecnica narrativa nell'*Aiace *di Sofocle*, dans G. Avezzù (éd.), *DIDASKALIAI. Tradizione e interpretazione del dramma attico*, Padova 1999, 71–92.

MEDDA 1983
E. Medda, *La forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*, Pisa 1983.

MEDDA 1997
Sofocle. Aiace, Elettra, introduz. e note di E. Medda, traduz. di M.P. Pattoni, Milano 1997.

PADUANO 1982
G. Paduano (éd.), *Tragedie e Frammenti di Sofocle*, vol. I, Torino 1982.

PICKARD-CAMBRIDGE 1946
A.W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946.

PÖHLMANN 1997
E. Pöhlmann, *Stage and action in Sophocles'* Ajax, dans J. von Axer – W. Görler (éds.), *Scaenica Saravi-Varsoviennsia: Beiträge zum antiken Theater und zu seinem Nachleben*, Warszawa 1997, 27–44.

POLACCO 1990
L. Polacco, *Problemi di scenografia nell'*Aiace *di Sofocle*, «Numismatica e antichità classiche» 19 (1990) 77–97.

PREUSSER – PONTZEN 2008
H.-P. Preußer – A. Pontzen (éds.), *Schuld und Scham. Ritualisierte Verarbeitungsformen von Fehlverhalten. Von Ajax bis Abu Ghraib*, Heidelberg 2008.

PUCCI 1994
P. Pucci, *God's Intervention and Epiphany in Sophocles*, «American Journal of Philology» 115/1 (1994) 15–46.

REDFIELD 1975
J. M. Redfield, *Nature and culture in the* Iliad. *The tragedy of Hector*, Chicago 1975.

REHM 2002
R. Rehm, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton 2002.

Schneidewin – Nauck 1882
F.W. Schneidewin – A. Nauck (éds.), *Sophokles. Aias*, Berlin 1882.

Segal 1981
Ch. Segal, *Tragedy and Civilisation: An Interpretation of Sophocles*, Cambridge/Mass. 1981.

Segal 1995
Ch. Segal, *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Cambridge/Mass. 1995.

Stanford 1963
W.B. Stanford, *Sophocles. Ajax*, London 1963.

Stelluto 1990
S. Stelluto, *La visualizzazione scenica dell'*Aiace *di Sofocle*, «Civiltà classica e cristiana» 11 (1990) 33–64.

Taplin 1977
O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977.

Taplin 1978
O. Taplin, *Greek Tragedy in action*, London 1978.

Ubersfeld 1977
A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris 1977.

Wiles 1997
D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meanings*, Cambridge 1997.

Zanker 1992
G. Zanker, *Sophokles'* Ajax *and the Heroic Values of the* Iliad, «Classical Quarterly» 42 (1992) 20–25.

Correspondance:
Daria Bertolaso
Institut d'Archéologie et
des Sciences de l'Antiquité
Université de Lausanne
Quartier UNIL – Dorigny
Bâtiment Anthropole – Bureau 4018
CH-1015 Lausanne
daria.bertolaso@gmail.com