

SOPHOCLE

ÉTUDE

SUR LES

RESSORTS DRAMATIQUES DE SON THÉÂTRE

ET LA

COMPOSITION DE SES TRAGÉDIES

1950

Lyon — A. REY, Imprimeur de l'Université, 4, rue Gentil. — 39841

EXEMPLAIRE N° 331

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE LYON
NOUVELLE SÉRIE

II. Droit, Lettres. — Fascicule 15.

Inscr. 6435

SOPHOCLE

ÉTUDE

SUR LES

RESSORTS DRAMATIQUES DE SON THÉÂTRE

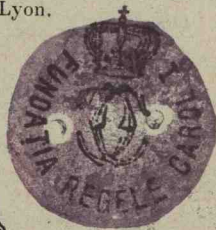
ET LA

COMPOSITION DE SES TRAGÉDIES

PAR

F. ALLÈGRE

Professeur à l'Université de Lyon.



LYON

A. REY, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

Rue Gentil, 4

PARIS

LIBRAIRIE A. FONTEMOING

4, Rue Le Goff

1905

66469

C/953

Biblioteca Centrală Universitară
BUCUREȘTI
Cota 81 118
Inventar C 109 793

re 166/02

B.C.U. Bucuresti



C109793

AVANT-PROPOS

Cette étude sur Sophocle a été composée d'un point de vue un peu particulier, qu'il est nécessaire d'exposer tout d'abord.

Dans la tragédie d'Eschyle, le cours des choses humaines est représenté comme déterminé principalement par l'action de la fatalité. Sophocle n'exclut pas de son théâtre cette cause mystérieuse et divine ; mais, en même temps qu'elle, il en fait intervenir une autre, l'homme lui-même, avec sa volonté libre, à laquelle il donne, dans les événements, une part beaucoup plus large que son prédécesseur. Et ainsi, il renouvelle la tragédie en introduisant dans l'art dramatique un ressort nouveau : les caractères.

Jusqu'à quel point ce nouveau ressort dramatique pouvait-il s'accorder avec celui qu'avait, de préférence et presque uniquement, employé Eschyle ? Comment le jeu des caractères peut-il se concilier avec une action gouvernée par la fatalité ? La fatalité d'une part, la liberté humaine de l'autre, n'y a-t-il pas là deux forces absolument opposées ? et existe-t-il une antinomie plus irréductible que celle qui les sépare ?

Cette antinomie, les Grecs l'avaient résolue dans la pratique de la vie courante, grâce à leur remarquable esprit de mesure. Un Athénien croyait à la fatalité et se conduisait comme s'il n'y croyait pas. Démosthène dit que la Fortune — qui n'est que la fatalité sous une autre forme — est tout dans les choses humaines ; il fait dépendre d'elle le sort des Etats et des individus ;

il répète qu'Athènes a pour elle, dans sa lutte contre Philippe, cette puissance souveraine. Il n'en passe pas moins sa vie à conseiller l'effort et ne croit pas être en contradiction avec lui-même en cherchant à réveiller, dans l'âme apathique de ses concitoyens, le courage, l'énergie, le sentiment du devoir et de l'honneur.

Mais au théâtre, le problème n'est pas aussi facile à résoudre que dans la réalité. Le théâtre est beaucoup plus logique que la vie, et il faut bien qu'il le soit. Car, ramassant sous le regard et sous une même vue, dans un spectacle de quelques heures à peine, des événements qui, dans la vie, se répartissent sur un long espace de temps et dont l'impression s'atténue ou s'efface du souvenir par l'effet de leur succession même, s'il laissait s'introduire dans le faisceau serré des incidents qu'il nous présente quelque contradiction, cette contradiction éclaterait immédiatement aux yeux. Quand il s'agit de notre existence réelle, nous nous inquiétons médiocrement de ramener à la loi de l'unité les phénomènes qui la composent et de découvrir leur relation naturelle. Nous nous contentons de vivre chaque fait isolément, de vouloir isolément chacun de nos actes, pris tout entiers par la minute présente, ne jugeant des choses que par le retentissement qu'elles ont au moment même sur nous, sur nos passions, sur nos intérêts, cherchant dans ce qui a précédé immédiatement la cause de ce qui suit, sans regarder au delà, et amenés ainsi à admettre autant de causes différentes qu'il se produit d'événements différents. La notion si vague de hasard et de fatalité n'est-elle pas sortie de là? Nous acceptons l'existence de ces forces imprécises parce qu'elles sont pour notre ignorance une solution commode, qui satisfait la paresse de notre esprit et en même temps nous cache notre impuissance à pénétrer les raisons secrètes des choses. Peut-être d'ailleurs est-il vain, en effet, de vouloir considérer la vie comme un ensemble régi par une loi générale et unique. Quoi qu'il en soit, la plupart des hommes l'acceptent dans son infinie variété sans trop s'embarrasser de la cause et sans réfléchir que, envisagée de cette manière, elle

est la chose du monde la plus obscure et le chaos le plus incohérent qui soit.

Quand il s'agit des faits plus ou moins imaginaires de la scène tragique, nous les jugeons avec des dispositions tout autres. Nous ne les suivons avec intérêt qu'autant qu'ils forment un tout bien lié, dont les parties sont à l'égard les unes des autres dans une dépendance étroite. De là, pour le poète dramatique, la nécessité de montrer non pas seulement leur succession, mais leur lien, de créer au besoin ce lien, quand il n'existe pas, pour rendre clair ce qui souvent ne l'est pas dans la réalité, de retrouver, en un mot, la cause qui les régit et de la rendre sensible à notre esprit. Par là, le poème dramatique diffère essentiellement de la vie dont il prétend retracer l'image. Mais il ne saurait se soustraire à la condition qui lui est imposée, sous peine de renoncer à l'unité qui est indispensable à toute œuvre d'art.

De toute évidence, si le poète, au lieu d'une cause unique, en invoque plusieurs, l'unité de sa composition sera moins parfaite. Que sera-ce donc si, à la multiplicité des causes s'ajoute l'impossibilité de les accorder, si elles sont entre elles dans une opposition aussi forte que la volonté libre de l'homme et la fatalité? A priori, il est difficile de concevoir comment peut être conduite une pièce où figurent à côté l'un de l'autre ces deux ressorts dramatiques. Ou bien, en effet, les personnages agiront conformément à leur caractère et subiront les conséquences logiques de leurs actes volontaires, et alors le dénouement sortira des caractères et non de la fatalité, qui ne sera plus dans le drame qu'un élément insignifiant ou même en disparaîtra complètement; ou bien les événements se produiront nécessairement, quels que soient les caractères des personnages engagés dans l'action, et alors, à quoi bon les caractères? Ils ne pourront que faire double emploi avec la force fatale pour conduire les événements à leur terme; ou, chose plus grave encore, s'ils se trouvent en opposition avec la fatalité, leur développement naturel aboutira à un dénouement qui devrait être le contraire du dénouement

fatal ; et l'on aura ainsi deux pièces en une : une pièce à caractères qui n'aura pas de dénouement possible, et une pièce dominée par la fatalité qui se déroulera en dépit des caractères et aboutira à un dénouement fatal n'ayant, avec les peintures morales du drame, qu'un lointain rapport.

La difficulté que nous signalons ici est, on le comprend, une difficulté théorique. Qu'un auteur dramatique puisse, dans la pratique, la surmonter ou l'é luder, cela n'est pas douteux, puisque Sophocle l'a fait. Mais comment y est-il arrivé ? C'est là ce que je me suis proposé de rechercher en examinant successivement chacune de ses tragédies.

Je me suis efforcé de délimiter, d'une manière un peu plus précise qu'on n'avait eu jusqu'ici l'idée de le faire, la part respective qu'il assigne dans ses drames à la fatalité d'une part et aux caractères de l'autre, et de montrer comment il a eu le souci de les concilier, tantôt par une forme particulière de composition qui, sous la diversité des sujets, se reproduit la même dans ses lignes générales pour celles de ses pièces où figurent à la fois les deux ressorts dramatiques ; tantôt, plus rarement, en modifiant le caractère premier de la fatalité pour remplacer cette puissance aveugle par une puissance plus bienveillante, plus juste, et, par conséquent, moins oppressive.

Quelque admiration qu'on professe pour le grand poète athénien, on ne niera point que ses œuvres ne soient pas toujours parfaites. J'ai essayé de montrer que la plupart des défauts qu'on peut lui reprocher relativement soit à la composition, soit à la peinture des caractères, soit à des détails de moindre importance, s'expliquaient parfois précisément par l'antagonisme presque inévitable des deux forces qui gouvernent son théâtre. M'appliquant à ne rien exagérer, là où cette raison m'a paru ne pouvoir être invoquée, j'y ai renoncé sans hésiter pour en rechercher d'autres.

A la conclusion résumant les résultats généraux auxquels j'ai été conduit, j'ai ajouté quelques mots sur la manière dont Sophocle avait conçu la fatalité, ou, du moins, sur l'idée qu'en

peut donner la lecture de ses tragédies. J'ai cru que je ne pouvais guère me dispenser de toucher à ce point. Je l'ai traité aussi brièvement que possible ; car, des considérations de ce genre rentreraient plutôt dans une étude générale des idées religieuses et morales de ce poète, étude qu'il n'était pas dans mon intention d'entreprendre ici.

Il est inutile de dire que je n'ai pas eu la prétention, en examinant quelle influence avait eue sur la composition des tragédies de Sophocle la difficulté d'accorder ensemble deux ressorts dramatiques contraires, de donner l'explication de toutes les particularités de son théâtre, ni surtout d'en donner la seule explication possible, mais seulement une des explications possibles. Je ne me dissimule pas qu'on peut envisager les choses par d'autres côtés. Ce qui m'a déterminé à les envisager par celui-là, c'est qu'on ne l'avait pas encore tenté, bien que, par ce moyen, on pût, à ce qu'il me semblait, arriver à des résultats intéressants.

Cette étude ne vise en aucune manière à être une œuvre d'érudition ; elle est simplement un chapitre de critique littéraire. En l'écrivant, je me suis toujours inspiré de la lecture directe du texte, me préoccupant avant tout non de dire du nouveau, mais d'exprimer en toute sincérité des impressions et des jugements personnels, sans repousser d'avance et de parti pris les jugements déjà portés par d'autres, comme aussi sans hésiter à m'en écarter, quand ils ne me paraissaient pas suffisamment justifiés.

Lyon, mai 1905.

SOPHOCLE

ÉTUDE

SUR LES

RESSORTS DRAMATIQUES DE SON THÉÂTRE

ET LA

COMPOSITION DE SES TRAGÉDIES

CHAPITRE PREMIER

LES TRACHINIENNES

I. Le véritable sujet de la pièce; son unité fondée principalement sur l'action de la fatalité — II. Faiblesse de l'idée religieuse dans les *Trachiniennes*; raisons de cette faiblesse: étendue restreinte des chants du chœur; abus du merveilleux de détail; rôle de la fatalité réduit à celui d'une explication rétrospective des événements; rôle attribué aux passions des personnages dans la marche du drame. — III. Comment l'intervention de la fatalité nuit à son tour à la peinture des caractères; les caractères de Déjanire et d'Hercule. — IV. Comment Sophocle a cherché à concilier les deux éléments contraires qui sont les ressorts dramatiques de la pièce; Iole, personnage de transition; quelques nuances du caractère de Déjanire. La construction générale de la tragédie est subordonnée à la nécessité d'isoler l'un de l'autre les deux ressorts dramatiques. — V. Conclusion: Il n'y a pas d'unité d'intérêt dans les *Trachiniennes*; la cause en est le manque d'unité dans le ressort dramatique.

I

Quel est le véritable sujet des *Trachiniennes*? On a pu se demander si c'est à la mort d'Hercule ou à celle de Déjanire que Sophocle a voulu nous intéresser, et quel était, de ces deux personnages, le personnage principal. Je crois cependant

qu'après une lecture attentive de la tragédie le sujet ne peut être douteux : c'est la mort d'Hercule et l'accomplissement des oracles qui, d'une manière ambigüe, l'avaient annoncée. On peut ajouter que, envisagée de ce point de vue, la pièce est d'une construction irréprochable et observe rigoureusement la loi de l'unité d'action, à travers les péripéties ou les gradations de rigueur dans la tragédie classique.

Rapprochons en effet l'un de l'autre le point de départ et le point d'arrivée de la pièce : ce rapprochement nous éclaire sur le vrai sens du drame. Dans l'exposition et les scènes qui s'y rattachent ¹, Déjanire se lamente, en proie à l'inquiétude au sujet d'Hercule, qui conduit en ce moment une expédition guerrière contre Eurytus, roi d'OEchalie ; elle craint de ne pas revoir son époux vivant. Le dénouement, d'autre part, met sous nos yeux Hercule rapporté mourant de son expédition par ses compagnons d'armes. Entre ces deux points extrêmes se déroule une série d'incidents destinés à montrer au spectateur la mort du héros d'abord comme évitée, ensuite au contraire comme de plus en plus prochaine et inévitable. Une rapide analyse de ces scènes intermédiaires suffit pour en faire ressortir l'enchaînement : Un messager vient annoncer qu'Hercule est vainqueur d'Eurytus et que son héraut Lichas ramène d'OEchalie les captifs et les dépouilles. Lichas apparaît bientôt et confirme la bonne nouvelle : si Hercule lui-même tarde à venir, c'est qu'il est retenu en Eubée par les sacrifices qu'il offre aux dieux pour sa victoire (vers 180-335). — Nous pouvons croire Hercule sauvé ; en réalité, le danger véritable ne fait que commencer pour lui. Parmi les captives ramenées d'OEchalie, se trouve une jeune fille, que Déjanire a tout d'abord distinguée des autres pour sa beauté et vers laquelle elle se sent attirée par son air de dignité et de tristesse. Qui est-elle ? Lichas interrogé répond qu'il l'ignore ; mais il ment. Il sait, et il n'a pas caché à la foule enthousiaste accourue à sa

¹ Du vers 1 au vers 180 ; prologue, dialogue de Déjanire et d'Hyllus, parodos et récit fait au chœur par Déjanire.

rencontre, qu'elle est la fille d'Eurytus, Iole ; que c'est uniquement pour l'enlever à son père qu'Hercule a détruit OËchalie, et qu'elle est destinée à partager la couche du vainqueur. Les paroles imprudentes de Lichas ont été entendues par le messager du début ; plein d'un zèle indiscret, il les rapporte à Déjanire, et Lichas lui-même, pressé par Déjanire, avoue. Ses révélations sont pour Hercule, échappé aux périls de la guerre, la source d'un danger d'une autre espèce. Comment Déjanire supportera-t-elle en effet son infidélité ? La jalousie ne la poussera-t-elle pas à quelque acte désespéré qui sera fatal au héros ? C'est là ce que développent les scènes suivantes, en observant une habile progression. Pour ramener à elle l'affection de son époux, Déjanire emploie un charme : elle lui envoie une tunique qu'elle a pris soin d'enduire du sang desséché de Nessus, philtre infallible, lui a dit autrefois le Centaure, pour retenir l'amour de son mari. Elle ne tarde pas à s'en repentir : le flocon de laine dont elle s'est servie pour son opération magique a disparu sous ses yeux d'une manière singulière et effrayante, se consumant de lui-même et tombant en poussière au contact des rayons du soleil ; le prétendu philtre d'amour n'était qu'un poison mortel. Déjanire le comprend, se désespère et déclare qu'elle ne survivra pas à son époux. — Dès lors, les événements se précipitent. Le fils de Déjanire, Hyllus, que sa mère avait, au début de la pièce, envoyé s'enquérir de son père, revient, rempli à la fois de douleur et de colère ; il accuse sa mère d'avoir fait traîtreusement périr son époux, décrit les effets du poison sur Hercule, dont il annonce le retour, et maudit Déjanire. Celle-ci se retire sans mot dire. On sait ce que signifie ce silence chez les tragiques : la nourrice de Déjanire vient, un instant après, annoncer que sa maîtresse s'est donné la mort pour se punir de son crime involontaire, après avoir adressé de touchants adieux à tout ce qui lui rappelait l'amour d'Hercule. — Enfin Hercule lui-même apparaît, en proie aux souffrances physiques et morales les plus violentes ; il écoute la justification qu'entreprend de Déjanire son

filz Hyllus, et reconnaît dans ce qui lui arrive l'accomplissement d'anciennes prophéties le concernant; il laisse à Hyllus ses dernières recommandations, et finalement quitte la scène dans les bras de ses compagnons d'armes, pour aller mourir sur l'OËta, au milieu des flammes d'un bûcher.

Le sujet de la tragédie est donc clair : tout est subordonné dans la pièce à la mort d'Hercule; tout est combiné pour nous la faire pressentir d'abord, pour nous laisser croire ensuite qu'elle est évitée, pour nous la montrer de nouveau plus prochaine d'instant en instant, et enfin pour nous mettre sous les yeux les souffrances suprêmes du héros et nous faire entendre ses dernières paroles. Il y a là une unité d'action rigoureuse. Le chœur qui, dans les *Trachiniennes*, est simple spectateur, marque, par ses chants, les diverses étapes de l'action, en constate le progrès et attire l'attention sur la réalisation des oracles.

Ce n'est pas seulement l'agencement habile et la progression des scènes qui constituent cette unité; c'est aussi, c'est surtout l'idée religieuse qui domine la pièce d'un bout à l'autre et sert d'explication à tous les événements. La mort d'Hercule n'arrive pas par l'effet de la volonté humaine, et la jalousie de Déjanire n'en est que la cause seconde. Il faut en chercher la cause première dans la fatalité, dans les décisions éternelles et inflexibles du destin. Sophocle a insisté sur ce point; il a parsemé sa pièce de points de repère destinés à guider le spectateur et à l'empêcher de se méprendre sur le vrai sens de son œuvre. L'idée du destin qui pèse sur la vie d'Hercule est représentée dans les *Trachiniennes* par des oracles, et ces oracles sont sans cesse rappelés¹. Une première fois, Hercule lui-même, dans le sanctuaire de Dodone, a entendu le chêne fatidique prononcer par

¹ Ces oracles sont au nombre de trois ou même de quatre, si, au vers 77, on conserve le mot *χώρας*, texte de Laurentianus; car on a alors un oracle relatif à l'Eubée et à l'expédition d'Hercule contre OEchalie, qui semble distinct de l'oracle mentionné au vers 164 sqq.; dans ce dernier, en effet, il n'est question que de l'époque où Hercule doit mourir. Dronk, par la correction de *χώρας* en *ᾠρας*, a ramené ces deux oracles à un seul. La correction a été adoptée dans l'édition Diudorf revue par Mekler (Teubner, 1889). Nous croyons cependant,

la voix des deux colombes que, lorsqu'il ferait une absence d'un an et trois mois, le moment serait venu pour lui de mourir ; s'il vivait au delà de ce terme, il était destiné à jouir d'une existence désormais heureuse et tranquille. Cet oracle est mentionné à trois reprises différentes par Déjanire dans les scènes d'exposition¹ ; c'est lui qui motive ses craintes si vives et qui explique l'empressement d'Hyllus à se mettre à la recherche de son père². — Après que Déjanire a envoyé à son mari le fatal vêtement et qu'Hyllus est venu apprendre à sa mère qu'Hercule est mourant, un second oracle, toujours relatif au trépas d'Hercule, fait le sujet du chant du chœur :

Voyez, mes filles, comme tout d'un coup s'est réalisé sous nos yeux l'oracle divin, l'antique prophétie. Le dieu avait prononcé que lorsque, les mois révolus, les années ramèneraient pour la douzième fois les labours, il mettrait un terme aux entreprises et aux travaux du fils de Zeus. Et voilà que fidèlement les prédictions se vérifient et se confirment. Comment, en effet, celui qui ne voit plus subirait-il, étant mort, une pénible servitude ? Puisque le Centaure, par sa ruse fatale, a étendu sur lui un nuage de sang et imprégné ses flancs de ce poison, philtre préparé par la mort et élaboré par le dragon tacheté, comment le héros verrait-il le soleil de demain, consumé qu'il est par le terrible venin de l'hydre et blessé par l'aiguillon mortel du monstre à la noire crinière qui fait bouillir son sang³ ?

Enfin au dénouement, Hercule, à ses derniers moments, instruit par son fils des circonstances qui ont amené sa mort, reconnaît dans les événements l'accomplissement de l'oracle qu'il reçut « du chêne aux voix nombreuses consacré à son père », quand il entra dans le bois des Selles qui vivent au milieu des montagnes et couchent sur la terre. « Cet oracle »,

pour des raisons exposées plus bas, qu'il faut la rejeter et conserver *γώρας*. Voir p. 43.

¹ Il y est fait allusion au vers 46, et son contenu est rappelé aux vers 76 sqq., et aux vers 164 sqq.

² Hyllus, en effet, est resté jusqu'ici, semble-t-il, assez indifférent aux absences prolongées de son père ; il y est habitué ; mais quand la prédiction fatale lui est révélée, il se sent tout à coup pris des mêmes inquiétudes que sa mère et se hâte de partir à la recherche d'Hercule.

³ V. 821, sqq.

dit-il, « m'annonçait qu'à l'époque actuelle et présente arriverait la fin de mes travaux ; je crus qu'il me prédisait une vie heureuse ; c'était de ma mort qu'il parlait, car, pour les morts, il n'y a plus de souffrance¹ ».

A cet oracle, il en ajoute un second, différent de celui de Dodone : « Autrefois, il m'avait été prédit, par la bouche de mon père, qu'aucun être vivant ne me donnerait la mort ; je devais la recevoir d'un mortel déjà descendu chez Pluton ; comme le dieu l'avait dit, c'est la mort du farouche Centaure qui m'a coûté la vie ».

Ainsi donc, Sophocle a voulu que la mort d'Hercule apparût comme l'œuvre de la fatalité, et il se sert de l'idée religieuse pour fortifier encore dans sa pièce l'unité d'action. Cela ressort de la mention répétée des oracles concernant la mort du héros, de la place où ils sont rappelés, enfin de toute l'ordonnance de la tragédie. Il établit une progression constante dans la marche du destin ; il le montre hâtant son œuvre quand il paraît la ralentir ou même l'abandonner, déroutant ses victimes par des alternatives d'espoir ou de crainte, faisant servir à ses desseins le trouble de leur volonté, et, après qu'il a frappé, éclatant à leurs yeux avec une soudaine évidence. A ce moment suprême en effet les vieilles prédictions remontent toutes ensemble à leur souvenir et, pour la première fois, Hercule et Déjanire comprennent le sens véritable de leurs termes ambigus.

Les oracles ne sont pas le seul moyen qu'ait employé Sophocle pour rendre sensible l'idée religieuse qui relie les parties de son drame. Il l'a, pour ainsi dire, représentée d'une manière visible à nos yeux par la mise en scène. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à rapprocher l'une de l'autre la scène de l'arrivée de Lichas et la scène de l'arrivée d'Hercule. La seconde est célèbre, la première a été moins remarquée. Elle l'eût été certainement davantage si elle nous était parvenue accompagnée des indications scéniques (*παραπαραγραφαί*), qui, sans nul doute,

¹ Cet oracle évidemment se confond avec celui dont parle Déjanire.

réglaiement les détails extérieurs de la représentation. Mais, en l'absence de ces indications, le texte même du poète peut, à la rigueur, suffire pour reconstituer dans une certaine mesure le spectacle qui s'offrait à ce moment aux yeux des Athéniens.

A l'instant où Lichas fait son entrée, le palais de Déjanire résonne encore de chants de joie : les femmes qui sont à l'intérieur, comme celles qui sont au dehors¹, célèbrent la nouvelle inespérée de la victoire d'Hercule ; l'orchestre retentit sous les pas des danseurs couronnés de lierre et exécutant un hyporchème bruyant aux sons excitants de la flûte :

Que les jeunes vierges de la maison fassent retentir leurs acclamations auprès de l'autel du foyer ; que les chants des hommes s'élèvent en même temps et célèbrent Apollon tutélaire au beau carquois. Toutes ensemble, chantez Pœan, ô vierges, chantez Pœan ; chantez sa sœur Artémis d'Ortygie qui frappe les cerfs de ses flèches et pour qui s'allument les torches ; chantez aussi les Nymphes, voisines de Trachine. Je bondis et me livre à ton empire, ô flûte qui maîtrises mon âme. Voici qu'il jette le trouble dans mon cœur, évoé, évoé, le lierre qui m'excite à lutter de transports avec les fidèles de Bacchus.

Gloire à Pœan, gloire à Pœan. Vois, la plus chère des femmes, le cortège qui s'avance sous tes yeux².

Ce cortège est celui au milieu duquel arrive Lichas³ : il était en harmonie avec la joie brillante du palais ; sa richesse et son éclat frappaient l'imagination et les yeux. Peut-être voyait-on sur la scène un char où s'étalaient les somptueuses dépouilles d'Eurytus ; on y voyait certainement des troupes de captives, choisies parmi les femmes les plus belles d'OEchalie, et, au milieu d'elles, la fille du roi vaincu, Iole⁴. Ce spectacle n'était pas là seulement pour le plaisir des yeux. La scène a une

¹ *Trach*, v. 202 sqq.

² Vers 205 sqq.

³ Sophocle a pris soin d'attirer sur lui l'attention. « Je le vois, chères compagnes, répond Déjanire au chœur ; je ne suis pas assez distraite pour qu'il échappe à mes regards. »

⁴ V. 240 et surtout 244 : ταύτης ἐκείνος Εὐρύτου πέρας πόλιν | ἐξείλεθ' αὐτῆ κατ' ἡμα καὶ θεοῦ κριτόν. Le cortège reste sur la scène durant tout l'entretien de Déjanire et de Lichas. Il la quitte durant les premiers vers que l'ἄγγελος adresse à Déjanire (v. 335 sqq.). Au vers 345, Déjanire dit : καὶ δὴ βεβᾶσι.

valeur dramatique qu'il faut se garder de méconnaître. Elle est destinée à faire opposition, par son caractère bruyant et enthousiaste, au cortège lugubre au milieu duquel Hercule apparaît un peu plus tard. Comme celle de Lichas, la venue du héros mourant est annoncée par quelques vers du chœur, mais sur un ton bien différent :

Plût au ciel qu'un vent favorable m'emportât loin de cette maison, loin de ces lieux ; je crains de mourir d'épouvante, rien qu'à voir paraître tout à coup le vaillant rejeton de Zeus. En proie à des souffrances dont il ne peut se délivrer, il vient, dit-on, vers ce palais : spectacle que les mots ne peuvent rendre ! Le voici, il n'est pas loin celui sur lequel je gémissais, comme le rossignol à la voix perçante ; une troupe d'étrangers s'avance ¹ ; ils sont là. Comme ils le soutiennent avec précaution ! ils le portent comme un ami ; leur marche pénible et silencieuse est pleine d'attentions. Hélas ! il ne dit rien. Est-il mort ? Est-il endormi ? Que croire ? — *Un vieillard s'adressant à Hyllus qui se désespère* : — Garde le silence, mon enfant ; ne réveille pas la douleur sauvage et la violence de ton père ; il vit, bien qu'étendu à terre ; mors ta lèvre pour qu'elle ne parle pas ².

Comment n'être pas frappé de l'opposition de ces deux scènes, que devait rendre plus vive encore la différence des costumes, de l'attitude des acteurs et des figurants, des évolutions du chœur, du chant et de la musique ? On ne saurait se méprendre sur l'intention de Sophocle. Ces deux cortèges se succédant à court intervalle, — le premier célébrant Hercule et le triomphe qui doit, dans la pensée de Déjanire et dans celle de tous ceux qui l'entourent, couronner sa carrière de lutte et de dangers ; le second nous montrant ce même Hercule, destructeur des monstres et des cités, se débattant impuissant contre la souffrance et mourant victime de la méprise d'une femme, — n'étaient qu'une manière d'exprimer aux yeux, par une image concrète, l'idée des retours soudains de la fortune, inséparables, dans l'esprit des Grecs, de l'idée de la fatalité.

¹ Ces étrangers sont les soldats d'Hercule désignés au vers 259 (σπαρτὸν λαβῶν ἐπικτόν). Leur nationalité est indiquée dans l'Argument.

² Vers 953, sqq.

Ainsi donc, tout, dans les *Trachiniennes*, semble avoir été combiné pour rendre présente et sensible aux spectateurs l'idée religieuse qui domine l'action ; Sophocle veut les renvoyer du théâtre sous l'impression finale qu'Hyllus résume d'un mot dans le dernier vers de la pièce : « C'est Zeus qui a tout fait⁴. »

II

D'où vient cependant que l'esprit reste rebelle aux efforts du poète et que la pièce ne suscite pas en nous l'inquiétude et le malaise tragiques qui sont, d'ordinaire, le propre des drames où le ressort dramatique est de même nature que dans les *Trachiniennes*? Il y a loin en effet de l'horreur religieuse de l'*Agamemnon* par exemple, à la froideur relative de la tragédie de Sophocle. Et pourtant Sophocle s'inspire visiblement du drame d'Eschyle : l'arrivée de Lichas et d'Iole n'est-elle pas un souvenir de l'arrivée d'Agamemnon et de Cassandre ; et n'y a-t-il pas, entre les derniers moments d'Hercule et l'appareil de son triomphe, le même genre d'opposition qu'entre le retour du vainqueur de Troie et l'exposition de son cadavre aux pieds de ses meurtriers? Ce manque de puissance dans l'expression de l'idée religieuse s'explique, pour les *Trachiniennes*, par des raisons qui d'abord semblent multiples, mais qui, nous le verrons, se ramènent finalement à une seule.

⁴ L'idée de la fatalité, qui explique l'ensemble de la tragédie, en éclaire aussi certains détails. Dans les plaintes d'Hercule, par exemple, il est des parties qu'on peut trouver peu naturelles ; ainsi l'indignation qu'il éprouve de se voir vaincu par une femme (1056-1063) après avoir triomphé des géants et des centaures est-elle bien en situation? N'y a-t-il pas aussi quelque déclamation dans l'énumération qu'Hercule fait de ses travaux pour les opposer à sa fin misérable? On comprend mieux ces passages, si l'on ne perd pas de vue le but que s'est proposé Sophocle. On y voit alors autre chose que de vains effets de style. Les antithèses qui nous paraissent un peu choquantes ne sont pas développées pour elles-mêmes ; elles sont destinées à rendre sensible, jusque dans les détails, les contrastes de la vie d'Hercule qui ont leur explication dans la fatalité.

On peut l'attribuer d'abord à l'usage restreint que Sophocle a fait du chœur. Il est indiscutable en effet que, dans l'*Orestie*, les chants lyriques contribuent pour une très grande part à créer autour des personnages cette atmosphère de fatalité dans laquelle le spectateur les sent se débattre et se débat lui-même. Les pressentiments, les prophéties, les présages menaçants dont sont remplis les chœurs, les vieilles histoires de la race de Pélops, les formules obscures du droit religieux qui bourdonnent sans cesse à ses oreilles ne permettent pas qu'il s'arrache un seul instant à l'idée de la vengeance obscure des Erinyes planant sur la maison des Atrides. Mais il ne faudrait pas trop insister sur ce point. Si ces vastes développements lyriques ont été pour Eschyle un puissant auxiliaire, on ne peut pas dire qu'ils fussent absolument indispensables pour produire cette sorte d'*horror* qui manque aux *Trachiniennes*. L'*OEdipe Roi* est une preuve suffisante qu'on pouvait, avec une forme d'art toute différente, arriver à des effets du même genre et d'une égale intensité.

On peut chercher une autre explication dans l'abus du merveilleux de détail. Ce genre de merveilleux demande à être employé avec une grande discrétion. Il ne faut pas exiger de la raison, et même de l'imagination, de trop violents efforts ; l'in vraisemblance leur répugne, et elles opposent quelque résistance à accepter les singularités et les miracles quand on les fait intervenir trop souvent, et d'une manière trop précise, dans les affaires humaines. Les *Trachiniennes* ne sont pas assez sobres de ces singularités. Sophocle, dans cette tragédie, semble volontiers céder au désir de nous étonner, et il n'y réussit que trop bien. A chaque pas, l'attention est attirée sur ce que la légende de ses personnages offre de plus étrange. C'est d'abord le portrait, ou mieux la description du monstrueux prétendant de Déjanire, de l'Acheloüs aux formes compliquées¹ ; puis les aventures d'Hercule chez Omphale et tout ce

¹ Vers 9-14.

qui s'y rapporte¹, et les péripéties de sa lutte avec le fleuve son rival²; ensuite se succèdent, presque sans interruption, de longs récits rappelant les circonstances de la rencontre de Déjanire et du Centaure au passage de l'Événus, les prétendues vertus du philtre qu'elle reçoit de lui, les précautions minutieuses qu'elle prend pour l'employer³, la disparition inexplicable du flocon de laine dont elle s'est servie pour appliquer le charme sur la tunique destinée à Hercule⁴, enfin les effets inattendus de ce charme mis en contact avec le corps du héros⁵. Non moins surprenants que ces récits sont le spectacle des souffrances d'Hercule et ses recommandations dernières à son fils⁶. Il n'est pas jusqu'aux oracles dont la pièce est remplie, qui n'affectent parfois une forme bizarre, plutôt curieuse qu'effrayante⁷.

Réuni et rejeté dans un prologue pour servir de point de départ à la pièce, tout ce merveilleux passerait sans doute inaperçu : on ne discute pas les données de l'*Œdipe Roi*, ni celles des prologues d'Euripide. Mais, dans les *Trachiniennes*, il est répandu sur toute l'étendue de la pièce et on peut dire que les deux tiers des développements lui sont consacrés; il arrête à chaque instant, il amuse au lieu d'émouvoir et, finalement, en donnant à toute la tragédie un air de conte fabuleux, il amoindrit beaucoup l'impression sérieuse et grave qu'aurait pu produire l'idée religieuse, débarrassée de tout ce superflu invraisemblable.

Faut-il conclure de là que tous ces détails extraordinaires ne pouvaient pas, rigoureusement, trouver place dans le drame, et qu'ils étaient, par leur nature même, impropres à contribuer à l'effet d'ensemble et à en renforcer le caractère religieux? Loin de là; le *Prométhée* et les *Euménides*, où le surnaturel

¹ V. 248-280.

² V. 497-530.

³ V. 555 sqq.

⁴ V. 663 sqq.

⁵ V. 759 sqq.

⁶ Voir tout le dénouement.

⁷ V. 1159 sqq.

assurément ne manque pas, sont une preuve du contraire. Seulement, il faut remarquer que ces deux tragédies sont, d'un bout à l'autre, autant par l'action elle-même que par les acteurs qui y figurent, sans en excepter Oreste, en dehors des conditions ordinaires de l'humanité. Aussi le merveilleux de détail ne présente-t-il, avec le ton général de l'œuvre, aucune dissonance, aucun désaccord; il se fond naturellement dans l'ensemble et fait corps avec lui. Il n'en est pas de même dans les *Trachiniennes*. Malgré l'origine divine d'Hercule, malgré les liens qui rattachent l'action et les personnages à l'époque imprécise des dieux et des héros, ces personnages se rapprochent de nous, beaucoup plus que ceux d'Eschyle, par leurs passions et leurs sentiments; et l'action de la tragédie, en définitive, repose simplement sur un de ces drames de la jalousie, si fréquents dans la réalité. C'est de là que naît l'in vraisemblance; instinctivement, nous nous refusons à admettre que des êtres qui pensent et sentent comme nous se meuvent dans un milieu qui n'est pas le nôtre, et nous n'acceptons que comme des inventions poétiques sans réalité tout ce dans la pièce s'éloigne de l'image de la vie.

Une troisième raison peut encore rendre compte de la faiblesse de l'idée religieuse dans les *Trachiniennes*: c'est que la fatalité y apparaît trop tard, et lorsque les événements sont accomplis. Cela est facile à constater. On peut considérer la tragédie comme se composant de trois grandes parties: d'abord une exposition, où nous voyons Déjanire craindre pour les jours d'Hercule (1-140); puis le corps même de la pièce, où les craintes de Déjanire se trouvent démenties par l'annonce de la victoire et du retour d'Hercule, et où sont traitées les causes de sa jalousie, la résolution qu'elle prend sous l'empire de la passion et les suites de cette résolution pour elle-même et pour Hercule (140-974); enfin le dénouement, qui nous fait assister aux souffrances d'Hercule mourant (974-fin). De ces trois parties, il n'en est véritablement qu'une seule qui produise en nous l'émotion religieuse, c'est l'exposition. Elle

suscite cette émotion dans une mesure discrète, il est vrai, comme il convenait à une exposition, mais enfin cette impression n'est pas douteuse. Nous y sentons, avec Déjanire, qu'un malheur plane sur la maison d'Hercule et, ce malheur obscur, nous le rapportons à la volonté du destin. Pourquoi? c'est que non seulement nous connaissons l'oracle relatif à Hercule et à sa mort, mais que Déjanire aussi le connaît, et par conséquent le redoute, et que ses craintes prennent la forme de l'appréhension vague que cause toujours l'attente des effets possibles de cette puissance mystérieuse, la Fatalité. Ici donc, non seulement la fatalité gouverne les événements, mais encore les sentiments du personnage en scène; elle n'est pas une puissance cachée, une force dissimulée qui frappe ses victimes à leur insu. Elle a annoncé ses coups; on les attend et cette attente produit dans l'âme de Déjanire un émoi d'un genre spécial, ne ressemblant pas à un autre, et qui se communique invinciblement à nous.

Les deux autres parties de la pièce sont d'un caractère absolument différent. Et pourtant, la fatalité y poursuit encore son œuvre en réalité. Déjanire n'est entre les mains du destin qu'un instrument; elle ne prononce pas une parole, n'accomplit pas un acte qui n'ait pour conséquence d'activer l'exécution des décrets divins. Bien plus, elle est ici doublement l'esclave du destin. Qu'on relise en effet les deux oracles rappelés par Hercule dans le dénouement. Celui qui est relatif à Nessus a une signification qui n'a été, je crois, encore guère remarquée. On y voit qu'Hercule meurt victime non seulement de cette fatalité générale qui pèse sur toute l'humanité, mais aussi d'une fatalité plus restreinte, plus particulière, plus personnelle, si l'on peut dire. Il est poursuivi par la haine posthume de Nessus, dont les effets doivent nécessairement se produire, comme se produisent, nécessairement aussi, ceux de la haine d'Hector contre Ajax dans la pièce de ce nom¹. Le glaive donné

¹ *Ajax*, v. 815 sqq.; v. 1024 sqq.

autrefois par Hector à Ajax est l'instrument de son suicide ; présent d'un ennemi, il a, par cela seul, une vertu malfaisante. De même, le sang du Centaure fera périr Hercule, non seulement parce que ce sang a été infecté du poison de l'hydre de Lerne dans lequel fut trempée la flèche dont Hercule a transpercé Nessus, mais encore à cause de la vertu propre que lui a communiquée la haine du monstre mourant. Ce sang est un présent fait à Déjanire, mais c'est le présent d'un ennemi, et il devient l'instrument d'une vengeance inévitable, fatale¹. Ainsi donc, tout se trouve réuni, semble-t-il, dans cette seconde partie des *Trachiniennes*, pour subordonner à la force fatale les événements ; et, de fait, ils lui sont subordonnés. D'où vient donc que l'action du destin y paraît à peine sensible, et que même elle passerait pour nous tout à fait inaperçue, si nous ne connaissions pas par avance la légende de Déjanire ? C'est que, cette action du destin, Déjanire l'ignore. Elle n'est plus dans la même situation d'esprit qu'au commencement de la tragédie ; l'oracle du début n'existe plus pour elle. Elle est persuadée qu'il s'est réalisé dans un sens favorable par la victoire sur Eurytus et par conséquent, elle pense, sent, agit comme si elle n'avait plus à le craindre, comme si elle ne l'avait jamais connu ; quant au Centaure, elle ne doute pas de sa véracité, et c'est pour cela qu'elle emploie le philtre qu'il lui a légué en mourant ; elle ne comprendra sa ruse et sa perfidie que lorsqu'il ne sera plus temps, que Lichas aura remis à Hercule la fatale tunique, et qu'elle ne pourra plus rien empêcher :

..... τὸν βαλόντ' ἀποφθίσει
 χρήζων ἔθειλέ μ' ὦν ἐγὼ μεθύστερον,
 ὅτ' οὐκέτ' ἀρκεῖ, τὴν μάθησιν ἄρνημαι (v. 709).

¹ C'est pourquoi le chœur, en parlant de la tunique enduite du sang de Nessus, se sert, pour la désigner, d'un mot qui a pu paraître obscur, mais qui n'est qu'une des expressions nombreuses servant à rendre l'idée de fatalité: Κενταύρου δολοποιῶς ἀνάγκη (v. 832). Les expressions mêmes de Sophocle suggèrent le rapprochement entre le passage de l'*Ajax* et celui des *Trachiniennes*. Teucer dit du glaive d'Hector et du boudier d'Ajax: ἀρ' οὐκ Ἑρινύς τοῦτ' ἐγάλευσεν ξίφος |

Comment dès lors pourrions-nous espérer de retrouver, dans toute cette partie de la tragédie, l'émotion religieuse qui dominait dans les scènes du début ? Il faudrait, pour que nous la ressentissions, que Déjanire la ressentit elle-même et cela ne lui est pas possible. Elle agit en femme prédestinée, mais elle sent et parle uniquement en femme jalouse. Le chœur, d'ailleurs, ne paraît pas être dans une disposition d'esprit différente ; il ne s'intéresse à la tentative de Déjanire que parce qu'elle aura pour effet de faire revivre l'affection de son époux, et il consacre ses chants à célébrer la puissance de l'Amour¹ et le retour prochain d'Hercule « tout imprégné du philtre persuasif que le Centaure a recommandé d'appliquer² ». Comme nous, comme Déjanire, il a oublié les oracles, et ce n'est qu'après qu'Hyllus est venu raconter la catastrophe³, qu'il se reprend à y songer, dans un morceau lyrique cité plus haut⁴. Ces strophes, d'une hardiesse de langue et d'une couleur impossibles à rendre, sont fort belles. Mais elles sont, à cause de la place qu'elles occupent, impuissantes à raviver l'intérêt religieux disparu de la pièce depuis l'arrivée d'Iole. Les éclaircissements théologiques qu'elles apportent de la mort d'Hercule arrivent trop tard ; l'oracle qu'elles rappellent, n'ayant pu, en aucune manière, influencer sur les sentiments de Déjanire, n'a plus maintenant qu'un intérêt secondaire, tout à fait rétrospectif, celui d'une *explication après coup* d'événements qu'il est désormais impossible de conjurer. Il ne peut plus que servir de thème aux lamentations stériles des personnages ou du chœur, et même l'intérêt de curiosité qu'il présenterait encore à la rigueur s'efface devant la pitié qu'on éprouve pour les victimes.

Les mêmes observations s'appliquent au dénouement. Si

κακῆϊνον "Λιδοῖς, δημιουργός ἄγριος; Le chœur des *Trachiniennes* dit du poison de Nessus : ὃν τέκετο Θάνατος ἔτραψε δ' αἰόλος δράκων.

¹ V. 497 sqq.

² V. 633 sqq.

³ Hyllus aussi ignore l'influence fatale qui a fait agir Déjanire ; il n'apprendra que plus tard comment les choses se sont passées.

⁴ Voir page 5.

les souffrances d'Hercule étaient dues à une vengeance passionnelle de Déjanire au lieu d'être l'œuvre de la destinée, ses plaintes ne seraient pas différentes. C'est que lui aussi ignore pourquoi il meurt ; comme Déjanire, il l'apprend trop tard, et ses sentiments ne peuvent par conséquent prendre le tour particulier qui était nécessaire pour faire dominer au-dessus de toute la scène la grande image de la fatalité. En vain Sophocle se complait à nous rapporter en détail les prédictions singulières qui ont déterminé la triste fin de son héros ; en vain nous voyons le personnage, dès que le nom de Nessus a été prononcé devant lui¹, renoncer aux récriminations amères et à la violence pour accepter avec une résignation calme et courageuse l'inéluctable nécessité. Cette transformation des sentiments d'Hercule dure trop peu de temps, les oracles sont trop tardivement rappelés, pour détruire l'effet de toutes les scènes qui ont précédé ; tandis qu'elles se déroulaient, l'impression religieuse s'est refroidie ; elle ne peut plus renaître et rester, comme le poète semble le désirer, l'impression finale de la tragédie.

Ainsi donc, étendue réduite des chants du chœur, abus du merveilleux de détail, part très faible accordée à l'idée du destin dans les sentiments qu'expriment les personnages : voilà, semble-t-il, trois raisons que l'on pourrait invoquer pour expliquer, dans les *Trachiniennes*, le manque de force de l'idée religieuse.

Il en est une autre, beaucoup plus importante, et à laquelle toutes les précédentes peuvent à la rigueur se ramener : c'est la place considérable que Sophocle a réservée à l'analyse des caractères, et le rôle qu'il attribue à la volonté humaine dans la marche des événements. C'est pour consacrer plus de temps et d'espace à cet élément nouveau de la tragédie, qu'il réduit l'étendue des chœurs² ; s'il évite de révéler à ses personnages,

¹ V. 1141.

² Parmi les causes qui ont amené Sophocle à réduire le chœur, celle qui est indiquée ici a eu certainement une grande importance.

avant qu'ils aient agi, la nécessité qui pèse sur leurs déterminations, c'est pour les laisser agir avec une apparence plus grande de liberté, pour n'être pas gêné dans la peinture de leurs passions, pour ne pas en altérer le naturel et la vérité en y introduisant un élément étranger, l'élément fatal, cher à Eschyle, mais qui ne peut être considéré que comme une exception dans le cours ordinaire de l'existence; c'est enfin parce qu'il a réussi, dans une large mesure, à faire vivre les acteurs de son drame d'une vie vraiment humaine, que tout ce merveilleux de détail, dont il n'a pas cru devoir débarrasser la légende pour des raisons diverses, prend un air d'in vraisemblance qui nous le rend inacceptable. La part attribuée dans la pièce à l'élément humain, au développement et à l'étude des caractères, telle est la véritable et, on peut dire, l'unique cause qui porte préjudice à l'élément divin de la tragédie et en affaiblit l'intérêt religieux.

Elle l'affaiblit de deux manières : d'abord en faisant sortir le dénouement de la jalousie de Déjanire, ensuite en reportant sur ce personnage l'intérêt principal.

Il faut mettre à part les scènes d'exposition, où, comme nous l'avons dit plus haut, la fatalité trouve, dans les sentiments de Déjanire, une expression suffisante. Etant motivés par l'oracle, ces sentiments, qui, d'ailleurs, sont d'un caractère surtout passif et se résument dans les inquiétudes de l'attente, loin de nuire à l'impression religieuse, contribuent plutôt à la faire naître et à la fortifier. Mais à partir du moment où Lichas est forcé d'avouer à Déjanire qu'elle a une rivale, il s'opère en elle une complète transformation. Rassurée sur les dangers que courait la vie d'Hercule, ses craintes sont remplacées par un sentiment nouveau dans lequel la fatalité n'entre pour rien. Hercule est sauvé, mais son amour pour Déjanire est mort; Déjanire devient jalouse et c'est exclusivement dans son propre cœur qu'elle trouvera désormais des raisons de souffrir. Ramener à elle l'infidèle qui la délaisse, tel devient l'objet unique de ses pensées; c'est une obsession passionnelle qui se substi-



E67601

tue en elle à l'obsession religieuse, et motive désormais tous les mouvements de sa volonté. Il se trouvera, par suite des arrêts du destin, que la détermination qu'elle prend sous l'influence de la jalousie, sera funeste à Hercule. Mais ce n'en est pas moins la jalousie seule qui l'amène à prendre cette détermination. L'enchaînement des faits n'est fatal qu'en apparence; en réalité, il est naturel et logique; logiquement tout découle de la passion qui vient d'entrer en jeu, tout s'explique par elle seule, sans qu'il soit nécessaire de recourir à une intervention mystérieuse, à une force extérieure aux personnages. Après l'exposition, peut-on dire, une nouvelle pièce a commencé, où ne s'agitent plus que des passions humaines, tirant d'elles-mêmes et non d'ailleurs leurs raisons d'agir. L'oracle du début, Déjanire n'y pense plus; celui qui est relatif à Nessus, elle l'ignore; elle n'obéit donc qu'à l'impulsion de son cœur. Humaine dans ses causes, sa jalousie l'est aussi dans ses manifestations diverses; si elle croit aveuglément aux paroles du Centaure, c'est qu'elle aime Hercule, qu'elle n'a rien tant à cœur que de le reconquérir; et c'est pour la même raison qu'elle charge Lichas de lui remettre la funeste tunique. Il importe peu, dans ces circonstances, que le philtre auquel elle a recours ait été « engendré par la mort et nourri du venin de l'hydre tachetée¹ », ou qu'il soit, comme Hercule le croit un instant, l'œuvre d'un empoisonneur de Trachine². Ce qui est essentiel, c'est la décision qu'a prise Déjanire de l'envoyer, et elle n'a pris cette décision que sous l'empire de la jalousie. Il résulte de là, que nous faisons invinciblement remonter la mort d'Hercule, c'est-à-dire le dénouement de la pièce, à la passion de Déjanire et non à la fatalité.

Une conséquence de ce qui précède, c'est que la plus grande partie de notre intérêt se reporte naturellement sur l'héroïne. Dans le début de la pièce, malgré la sympathie qu'inspirait

¹ V. 834.

² V. 1140: καὶ τίς τοσοῦτος φαρμακὸς Τραχινίων;

Déjanire, le personnage principal était Hercule, bien qu'on ne le vît pas sur la scène. Hercule reviendra-t-il d'Œchalie mort, ou vivant ? Les menaces de l'oracle s'accompliront-elles ? Voilà la question qui tenait en suspens le spectateur. Mais dès qu'Iole a paru, l'attention se détourne de lui. Son caractère y est pour quelque chose, il est vrai. Il ne fait son entrée qu'au vers 984 ; mais on a entendu les récits de sa vie aventureuse et de ses exploits amoureux : cela suffit pour qu'on se le représente sous un jour assez peu favorable. Quoi qu'il en soit, nous ne sommes plus désormais occupés que de Déjanire et de ses efforts pour arracher son époux à sa nouvelle passion ; ses espérances, ses appréhensions, ses remords, son désespoir, sa mort, absorbent à eux seuls notre pitié. On en trouve une preuve frappante dans la fameuse scène où est racontée la disparition extraordinaire du flocon de laine¹. Si nous nous conformons docilement aux données de la pièce, le nouveau danger que fait courir à Hercule la méprise de Déjanire devrait réveiller l'intérêt en faveur du héros. Néanmoins, ce n'est pas à lui que l'on songe, ce n'est pas lui que l'on plaint. La prévision de sa mort ne nous émeut que parce que nous prévoyons la douleur que Déjanire en éprouvera, et qu'elle laisse pressentir l'acte désespéré par lequel elle se punira de son meurtre involontaire.

Le beau récit de la nourrice, qui vient bientôt apprendre au chœur la mort de sa maîtresse, nous confirme dans ces dispositions. La touchante image de l'héroïne disant adieu à tous les objets familiers qui lui rappellent son amour, et expirant sans un mot de reproche pour l'auteur de toutes ses souffrances, se grave en nous d'une manière ineffaçable. Aussi, même quand Déjanire a définitivement quitté la scène, nous ne cessons pas de l'y voir présente et, par là, l'effet que Sophocle a voulu produire dans le dénouement se trouve considérablement diminué. Ces dernières scènes ont pour but évident de nous

ramener au point de départ, de faire éclater dans toute sa force la puissance de la fatalité qui a présidé à la destinée d'Hercule. Pour y arriver, le poète n'a pas reculé devant les moyens les plus hardis ; il prodigue le pathétique, il remplit le théâtre des cris que la souffrance physique arrache à son héros, des explosions de colère que provoque en lui le sentiment de son humiliation ; il le montre soulevant lui-même les voiles qui recouvrent son corps ensanglanté. Mais l'horreur de ce spectacle est impuissante à détourner l'esprit de Déjanire ; en dépit du poète, durant cette scène émouvante, c'est sur elle qu'il se reporte. On attend avec impatience qu'Hercule mette un terme à ses malédictions et à ses plaintes pour permettre à Hyllus de justifier sa mère ; on s'étonne qu'instruit enfin des circonstances extraordinaires et de la méprise malheureuse qui ont amené son trépas, il n'ait pas un mot de justice et de pitié pour celle qui n'a pas voulu lui survivre ; on lui fait intérieurement le reproche de se montrer jusqu'au bout préoccupé uniquement de lui-même, de ne pas s'oublier un moment pour rendre enfin hommage à l'affection si dévouée et si tendre qu'il n'a cessé de méconnaître et de trahir.

On voit combien la pièce a dévié de sa direction première. Déjanire est devenue la vraie victime dans ce drame où tout son rôle semblait devoir se réduire à celui d'un instrument inconscient, et d'avance sacrifié, de la mort fatale d'un autre ; et cet autre, au contraire, malgré sa fin lamentable, nous apparaît presque comme son bourreau. Que les dieux s'intéressent au noble rejeton de Zeus ; que la fatalité allume son bûcher pour donner à son apothéose une auréole plus éclatante ; qu'il franchisse enfin dans sa gloire le seuil des immortels et prenne place à leur table aux côtés d'une épouse divine : nous réservons notre pitié à l'épouse mortelle qui a souffert par lui, qui est morte comme elle a vécu, dans la solitude et les larmes, en continuant d'aimer celui qui n'a su que la torturer et la maudire.

Que devient, en présence de cet intérêt croissant pour le

malheur de Déjanire, l'idée de la fatalité ? Que devient l'impression religieuse qui devait résulter du drame ? L'une et l'autre se sont évanouies. Ce n'est pas un drame divin qui s'est joué devant nous ; l'élément religieux n'était qu'un cadre ; ce cadre est rempli par la peinture des passions humaines, et l'émotion qui nous saisit au spectacle de leurs tragiques effets ne laisse en nous place pour aucune autre.

III

La peinture des caractères nuit donc à l'idée religieuse dans les *Trachiniennes*. Par un retour naturel, l'idée religieuse nuit à la peinture des caractères ; tantôt elle empêche le poète de leur donner les développements nécessaires et de les traiter autrement que des ébauches, tantôt elle l'oblige à en altérer la vérité et la profondeur.

On admet généralement que, pour qu'un caractère puisse se développer, il doit se trouver en opposition, ou tout au moins en contact, avec d'autres qui diffèrent de lui. De là vient l'importance du second acteur introduit par Eschyle : grâce à cette innovation, la tragédie cessa d'être presque exclusivement lyrique pour devenir dramatique. Sophocle enrichit encore cet élément dramatique, soit en introduisant un troisième acteur, soit en établissant entre ses personnages des contrastes propres à accuser plus fortement la physionomie particulière de chacun d'eux. Le résultat de ces perfectionnements successifs fut de permettre aux tragiques de montrer des forces contraires luttant entre elles, ce qui est proprement le but de la tragédie.

Dans les *Trachiniennes*, nous ne voyons nulle part ces forces opposées directement aux prises les unes avec les autres. Les deux personnages importants de la pièce sont animés de passions qui devraient faire surgir entre eux des conflits plus ou moins violents ; mais ils ne se rencontrent jamais sur la

scène : Déjanire meurt sans avoir revu Hercule ; Hercule ne fait son apparition qu'après la mort de Déjanire¹. Quelle raison a pu déterminer Sophocle à se priver ainsi du plus puissant auxiliaire que l'art dramatique ait jamais imaginé pour donner aux personnages une vie et une personnalité propres ? Il n'en faut pas chercher d'autre, croyons-nous, que la part réservée dans sa pièce à l'intervention du merveilleux et du divin, à la fatalité.

La légende d'Hercule n'a pas fourni à la tragédie athénienne un très grand nombre de sujets. Eschyle l'avait laissée de côté². Dans ce qui nous reste du théâtre d'Euripide et de Sophocle, la *Folie d'Hercule* et les *Trachiniennes* sont les seules tragédies qui s'en soient inspirées entièrement. La tradition avait introduit dans l'héroïsme de ce demi-dieu un mélange de sensualité qu'il était difficile d'éliminer et qui n'est guère conciliable avec le caractère sérieux de l'art tragique et la nature de l'émotion qu'il se propose de produire. Dans les *Aléades* de Sophocle, aujourd'hui perdues, Hercule jouait un rôle, mais seulement un rôle épisodique, semble-t-il, et dans lequel le poète n'avait mis à contribution que le côté le plus grossier de sa nature : Hercule s'enivrait dans un festin que lui offrait Aléos et faisait ensuite violence à la fille de son hôte dans le temple d'Athéna³. La comédie et le drame satyrique puisèrent plus largement dans la légende du fils de Zeus ; ils s'accommodaient fort bien de ce mélange de trivialité et d'héroïsme, surtout le dernier, pour lequel le personnage d'Hercule semblait avoir été créé tout exprès. L'*Alceste* d'Euripide, qui est, selon toute vraisemblance, une variété de drame

¹ Cette combinaison permet à Sophocle de confier à un seul acteur, au protagoniste, les rôles importants de Déjanire et d'Hercule ; mais on ne pourrait soutenir qu'il a pu être déterminé à construire sa pièce comme il l'a fait uniquement pour une raison de cet ordre.

² M. Croiset, *Hist. de la Littérat. grecque*, III, p. 234.

³ Alcidas, dans Nauck, *Tragic. graec. Fragmenta*, 2^e édit., p. 146 : τύχης δὲ γενομένης, ἀφικνεῖται Ἡρακλῆς στρατευόμενος ἐπὶ Λύγαν εἰς Ἥλιον, καὶ αὐτὸν ξενίζει. Ἄλκιος ἐν τῷ ἱερῷ τῆς Ἀθηναῶν. ἰδὼν δὲ Ἡρακλῆς τὴν παῖδα ἐν τῷ νεβῷ ὑπὸ μέθης συνεγένετο.

satyrique¹, nous offre un exemple des effets que ce genre de pièces en pouvait tirer. Hercule descendant aux enfers pour en ramener Cerbère avait aussi fourni à Sophocle le sujet d'un drame satyrique dans l'*Hercule au Ténare*. Enfin, l'on voit, par ce qu'on sait du *Syleus* d'Euripide, jusqu'à quel point, dans le populaire descendant de Zeus, les vertus héroïques étaient inséparables des vices du satyre².

Ce qui était une ressource pour le drame satyrique était une difficulté pour la tragédie ; et, dans les *Trachiniennes*, concilier les passions les moins nobles d'Hercule avec le côté héroïque de sa légende était un problème particulièrement difficile à résoudre. Il fallait que la mort du héros répondît à sa nature divine, qu'elle parût comme le dernier des travaux auxquels le destin l'a condamné avant sa glorification finale et le relevât à nos yeux, pour le rendre digne de l'immortalité qui l'attend. Mais, d'autre part, elle est irrémédiablement liée aux circonstances dans lesquelles elle se produit, et qui ne sont pas à son honneur. Ses exploits à Oëchalie ne nous sont connus que par ce qu'en rapportent des personnages secondaires ; mais, de ce qu'ils racontent, se dégage une physionomie d'Hercule qui n'est pas très sympathique ; et il est difficile déjà de ne pas juger avec sévérité cet époux infidèle, égoïste, esclave de ses passions amoureuses, ne reculant pas, pour les satisfaire, devant la dévastation, le meurtre, le pillage et le rapt. Que serait-ce donc si Hercule en personne affrontait sur la scène la douleur et les reproches de Déjanire, si on le voyait introduire lui-même sous son toit, au mépris des droits de l'épouse légitime, la captive « conquise parmi le sang et le feu, au bruit des cris de mort remplaçant les chants d'hymen³ » ? Il aurait eu un rôle impossible à soutenir ; il ne pourrait éviter de paraître odieux ou méprisable ; nous ne saurions

¹ Voir H. Weil, préface de son édition d'*Alceste*.

² Voir, dans l'*Histoire de la Littérature grecque* de M. M. Croiset, le chapitre sur le drame satyrique (vol. III, chap. ix).

³ Euripide, *Hippolyte*, v. 545 sqq.

plus, en aucune manière, nous intéresser à cette destinée qui tient depuis si longtemps arrêté sur elle l'œil vigilant des dieux et qui, pour s'accomplir, rend nécessaires autour d'elle tant de larmes et tant de deuil. Au lieu d'un fils de Zeus, objet de sa sollicitude et s'élevant à l'immortalité par la souffrance, nous n'aurions plus dans Hercule qu'un coupable justement puni de ses fautes et de ses excès. Voilà pourquoi Sophocle s'est déterminé à éloigner de nos yeux « ce qu'on ne doit point voir ». Il fait son Hercule coupable envers Déjanire, et il le fallait bien pour motiver la jalousie de celle-ci, et pour que la tunique fatale fût appelée à accomplir l'œuvre de la destinée; mais il ne le montre pas agissant en coupable, et il ne pouvait pas en être différemment. Car une entrevue d'Hercule et de Déjanire n'aurait pu produire que deux effets : ou bien soumettre de nouveau aveuglément au joug de l'époux infidèle, mais cher malgré ses torts, Déjanire résignée : et la tunique fatale n'était plus appelée à accomplir l'œuvre de la destinée; ou bien fournir un aliment nouveau à la jalousie de la femme légitime et affermir sa résolution de recourir au moyen magique qu'elle croit avoir à sa disposition : mais alors le héros de la pièce se fût trouvé placé dans une situation peu compatible avec les mœurs tragiques et dans une infériorité morale telle, qu'on a peine à concevoir comment l'intérêt d'ordre surnaturel et divin qui doit rester attaché à lui aurait pu en sortir intact, ou même ne pas disparaître tout à fait.

Les deux personnages dont les passions sont en opposition ne se trouvant jamais en présence l'un de l'autre, le caractère de chacun d'eux ne se manifeste que dans des scènes où ils n'ont pour interlocuteurs que des personnages secondaires, mêlés seulement de loin à l'action, et dont les répliques, sans grand intérêt, n'ont guère d'autre but que de motiver les longues tirades des acteurs principaux. Il en résulte que ces tirades ressemblent beaucoup à des monologues ; et, ce qui peut d'abord paraître surprenant, ce défaut est surtout sensible à partir du moment où Déjanire devient jalouse, c'est-

à-dire à partir du moment où l'on s'attendait précisément à rencontrer de vrais dialogues tragiques. Un monologue, il est vrai, n'exclut pas par lui-même le caractère dramatique ; il peut l'avoir même à un haut degré, s'il met à nu l'âme du personnage s'analysant lui-même, cherchant à se reconnaître au milieu des sentiments contraires qui l'agitent et pesant les raisons qui le poussent à vouloir ou à ne pas vouloir. C'est ainsi que Corneille emploie le monologue ; et, pour prendre dans le théâtre de Racine un exemple qui met en jeu une passion de même nature que les *Trachiniennes*, Roxane flottant indécise entre les indices contradictoires qui, tour à tour, accusent ou justifient Bajazet, nous émeut et nous fait trembler¹.

Mais Sophocle pouvait-il se livrer ici à ces analyses délicates ? Ses personnages, malgré le semblant de volonté libre qui leur reste, ne sont que les acteurs inconscients d'un drame dont les ressorts sont en dehors d'eux ; il est donc obligé de nous montrer, sous les passions humaines qui le dérobent aux regards, le jeu secret de ces ressorts ; il faut qu'il nous en fasse voir d'avance les combinaisons subtiles et qu'il nous les explique, pour que la marche de l'action nous devienne claire et que les acteurs eux-mêmes arrivent enfin à se démêler au milieu des catastrophes inattendues qui les atteignent. C'est pourquoi les longs discours de Déjanire sont beaucoup moins consacrés à découvrir son état intérieur qu'à nous fournir ces explications nécessaires ; ils font l'effet d'expositions supplémentaires destinées, avant chacune des péripéties qui marquent sa tentative malheureuse pour reconquérir l'affection d'Hercule, à nous éclaircir cette péripétie, à la faire prévoir et accepter, à la montrer comme devant fatalement se produire. Écoutons, par exemple, Déjanire raconter au chœur se rencontre avec Nessus :

Je possède depuis longtemps, serré dans un vase d'airain, un présent

¹ Racine, *Bajazet*, acte III, sc. 7 ; cf. acte IV, sc. 4.

que me fit un monstre du temps jadis ; jeune encore, je le reçus de Nessus, le centaure à la poitrine velue, le jour où il fut tué. Nessus, pour un salaire, faisait traverser aux mortels les eaux profondes et rapides du fleuve Événus ; ils les portait dans ses bras et ne se servait ni de rames ni de voile pour accomplir le trajet. Lorsque, sur l'ordre de mon père, je suivis pour la première fois Hercule en qualité d'épouse, il me prit, moi aussi, sur ses épaules. Au milieu du passage, il porta sur moi ses mains hardies, et moi je criai. Aussitôt le fils de Zeus se retourna et lança contre lui une flèche empennée qui, à travers sa poitrine, pénétra en sifflant dans ses poumons. Le monstre expirant n'eut que le temps de dire : fille du vieil OEnée, aie confiance en mes paroles et tu retireras un grand avantage d'avoir été transportée par moi, parce que je t'ai passée la dernière Si tu recueilles de tes mains le sang figé autour de ma plaie, à l'endroit où le venin de l'hydre de Lerne a noirci la flèche, tu possèderas en lui, pour charmer le cœur d'Hercule, un philtre qui l'empêchera d'aimer aucune autre femme plus que toi. Je me suis rappelé ce philtre que je conservais chez moi soigneusement enfermé, j'y ai plongé cette tunique en suivant toutes les recommandations de Nessus vivant, et j'ai tenté l'épreuve¹.

La froideur de ce morceau est évidente ; tout sentiment, toute passion en est absente ; c'est que le poète tient surtout à nous instruire des circonstances antérieures qui rendront vraisemblable la méprise de Déjanire et expliquent comment et pourquoi elle a pu la commettre.

Déjanire doit-elle se servir de ce philtre puissant ? Est-elle sûre de l'effet qu'il produira² ? Ces scrupules pouvaient être le point de départ d'une scène qu'on attend, et dans laquelle seraient exprimés d'une manière pathétique les hésitations, les craintes et l'espoir de la femme aimante et trahie. Mais il ne faut pas que Déjanire ait le temps de réfléchir, sans quoi toutes les combinaisons du destin se trouveraient déjouées. Le poète coupe donc court à ces hésitations, ou plutôt il ne leur donne pas le temps de naître ; et il introduit immédiatement Lichas venant prendre les derniers ordres de sa maîtresse avant d'aller rejoindre Hercule. L'entretien des deux person-

¹ V. 555 sqq.

² V. 590.

nages, à part un trait d'une grande délicatesse où se révèlent les préoccupations secrètes de Déjanire ¹, est consacré en entier aux recommandations minutieuses que le héraut doit transmettre à Hercule sur la manière et le moment précis de revêtir la tunique : car, sans ces précautions préliminaires, le philtre n'aurait pas toute sa force et pourrait s'égarer sur un autre que celui auquel il est destiné. Maintenant, c'en est fait ; la résolution qu'a prise Déjanire d'employer le charme de Nessus n'est pas plutôt arrêtée dans son esprit, qu'elle est obligée, par la succession rapide des événements, de la mettre à exécution. On voit, par les scènes que nous venons d'examiner, la double nécessité que la présence de l'élément surnaturel dans la tragédie impose à Sophocle : d'abord il est contraint de substituer à la peinture des caractères des expositions sans cesse renouvelées ; en second lieu, quand la force même de la situation exige qu'il touche aux sentiments dramatiques, il ne peut éviter d'en écourter l'expression outre mesure ; il semble que le destin le presse aussi bien que ses acteurs.

La scène qui suit immédiatement entre Déjanire et le chœur ² et la scène entre Hyllus et sa mère ³ suggèrent des réflexions analogues et qui conduisent à une conclusion pareille. Les malheurs qui fondent sur les personnages ne sont pas merveilleux seulement dans leur cause et leur origine ; ils le sont aussi par la façon dont ils se produisent. Comment le poète ne se croirait-il pas tenu d'insister sur ces étrangetés, d'en faire l'objet de développements étendus ? Mais ces développements sont encore au détriment de la peinture des caractères. Ainsi Déjanire décrira en détail comment elle s'est conformée aux prescriptions de Nessus en employant le charme ; comment le flocon de laine imprégné du sang du monstre a disparu d'une

¹ V. 630 : δέδοικα..... | μή πρόν λέγοις ἄν τόν πόθον τόν ἐξ ἐμοῦ, | πρὶν εἰδέναι τάκαϊ-
θεν εἰ ποθοῦμεθα.

² *Trach.*, v. 633 sqq.

³ *Trach.*, v. 734 sqq.

manière inexplicable : exposé à la lumière et à la chaleur du soleil, il s'est réduit en poussière, « semblable aux débris qui tombent du bois rongé par la scie » ; et sur le sol, à la place qu'il a touchée, une écume grumeleuse s'est mise à bouillonner : telle celle que produit, répandu sur la terre, le jus des grappes mûres de la vendange ¹. Ses angoisses, ses remords, son désespoir ne sauraient être trop vifs, après le spectacle qui vient de frapper ses yeux : quelle forme le poète leur donne-t-il ?

Malheureuse ! je ne sais à quoi me résoudre. J'ai fait, je le vois, une chose épouvantable. Pourquoi, en effet, et à quel titre, le monstre en mourant m'aurait-il donné une preuve de bienveillance, à moi qui causais sa mort ? Cela n'est pas possible ; il voulait perdre celui qui l'avait frappé et il me trompait. Je le comprends, trop tard, quand cela ne sert plus à rien. Et c'est moi, je ne m'abuse pas, moi seule, malheureuse, qui l'aurai tué. Le trait qui a blessé Nessus a, je le sais, blessé Chiron lui-même, un dieu, et rien de ce qu'il atteint n'échappe à la mort. Comment le noir venin qui s'est mêlé au sang de ce monstre ne serait-il pas fatal à Hercule aussi ? Il en mourra, j'en suis sûre. Mais je suis décidée, s'il succombe, à aller de ce pas mourir aussi. Vivre et s'entendre reprocher son crime n'est pas supportable pour une femme qui s'honore d'être honnête.

Le chœur : Un affreux malheur est à redouter ; mais il ne faut pas perdre tout espoir avant l'événement.

Déjanire : Quand on a eu des desseins coupables, il n'y a plus place même pour l'espoir qui donne du courage.

Le chœur ; Pour ceux dont la faute est involontaire, l'indignation s'adoucit ; elle s'adoucirait pour toi.

Déjanire : Parler ainsi, cela est possible à celui qui n'est pas chargé d'un lourd crime, mais non au coupable.

Le chœur : Tu feras bien de n'en pas dire davantage si tu ne veux pas être entendue de ton fils ².

L'inquiétude et l'émotion ne sont pas, sans doute, absentes de ces vers. Déjanire se juge avec sévérité, sans tenir compte de ses bonnes intentions ; sa douleur doit être réelle et fort grande, puisqu'elle déclare qu'elle ne survivra pas à la mort

¹ V. 695 sqq.

² V. 705 sqq.

d'Hercule. L'expression de cette douleur cependant, on ne saurait le nier, manque de force et surtout d'ampleur ; il est trop visible que Sophocle a voulu que Déjanire nous fit sentir surtout, non ses déchirements intérieurs, mais la part que la fatalité a prise à l'événement ; les déductions logiques qu'elle tire de la nature du philtre sont à l'adresse du spectateur ; elles le préparent aux effets surnaturels qu'il va bientôt produire. Nous retrouvons ici, comme plus haut, le même souci continuel d'explications, de préparation, *d'exposition*, et aussi, comme l'indiquent les derniers mots du chœur, la même hâte de couper court à la peinture des sentiments. L'un et l'autre sont rendus également nécessaires par le merveilleux du sujet.

La scène des reproches d'Hyllus à sa mère est aussi à la fois trop rapide et trop longue ; trop rapide, car la violence et la brusquerie d'Hyllus ne laissent pas à Déjanire le temps de reprendre ses esprits et de se justifier devant son fils, sinon de s'absoudre, avant de mourir ; trop longue, car les descriptions et les récits qui la remplissent, très étendus déjà par eux-mêmes, ont l'air encore d'une préparation pour amener l'arrivée d'Hercule sur la scène et pour faire accepter le spectacle violent qui va bientôt frapper nos yeux.

Nous ne songeons pas assurément à nier le mérite intrinsèque de ces scènes ; elles sont brillantes ; elles abondent en comparaisons et en images tour à tour gracieuses, hardies, pittoresques, poétiques toujours. Mais peuvent-elles réellement tenir lieu de dialogues vraiment dramatiques ? Elles donnent l'impression que ce drame, contrairement à la définition même du poème dramatique, est tout en récits, et l'on s'aperçoit trop que la nécessité que le poète s'est imposée de faire paraître divine et surnaturelle l'action de sa tragédie, l'empêche trop souvent de laisser agir et sentir ses personnages comme la nature le demandait.

Ainsi Sophocle a été forcé d'écourter la peinture des mœurs pour la concilier, dans la mesure du possible, avec l'inter-

vention de la fatalité. L'étude particulière des personnages principaux peut montrer que leurs sentiments ne sont pas toujours vrais, manquent parfois de profondeur, et que ce défaut trouve encore, dans l'emploi de la fatalité, son explication.

Des deux personnages principaux de la pièce, Hercule et Déjanire, le dernier est celui que Sophocle a dessiné avec le plus de soin. La première remarque qu'appelle le caractère de l'héroïne, c'est qu'il se présente à nous sous deux aspects assez différents. Non qu'il aille contre le précepte d'Horace : « *Servetur ad imum qualis ab incepto processerit, et sibi constet.* » Il ne manque pas en effet à la loi de l'unité. Les traits essentiels de la physionomie de Déjanire restent les mêmes dans tout le cours de la pièce. Elle a connu très jeune, à l'âge où la vie s'ouvre pour les autres femmes sur des perspectives riantes, la tristesse et le malheur ; elle a failli devenir malgré elle l'épouse d'un monstre, dieu il est vrai, mais dont les traits étaient plus propres à inspirer l'horreur et l'épouvante que l'amour¹. Hercule l'a délivrée de son odieux prétendant et a obtenu sa main ; mais elle n'a pas trouvé le bonheur dans cette union. Les épreuves imposées au demi-dieu par la haine d'Héra l'ont tenu sans cesse éloigné de son foyer. « Nous avons eu des enfants, dit Déjanire, mais leur père les a vus à peine ; tel le laboureur qui possède une terre éloignée, et qui ne visite son champ que pour les semailles et pour la moisson. » Elle vit dans des alarmes continuelles, poursuivie sans cesse par la pensée des dangers que fait courir à son mari sa vie aventureuse, « et la nuit ne dissipe ses chagrins que pour lui en apporter de nouveaux ». Elle a pris l'habitude de souffrir, elle ne saurait plus se réjouir pleinement de rien ; à vivre toujours isolée, toujours tremblante, elle a contracté un air de lassitude triste, de résignation tendre et douce, avec lequel sa jalousie elle-même restera en harmonie dans ses traits généraux, et qui ne la quitte pas, même à ses derniers moments.

¹ V. 4 sqq.

Le caractère de Déjanire a donc de l'unité. Malgré tout, cependant, il ne laisse pas l'impression de l'unité. C'est que, bien que le fond en reste toujours le même, il se manifeste à propos de circonstances qui semblent n'avoir entre elles aucun rapport. Il est dans la nature de l'héroïne de s'attrister et de craindre, mais sa tristesse et sa crainte changent d'objet. Après avoir craint pour la vie d'Hercule, elle craint de perdre l'amour d'Hercule. C'est dans ses craintes qu'il y a un manque d'unité, et par suite un manque de vérité, j'entends de *vérité dramatique*. Il ne faut pas oublier en effet que tout drame est une crise¹ et que toute crise exclut nécessairement, dans ceux qui s'y trouvent mêlés, la possibilité de s'intéresser à autre chose qu'à ce qui fait l'objet de cette crise. Il n'y aurait pas contradiction à ce que, dans la vie réelle, Déjanire fût, successivement, d'abord inquiète au sujet de la vie de son mari, et ensuite jalouse de lui. Mais on a peine à concevoir que dans le drame, dont la marche est nécessairement très rapide, elle puisse être ainsi successivement absorbée par deux sentiments si différents. Si la seule chose en question dans la pièce est le danger qui menace Hercule, nous ne comprenons pas qu'elle puisse en distraire sa pensée et s'abandonner à la jalousie; si l'amour d'Hercule pour Iole fait toute la tragédie, nous ne comprenons pas que Déjanire ne soit pas jalouse uniquement. Déjanire produit donc l'effet d'une même femme dans deux situations différentes, mêlée à deux drames distincts.

Ce défaut résulterait-il d'un manque d'unité dans l'action de la pièce? Ce n'est là qu'une apparence. Nous avons essayé plus haut² de montrer que l'action des *Trachiniennes* est une; mais ce qu'il faut ajouter ici, c'est qu'elle n'est une que par rapport à nous, spectateurs. Nous savons en effet le fond des choses; nous savons que les événements vont s'enchaîner sui-

¹ Il s'agit, bien entendu, du drame grec, ou, si l'on veut, de notre tragédie classique.

² Voir p. 1 sqq.

vant la loi rigoureuse et inflexible de la fatalité, et que, sans rapports apparents les uns avec les autres, ils n'en constituent pas moins dans leur ensemble une seule et même crise, dans laquelle le salut ou la mort d'Hercule est la seule chose en question. Pour Déjanire, il n'en est pas ainsi. Les événements, pour elle, se succèdent sans s'enchaîner et constituent par conséquent deux crises distinctes. L'oracle a prononcé qu'Hercule courait un danger : c'est là la première crise, et elle la croit définitivement passée quand on lui annonce qu'Hercule est de retour ; Hercule aime une autre femme, et elle veut l'arracher à cette passion : c'est là la seconde crise, qui aura un dénouement qu'elle ne peut prévoir. Le rôle de Déjanire manque donc de vérité dramatique, et cela est dû à ce que Sophocle a fait successivement découler ses sentiments de deux sources différentes : de l'oracle d'abord, c'est-à-dire de la fatalité ; et en second lieu de la jalousie, qui est chez elle une passion purement humaine par sa cause immédiate et directe. Ici encore nous sommes en présence de deux influences qui se sont nu réciproquement.

La même cause explique que la jalousie de Déjanire ne présente pas toujours la vérité psychologique qui rend si remarquables la plupart des personnages de Sophocle, et qu'elle manque un peu de profondeur. Nous avons observé plus haut que cette jalousie est en harmonie avec les traits généraux du caractère. Il n'y entre rien de violent, rien qui ressemble à la passion d'une Médée ou d'une Hermione. Une seule épithète lui convient : c'est une jalousie résignée. La première atteinte portée à l'âme de l'héroïne par les révélations du messenger est vive : « Infortunée ! dans quelle situation me trouvé-je ? Quel malheur ai-je, à mon insu, fait entrer dans ma maison ? Ah ! malheureuse !... Que résoudre, femmes ? Ce que je viens d'entendre me laisse frappée au cœur¹. » Mais ce n'est là qu'un cri ; et encore est-il coupé par quelques questions

¹ V. 375 sqq.

adressées au serviteur. Plus loin, Déjanire nous ouvre davantage son âme, qui nous est restée jusqu'ici un peu fermée :

Je suis venue vers vous en secret, *confie-t-elle au cœur*, pour vous dire le charme que j'ai préparé de mes mains, et pour gémir avec vous sur mon malheur. Ce n'est pas, je crois, une vierge, mais une femme qui a subi le joug que j'ai admise auprès de moi : tel le nautonier reçoit dans son navire une surcharge incommode, dangereuse pour son salut, comme cette femme le sera pour mon cœur. Maintenant nous sommes deux pour une même couche, pour les embrassements d'un seul. C'est ainsi qu'Hercule, réputé mon époux loyal et fidèle, m'est reconnaissant des longs soins que j'ai pris de sa maison. Je ne sais pas lui en vouloir de ces faiblesses, auxquelles il a succombé si souvent. Mais pourtant, quelle femme supporterait d'habiter avec sa rivale et de l'associer à ses droits d'épouse ? Je vois en elle les charmes de la jeunesse destinés à s'accroître, et chez moi, ils dépérissent. L'œil de l'homme aime à cueillir cette fleur, et se détourne quand elle se flétrit. Aussi, je crains qu'Hercule ne soit plus mon époux que de nom et réserve ses tendresses pour sa captive plus jeune que moi¹.

Les plaintes que Déjanire fait entendre ici sur l'ingratitude d'Hercule ne se reproduisent pas dans le reste de la pièce, et ce passage est, à vrai dire, le seul, dans tout le rôle, où nous puissions saisir les mouvements de la jalousie. Partout ailleurs, Déjanire restera maîtresse d'elle-même et sera dominée par le souci de ne se laisser aller à aucun acte, à aucune parole violente qui puisse donner à croire qu'elle nourrit contre Iole ou contre Hercule des sentiments hostiles. Le discours qu'elle tient à Lichas pour obtenir de lui l'aveu de l'infidélité d'Hercule est, à cet égard, curieux à étudier. Ses paroles, lui dit-elle, ne tomberont pas dans l'oreille d'une femme méchante ; elle connaît l'inconstance naturelle des hommes et le pouvoir invincible de l'Amour ; ce pouvoir s'exerce sur elle-même ; elle ne peut en vouloir à Iole et à Hercule de le subir. Jamais homme n'a eu plus de femmes qu'Hercule ; et pourtant jamais celles qu'il a aimées n'ont entendu d'elle un mot de reproche ou une

¹ V. 534 sqq.

injure. « Il en sera de même d'Iole, quand bien même Hercule se dessècherait d'amour pour elle ¹. »

Sans doute Lichas a tort d'accepter trop facilement les assurances que lui donne Déjanire ; le ton général de ses paroles, l'ardent désir de savoir qui perce à travers tout ce qu'elle dit, devraient lui ouvrir les yeux ; cette résignation calme, cette indulgence voulue cachent une souffrance contenue. Mais il me semble d'autre part que nous devons nous-mêmes nous garder de l'illusion contraire et ne pas être dupes de la situation ni de ce mot de jalousie. Il éveille toujours en nous l'idée d'une grande agitation et d'un grand trouble moral. Or, les sentiments de Déjanire paraissent véritablement ne répondre que d'une manière très imparfaite à cette idée ; notre imagination nous la représente plus passionnée qu'elle ne se montre réellement et l'on pourrait dire que c'est un peu nous qui sommes jaloux à sa place. Son attitude à l'égard d'Iole prouve bien à elle seule qu'elle ne ressent pas la jalousie à la manière dont nous la comprenons. Quand, pour la première fois, elle se trouve en présence de la fille d'Eurytus, on ne voit nulle part se traduire, dans son langage et ses sentiments, la défiance instinctive que la vue de cette femme jeune, belle, à l'attitude et au silence énigmatiques, devrait faire monter au cœur de l'épouse en qui « pâlit l'éclat de la jeunesse » et qui connaît trop la nature volage de son mari. Elle traite la captive avec bonté et sympathie, même après qu'elle sait qu'elle a en elle une rivale ². Cela lui donne un grand air de noblesse et de bonté, mais ne dénote pas, on en conviendra, le tempérament jaloux qu'on se plaît la plupart du temps à lui attribuer.

Le trait principal de la jalousie de Déjanire étant ainsi fixé, on peut se demander d'abord si ce calme relatif, dans une

¹ *Trach.*, v. 436 sqq. Saint-Marc Girardin ne voit dans le discours de Déjanire à Lichas qu'une feinte pour l'engager à parler. C'est évidemment une fausse interprétation de ce morceau, car ce que Déjanire dit ici à Lichas, elle le répétera devant le chœur, qu'elle n'a aucune raison de vouloir tromper (cf., v. 552).

² *Trach.*, v. 490 sqq. ; 624 sqq.

passion d'ordinaire violente et emportée, est bien conforme à la nature et s'il n'y a pas quelque contradiction à parler de jalousie résignée. « La jalousie se nourrit dans les doutes ; et « elle devient fureur, ou elle finit, sitôt qu'on passe du doute « à la certitude¹. » C'est ainsi que l'ont représentée tous ceux qui l'ont mise sur la scène ; mais cette pensée de l'un des plus profonds analystes du cœur humain ne trouve pas ici son application. Sophocle n'a donné à Déjanire ni doutes, ni soupçons ; elle apprend d'un seul coup toute la vérité et, avec la certitude, la jalousie, pour elle, ni ne finit, ni ne se tourne en fureur.

Peut-être faut-il tenir compte de la différence des mœurs, de la situation inférieure qui était faite à la femme dans la famille antique et qui pouvait atrophier certains de ses sentiments ? On pourrait s'y croire autorisé par un curieux passage de l'*Andromaque* d'Euripide :

Il faut, dit la veuve d'Hector, qu'une femme, quand on l'a donnée même à un mauvais époux, se résigne et n'engage pas avec lui une lutte d'orgueil... Quant à moi, cher Hector, pour l'amour de toi, j'aimais celles que tu aimais, s'il arrivait que Cypris te fit faire un faux pas ; et souvent j'ai donné le sein à des enfants de toi qui n'étaient pas les miens, afin que de moi ne te vint nulle amertume. En agissant ainsi je ramenaï à moi mon époux par ma douceur².

Mais ce passage ne prouve rien. Le sentiment anormal qui y est exprimé s'explique par une raison littéraire ; Euripide veut établir entre la sauvage Hermione et la douce Andromaque une opposition très forte. Ce sentiment d'ailleurs serait-il vrai, le cas n'est pas applicable à la situation qui nous occupe : Déjanire aussi a vu souvent, sans éprouver de jalousie, Hercule céder à ses caprices amoureux ; elle le dit elle-même³. C'est qu'alors elle possédait, comme Andromaque aussi à l'époque qu'elle rappelle, l'éclat de la jeunesse et de la beauté, qu'elle était sûre de son pouvoir et savait que l'affection de

¹ La Rochefoucauld, *Maximes*, 32.

² Euripide, *Andromaque*, v. 213 sqq.

³ *Trach.*, v. 460 sqq.

l'infidèle ne subirait qu'une éclipse momentanée. Mais aujourd'hui elle n'a plus « cette fleur de jeunesse vers laquelle se tournent les regards¹, » et il s'agit pour elle de savoir si elle ne sera plus que de nom l'épouse d'Hercule, si elle cédera définitivement la place à sa rivale plus jeune². Elle est donc arrivée à un tournant décisif de sa vie et elle tient d'autant plus au cœur de son époux qu'elle a plus de raisons de craindre de le perdre ; en d'autres termes, elle est jalouse, et tout simplement jalouse. Elle ne peut donc l'être que comme toutes les femmes le sont et, sur ce point, les femmes de l'antiquité ne différeraient pas des femmes modernes. Nous en avons assez de témoignages : « Une femme peut rester indifférente à tout le reste ; mais se voir enlever son époux, c'est pour elle perdre la vie. » Ces mots sont de Ménélas, dans la même *Andromaque* d'Euripide³. Qu'on se rappelle les fureurs de sa Médée et de son Hermione, et l'on sera forcé de convenir que Déjanire offre à peine une trace très atténuée de ces troubles de l'âme que l'antiquité, aussi bien que nous, considérait comme inséparables de la jalousie ; que cette passion chez elle manque, par conséquent, de vérité et de profondeur.

La cause de ce défaut est facile à saisir. Ce qu'il y a de contradictoire dans la passion de Déjanire provient encore de l'incompatibilité entre les deux influences auxquelles elle est soumise, entre les sentiments qui naissent naturellement de son cœur blessé et ceux que la fatalité qui la fait agir dans la pièce exige qu'elle ait. L'absence d'agitation morale qui nous paraît peu naturelle dans sa situation se rattache directement à ces derniers.

Et d'abord, qu'est-ce, à ses yeux, que l'amour d'Hercule pour Iole ? Ce n'est pas quelque chose qui dépende de lui et de sa volonté : Eros commande aux dieux, aux hommes, à Déja-

¹ *Trach*, v. 547 sqq.

² Ταῦτ' οὖν φοβοῦμαι, μὴ πόσις μὲν Ἑρακλῆς | ἐμός, καλῆται, τῆς νεωτέρας δ' ἄρ' ἦ.
(v. 550).

³ Euripide, *Andromaque*, v. 372.

nire, à Iole, en maître auquel on ne résiste pas¹; l'amour est une *maladie* (νόσος²), à laquelle Hercule est sujet plus qu'un autre, et pour laquelle on ne saurait lui en vouloir, pas plus qu'à un malade de sa fièvre. Ces idées sur l'amour ne sont pas particulières à Déjanire; on en retrouverait ailleurs l'expression dans la littérature grecque. Elles n'en ont pas moins en elles-mêmes un caractère fataliste qui explique déjà en partie pourquoi Déjanire ne se sent émue de colère ni contre Iole ni contre Hercule. Mais il y a plus: à ces croyances générales sur la nature de l'amour, s'ajoute, dans Déjanire, une conviction qui lui est personnelle et qui est la véritable raison, non de son indifférence, car évidemment elle souffre, mais de son calme relatif: « Comment il existe un remède à ma peine, dit-elle au chœur, je vais vous en instruire, mes amies³. » C'est là tout le secret: elle a un remède pour guérir Hercule de sa maladie d'amour; c'est le philtre de Nessus, qu'elle conserve à l'insu de tous, et dont elle se décide à faire usage dès qu'elle connaît l'infidélité de son mari. Les doutes légers qui pourraient s'élever en elle sur l'efficacité de ce charme souverain ne résistent pas à une parole du chœur⁴; son assurance est entière, et c'est sans hésiter qu'elle remet la fatale tunique à Lichas, chargé de la porter à Hercule. On voit combien cette persuasion où est Déjanire de triompher d'Iole exclut naturellement tous les développements psychologiques que semblait appeler la situation. Pourquoi se consumerait-elle dans la douleur? Pourquoi tenterait-elle sur celui qui l'abandonne le pouvoir des plaintes pathétiques, des reproches véhéments, de l'évocation des jours

¹ V. 440.

² V. 445; cf. 543: ἐγὼ δὲ θυμοῦσθαι μὲν οὐκ ἐπίσταμαι | νοσοῦντι: κείνῳ πολλὰ τῆδε τῆ νόσῳ.

³ V. 553 ἤ δ' ἔγω, φίλαι, | λυτήριον λύπημα τῆδ' ὑμῖν φράσω. Le sens donné par Hermann, qui fait de λυτήριον un substantif, et explique: *ægrimonium Iolæ, mihi liberationem a malis*, n'est pas admissible à cause de la douceur que Déjanire témoigne à Iole, et qui ne se dément pas un instant. Il y a, semble-t-il, corrélation évidente entre ἤ et τῆδε, et il est préférable de donner, comme on le fait d'ordinaire, à l'adjectif λυτήριον le sens passif: λύεσθαι δυνάμενον.

⁴ V. 590 sqq.

heureux d'autrefois? Comment même l'idée de recourir à ces moyens lui viendrait-elle à l'esprit? La crédulité, la foi aveugle dans la parole de Nessus, éteint en elle tout autre sentiment que la certitude de vaincre et de vaincre sans combat, et la pousse à marcher avec décision vers le précipice qui l'attend et qu'elle ne connaît pas. Les mesures du destin ont été bien prises; c'est lui seul qui, par la rencontre avec le Centaure inspire à l'héroïne du drame cette confiance fatale dans la vertu bienfaisante d'un poison mortel. On ne saurait trop déplorer ici l'intervention de cette force aveugle. Si Déjanire eût fait, avant que la vertu réelle du philtre se révélât par ses effets, les réflexions qu'elle fera après, si elle eût soupçonné sa vertu véritable, peut-être aurions-nous eu, dans les *Trachiniennes* comme dans la *Médée*, une peinture achevée de la jalousie, de ses tortures, de ses tentations coupables, de ses fureurs ou de ses remords, au lieu que Déjanire ne nous en offre qu'une imparfaite et incomplète esquisse.

Hercule ne paraît qu'à partir du vers 974, pour le dénouement, et nous le connaissons beaucoup mieux par ce qu'ont rapporté de lui les autres acteurs du drame, que par ce qu'il dit ou fait lui-même. Il se montre d'ailleurs, dans la scène finale, conforme à ce que nous savons déjà de lui; nous retrouverons la violence du devastateur d'Oëchalie et du meurtrier de Lichas, dans sa fureur contre Déjanire, dont il ignore la mort.

Puissé-je la voir mourir comme moi, de la même manière¹. — Oui, sachez-le; bien que mes forces soient anéanties et que je ne puisse faire un pas, celle qui a osé cela, ma main la punira, même en l'état où je suis. Qu'elle vienne seulement, et je lui apprendrai, et tous verront que, mort aussi bien que vivant, je châtie les criminels². — O mon enfant, montre que tu es le vrai fils de ton père et que tu ne me préfères pas ta mère; de tes mains, toi-même, va l'arracher du palais et livre-moi celle qui t'a enfanté, que je connaisse clairement si c'est mon sort que tu plains davan-

¹ V. 1036.

² V. 1107.

tage ou le sien, quand tu la verras déchirée et traitée comme elle le mérite¹.

A part ce trait de violence excessive, presque de sauvagerie, que la situation explique, on ne peut guère soutenir que le dénouement offre une peinture véritable du caractère d'Hercule; c'est plutôt la mise en action du récit qu'Hyllus a fait un peu plus haut, à sa mère et au chœur, des souffrances du héros au promontoire de Cénéé : le spectacle que nos oreilles avaient tout à l'heure entendu décrire est maintenant sous nos yeux. Nous voyons Hercule se tordre en proie au feu invisible qui le dévore; il étale devant nous ses plaies saignantes; il nous épouvante de ses cris et de ses plaintes. Toute cette douleur n'a rien de très personnel et ne diffère pas beaucoup de celle de Philoctète par exemple. Ce sont les mêmes exclamations, les mêmes images pour désigner le mal obscur qui ronge le patient, les mêmes appels à la pitié des assistants, la même terreur à la seule idée du contact d'une main étrangère, le même désir d'anéantissement dans la mort. Il n'y a pas à s'en étonner, car la douleur physique ne se prête pas à une très grande variété d'expression. La douleur d'Hercule cependant, outre qu'elle est plus violente que celle de Philoctète, a aussi, à ce qu'il me semble, quelque chose de moins naturel. Hercule se complaît trop à décrire les effets physiologiques du poison :

(Jamais je n'ai ressenti) des souffrances comparables à celles que me cause ce tissu, œuvre des Erinyes, dont la fille perfide d'OËnée a entouré mes épaules et sous lequel je meurs. Il s'est moulé sur mes flancs; il m'a rongé les chairs jusqu'aux os; il boit à mes artères et à mes poumons; il a déjà épuisé mon sang décoloré, et tout mon corps tombe en ruines, pris dans cette étreinte mystérieuse².

Sophocle, cela est clair, tient à mettre en relief ce qu'il y a d'extraordinaire dans les souffrances de son héros, pour qu'elles soient en harmonie avec tout le reste de sa destinée, à laquelle

¹ V. 1064 sqq.

² V. 1050 sqq.

nulle autre ne ressemble. Cette longue scène d'ailleurs n'est que comme un résumé de ce que l'existence du demi-dieu thébain a présenté d'étrange et de surnaturel. Quand il interrompt ses plaintes et ses cris, c'est pour établir des antithèses entre ce qu'il a été et ce qu'il est, entre ses victoires sur les géants, les monstres, les brigands et les barbares, et l'indignité de sa mort, œuvre « d'une faible femme, n'ayant rien de viril, agissant seule et sans le secours du glaive ¹ ». Un autre passage énumère plus en détail encore la longue série de ses travaux et l'oppose à l'état misérable auquel il est maintenant réduit ².

Cette idée de la destinée fatale d'Hercule, sur laquelle toute la pièce repose, ne pouvait pas, cela va de soi, être absente du dénouement; mais là, comme dans toutes les autres parties du drame, on peut lui reprocher de nuire au naturel des sentiments et à leur vérité. A un moment, Hercule demande à son fils de lui amener ses autres enfants et sa vieille mère Alcmène. Est-ce, comme on pourrait s'y attendre, pour les embrasser une dernière fois et leur dire adieu avant de mourir? Il n'y a pas trace de ce sentiment dans le passage : Hercule veut seulement découvrir aux siens les oracles qui ont présidé à sa destinée ³. A un autre moment, Hyllus, voyant son père un peu plus calme, en profite pour plaider la cause de Déjanire et la justifier du crime qu'Hercule lui impute. Hercule, après avoir entendu son fils, va-t-il changer de sentiments à l'égard de sa femme innocente, revenir sur les malédictions dont il l'a accablée, prononcer un mot de justice, de pardon, de tendresse? L'occasion semblait belle de faire succéder aux émotions tumultueuses des scènes précédentes des impressions plus douces, de tirer des larmes aux spectateurs, de racheter l'égoïsme du fils de Jupiter et ses actes répréhensibles en le montrant enfin humain et généreux. Mais dans ce que lui dit Hyllus, un seul mot frappe Hercule; c'est le nom du centaure

¹ V. 1058 sqq.

² V. 1090 sqq.

³ V. 1147 sqq.

Nessus, de celui dont la fatalité s'est servie pour réaliser ses desseins. C'est que la justification de Déjanire est introduite ici par le poète non pour Déjanire, mais pour Hercule seul, pour éclairer à ses yeux le sens mystérieux de son passé, pour qu'il accepte avec résignation une mort qui le met au rang des dieux, et enfin pour lui faire régler d'avance l'avenir de sa race d'après une volonté que l'on comprend n'être pas la sienne, mais celle des dieux : Hyllus brûlera sur le bûcher de l'OEta Hercule encore vivant ; il épousera celle qui fut aimée de son père et qui a été la cause indirecte de sa mort. Ainsi les destinées s'accompliront ; mais on voit à quel prix : la fatalité exige de ses esclaves qu'ils agissent contrairement à la nature et foulent aux pieds, pour que les oracles ne soient pas menteurs, les sentiments les plus légitimes du cœur humain.

IV

Nous venons de voir que Sophocle s'est servi, dans sa tragédie, de deux ressorts dramatiques de nature très différente. D'une part, il fait intervenir la fatalité : c'est elle qui règle la marche des événements et amène la catastrophe ; d'autre part, il réserve à l'activité et à l'initiative propre des personnages un rôle d'une certaine étendue : si la jalousie de Déjanire n'est pas la cause première de la mort d'Hercule, elle en est la cause seconde, elle est l'instrument qu'emploie la fatalité. Nous avons essayé d'indiquer les inconvénients de l'usage simultané de ces deux ressorts ; ils ne peuvent jouer ensemble qu'en se contrariant : la part attribuée au développement des caractères atténue et affaiblit l'impression religieuse qui devrait résulter de l'intervention de la force fatale ; cette intervention à son tour oblige le poète à restreindre le développement des caractères, à en altérer même parfois la vérité.

Sophocle pouvait-il concevoir son sujet autrement, et négliger complètement un de ces deux éléments pour ne laisser subsister

que l'autre ? Peut-être lui a-t-il été impossible de s'affranchir des idées religieuses de son époque au point de les sacrifier tout à fait au penchant qui le portait à observer surtout la nature humaine et à la décrire¹. Quoi qu'il en soit, il est vraisemblable qu'il s'est lui-même rendu compte des contradictions inhérentes à son sujet ; car visiblement il cherche à les amoindrir. Il s'est appliqué à concilier, à fondre ensemble les deux éléments incompatibles de sa tragédie, de manière qu'ils fussent presque inséparables l'un de l'autre. Et, de fait, ce n'est que par un effort d'analyse que nous parvenons aujourd'hui à les distinguer et à déterminer la part de chacun d'eux.

Un des moyens qu'il emploie pour opérer la fusion de ces deux éléments contraires est le rôle muet d'Iole. Ce personnage lui était fourni par la légende d'Hercule. Il figurait, cela n'est pas douteux, dans la *Prise d'OEchalie* de Créophyle de Samos d'où, vraisemblablement, a été tiré le sujet des *Trachiniennes*². « Je suis, fait dire au poème de Créophyle une épigramme de Callimaque, l'œuvre du Samien qui reçut dans sa maison le divin Homère ; je pleure les malheurs d'Eurytus et de la blonde Iole. » On ne sait pas d'ailleurs quelle place occupait dans le poème la fille d'Eurytus. Était-ce parce qu'il était épris d'elle, et pour l'enlever à son père, qu'Hercule détruisait OEchalie ? Cela est possible et même probable, car cette tradition semble avoir été la plus répandue³. Cependant, du temps même de Sophocle, il

¹ Il serait téméraire de vouloir imaginer ce qu'aurait pu devenir entre les mains de Sophocle le sujet des *Trachiniennes*, s'il avait résolument sacrifié l'un des deux ressorts dramatiques. Cependant si l'on cherche à s'en faire une idée, la *Médée* d'Euripide pourrait à la rigueur fournir une indication. Les oracles, c'est-à-dire l'élément religieux du drame, étant supprimés, tout dans la pièce pouvait découler uniquement et logiquement de la jalousie de Déjanire, même l'exposition, où il n'y a, dans la tragédie telle qu'elle est, aucune trace de cette passion. La marche de l'action était d'ailleurs à peine modifiée dans ses lignes extérieures ; l'ordre et l'enchaînement des scènes restaient les mêmes à très peu de chose près. Mais l'effet dramatique devenait tout autre, comme le sujet lui-même ; l'intérêt principal se portait sur Déjanire, sa jalousie et sa mort, et non plus sur la destinée et la mort d'Hercule.

² Voir Welcker, *Der epische Cyclus*, p. 214 sqq. de la 2^e édition.

³ Apollodore, *Bibl.*, 2, 5, 12, 6 sqq.

y en avait une autre, dont une scholie des *Trachiniennes* (v. 354) nous a transmis l'écho. D'après Phérécyde, dit la scholie, Hercule arrivait chez Eurytus, à OEchalie¹, et demandait la main d'Iole pour son fils Hyllus; sur le refus d'Eurytus, il prenait sa ville et tuait ses fils; Eurytus lui-même se retirait en Eubée. Sophocle a dû connaître l'une et l'autre tradition; je crois en trouver la preuve dans le dénouement de sa pièce, où Hercule donne Iole pour femme à son fils. Il y a là, à ce qu'il me semble, un mélange des deux données de la légende. Dans le reste de la tragédie, il a suivi uniquement la première tradition, et il est facile de comprendre pourquoi. La mort d'Hercule étant le résultat à la fois de la volonté du destin et de la jalousie de Déjanire, il fallait, pour conserver l'unité d'action, que l'une de ces deux causes fût subordonnée à l'autre; il était nécessaire, après avoir sauvé Hercule des dangers de son expédition contre OEchalie, où l'oracle avait prédit qu'il devait trouver la mort, de présenter cependant sa mort comme se rattachant à cette expédition. C'est à cette nécessité que répond tout d'abord le rôle d'Iole; il sert de *transition* entre la première partie de la pièce et la seconde. Toutes les scènes de cette seconde partie, où la jalousie de Déjanire est l'objet principal des développements, rentrent ainsi, bien qu'elles soient traitées pour ainsi dire d'une manière indépendante et sans lien apparent avec l'oracle du début, dans les données de la première partie et paraissent en découler fatalement: c'est d'OEchalie qu'Hercule a ramené Iole; c'est donc à OEchalie qu'il aura trouvé la mort².

Très vraisemblablement, l'originalité de Sophocle consiste surtout à avoir fait du personnage emprunté à Créophyle un rôle muet. Mais il est à remarquer que le silence d'Iole, d'où il a su tirer un effet si pathétique, lui était comme imposé

¹ Phérécyde plaçait OEchalie en Arcadie. Voir sur les différents endroits où on la situait, Welcker, passage cité, et l'article HERCULE dans le *Dictionnaire des Antiquités* de Daremberg et Saglio.

² Cette raison nous déterminerait à maintenir, dans le vers 77, le mot *γώρας* et à rejeter la conjecture *ώρας*.

par le caractère mixte de son sujet. Tout autre que lui eût peut-être cédé à la tentation de prendre occasion de la rencontre des deux rivales, pour écrire des scènes mouvementées et des dialogues dramatiques. Mais Sophocle ne sacrifie pas l'ensemble aux détails, et l'ordonnance générale de sa tragédie lui interdisait précisément d'engager, entre les deux femmes, une lutte de sentiments qui eût donné une trop grande importance à l'action des passions humaines dans un drame dont la fatalité devait rester le fond. Toute la scène de l'arrivée d'Iole est à citer, bien qu'elle soit un peu longue ; car rien, croyons-nous, ne peut mieux donner l'idée de la délicatesse de l'art de Sophocle et du soin qu'il apportait à la composition.

Le chœur : Maitresse, tu as sujet maintenant de te réjouir ; tu n'en peux douter, d'après ce qui frappe tes yeux et d'après ce que tu viens d'entendre ¹.

Déjanire : Comment ne me réjouirais-je pas en toute sincérité au récit de cette heureuse victoire de mon époux ? j'y suis bien obligée, et ma joie doit répondre à son triomphe. Pourtant, quand on examine les choses comme on doit, le bonheur donne lieu de craindre ; il peut s'évanouir un jour. Pour moi, mes amies, une grande compassion m'est venue, à la vue de ces malheureuses, perdues sur une terre étrangère, sans foyer, sans famille. Bien que peut-être elles soient de parents libres, les voilà maintenant assujetties à la vie des esclaves. O Zeus qui détournes le danger, puis-je ne jamais te voir sévir ainsi contre quelqu'un des miens, je ne sais lequel, ou du moins ne le fais pas de mon vivant. Telles sont les craintes qui m'assiègent à leur vue. (*S'adressant à Iole*) : Et toi, malheureuse enfant, qui es-tu ? Es-tu vierge, ou es-tu mère ? Mais, à te voir, ce sont là des paroles où tu n'entends rien. Tu es du moins de noble race. Lichas, de quelle famille est l'étrangère ? quelle est sa mère, quel est le père qui l'engendra ? Parle, car sa vue m'a émue plus que celle des autres, d'autant qu'elle sait plus que les autres garder un air de dignité.

Lichas : Que sais-je, et à quoi bon m'interroger ? Elle est peut-être du sang d'un des grands de là-bas.

Déjanire : Du sang des rois peut-être ? Eurytus avait bien une fille ?

Lichas : Je ne sais, je n'ai pas pris de longues informations.

¹ Le chœur veut parler du cortège des captives et du récit que Lichas vient de faire de la victoire d'Hercule.

Déjanire : Tu n'as pas non plus entendu prononcer son nom par quelqu'un de tes compagnons ?

Lichas : Non ; je me suis acquitté en silence de ce que j'avais à faire.

Déjanire (à *Iole*) : Parle, infortunée ; que nous apprenions du moins de toi ce qui te concerne ; car il est malheureux qu'on ignore qui tu es.

Lichas : Elle fera comme elle a fait jusqu'ici, elle n'ouvrira pas la bouche ; elle n'a fait entendre aucun mot, grand ou petit ; toujours triste, elle pleure, la malheureuse, sous le poids de sa douleur, depuis qu'elle a quitté les hauteurs de sa patrie. Cela est fâcheux pour elle, mais il faut lui pardonner.

Déjanire : Eh bien ! laissons-la ; qu'elle entre dans le palais et agisse à son gré ; je ne veux pas qu'aux maux qu'elle endure s'ajoute une peine venant de moi : elle est assez malheureuse ainsi ¹.

On voit avec quelle réserve cette scène est traitée. Elle ne contient pas un mot qui puisse faire dévier la pièce de son intention première. Rien de plus dramatique que cet effort de *Déjanire* sur elle-même pour être heureuse et se réjouir, que ces pressentiments, déroutés par l'annonce de la victoire, mais persistant malgré tout, ne sachant plus trop à quoi se prendre et s'égarant à demi ; rien de plus pathétique aussi que la forme nouvelle qu'ils prennent, s'exhalant en pitié pour ces captives que le vainqueur traîne après lui, et allant tout d'abord à celle d'où viendront à l'héroïne toutes ses infortunes. Mais, en même temps, rien de plus habile. Sans prêter à *Déjanire* un seul mot de passion, ni même assombrir son cœur du moindre soupçon jaloux ², par le seul fait qu'il la met en présence de sa rivale encore ignorée et donne à sa curiosité bienveillante une insistance particulière, Sophocle amorce, pour ainsi dire, tous les développements passionnels du caractère. Mais il les amorce seulement ; ce résultat obtenu, *Iole* disparaîtra de la pièce, où sa présence l'eût obligé à donner à la jalousie de *Déjanire* des traits plus accusés et

¹ V. 291 sqq.

² Ce n'est pas l'avis de Patin (*Etudes sur les Tragiques grecs, Sophocle*, p. 71). *Déjanire*, dit-il, à la vue des captives, « éprouve les mouvements confus d'une pitié à travers laquelle on peut démêler les premières atteintes de la jalousie ». Je ne trouve, dans le texte, rien qui justifie ce jugement.

plus énergiques que ne le comportait le but qu'il poursuivait. Il est impossible d'être à la fois plus pathétique et de rester plus maître de son inspiration ; de réunir, dans un plus harmonieux accord, la richesse de l'invention poétique à la science réfléchie qui juge dans quelle mesure précise un rôle peut être intéressant sans porter préjudice à la distribution de l'ensemble.

Partout, d'ailleurs, dans les *Trachiniennes*, est sensible cette préoccupation de maintenir un juste équilibre entre les deux forces qui mènent le drame, et de ménager de l'une à l'autre la transition. Si, dans la première partie de la tragédie, Déjanire n'est pas jalouse encore, elle est dans les conditions les plus favorables pour le devenir ; elle y est disposée par son abandon, par sa tristesse inquiète et sa mélancolie, par ces longues journées et ces longues nuits d'attente vaine dont elle fait confiance au chœur. Plus tard, quand la disparition du flocon de laine ne lui permettra plus de douter qu'Hercule va mourir, que l'attention du spectateur devra se détourner de la passion même de Déjanire pour n'en plus voir que les effets prochains et se porter sur l'accomplissement de l'oracle, l'âme de Déjanire elle-même subira une évolution semblable ; il ne sera plus question, dans son entretien avec le chœur, de son amour ni de sa jalousie ; ses craintes du début se réveilleront aussi vives, accompagnées de remords, et primeront en elle tout autre sentiment. Enfin, la jalousie de Déjanire est présentée de telle manière que les actes qui sont chez elle le résultat des impulsions les plus naturelles du cœur peuvent passer tout aussi bien pour des déterminations prises sous l'influence de la force fatale qui pèse sur elle à son insu. Qu'est-ce, en effet, que cette confiance aveugle et précipitée dans les paroles trompeuses du Centaure ? Faut-il y voir une conséquence de la passion qui ne réfléchit pas et qui croit avidement tout ce qu'elle désire, ou bien est-elle seulement la suite nécessaire d'un ensemble de circonstances créé par le destin pour égarer ses victimes ? Quand Déjanire prend la résolu-

tion d'envoyer la tunique à son époux, cet acte de volonté appartient à cet ordre indécis de faits psychologiques dont on ne saurait dire s'ils ont pour origine notre faculté de nous déterminer librement, ou s'ils sont un de ces phénomènes de suggestion dans lesquels ne se retrouve plus aucun des caractères de la liberté.

Enfin, la construction de la tragédie entière est visiblement soumise, dans son ensemble, à la nécessité d'isoler l'un de l'autre, autant qu'il était possible, les deux ressorts dramatiques qui devaient, par leur nature même, se contrarier. Nous en résumons les grandes lignes telles qu'elles ressortent des observations de détail contenues dans ce qui précède.

La donnée fatale de la pièce est nettement exposée dans le prologue et la parodos. Là, les personnages se savent menacés d'un danger contre lequel leur volonté ne peut rien ; les sentiments de Déjanire y sont tous subordonnés à la crainte que lui inspirent l'oracle qu'Hercule lui a fait connaître et les dernières recommandations qu'il lui a laissées avant son expédition contre Eurytus ; sa détermination d'envoyer Hyllus à la recherche de son père est également motivée par la crainte de l'oracle. Mais à partir de l'arrivée de Lichas apportant la nouvelle de la victoire d'Hercule, et jusqu'au quatrième épisode, c'est-à-dire dans le corps même de l'ouvrage, dans la partie véritablement dramatique, dans celle où le poète a voulu nous montrer Déjanire ressentant les premières atteintes de la jalousie, agissant en femme jalouse et prenant, sous l'empire de la jalousie, la détermination qui doit être funeste à Hercule, la fatalité semble se retirer de la scène et laisser les passions et les volontés humaines livrées à elles-mêmes. Elle ne s'exerce plus qu'en ce qu'elle trompe les personnages. Mais ceux-ci ignorent qu'ils sont trompés, qu'Hercule, en réalité, n'est pas sauvé, qu'il est toujours sous le coup de l'oracle qu'ils redoutaient au début et qu'ils ont perdu de vue après la victoire du héros. Déjanire se croit libre, maîtresse de ses actes, et agit en femme qui se croit libre, qui croit n'obéir

qu'à des motifs tirés d'elle-même et de sa passion jalouse. Ce n'est qu'après qu'elle a, sans le savoir et sans le vouloir, accompli l'œuvre de la destinée, que son illusion cesse. A ce moment, c'est-à-dire au dénouement, la fatalité reparait et se découvre clairement aux divers acteurs par ses effets, qu'il est trop tard pour conjurer. Le dénouement comprend une double catastrophe : la mort de Déjanire et la mort d'Hercule. Avant d'expirer, les deux victimes apprennent la cause première de leur malheur ; tous les oracles leur sont révélés avec leur sens véritable, et ces oracles expliquent tout. La marche générale de l'action peut donc se résumer ainsi : 1° les personnages savent qu'ils ont tout à craindre de la fatalité ; 2° ils se croient soustraits à son influence ; 3° leur catastrophe les détrompe. En d'autres termes, bien qu'agissant durant tout le cours du drame, la fatalité n'apparaît clairement aux personnages que dans l'*exposition* et dans le *dénouement*.

On remarquera que l'ordre dans lequel les événements sont disposés dans la pièce est combiné à l'intention des personnages, pour leur faire oublier momentanément la force fatale qui ne cesse pas de peser sur eux. Mais Sophocle n'a pas à se préoccuper que des acteurs. Il a aussi à tenir compte des spectateurs. La fatalité, qui n'existe pas pour les premiers dans le corps de la tragédie, doit néanmoins continuer d'y être sensible pour les seconds ; tandis que les acteurs ignorent qu'ils travaillent exclusivement, sans le vouloir, aux desseins de la fatalité, le spectateur doit, au contraire, le savoir ; l'ordre des événements, qui doit tromper les personnages, doit, au contraire, éclairer le public. Sophocle a pu concilier les deux choses, grâce à la connaissance que les spectateurs ont de la légende, et qui leur donne, avant les faits accomplis, l'explication que les acteurs ne posséderont qu'après les faits accomplis. Les péripéties qui contribuent à égarer les personnages nous apparaissent ainsi non comme des arrêts dans la marche de la fatalité, mais comme une combinaison habile du destin pour parvenir à ses fins cachées. L'arrivée d'Iole, personnifi-

cation vivante de la victoire d'Hercule, rassure Déjanire ; mais elle nous fait trembler pour elle et pour Hercule ; le philtre de Nessus est, pour Déjanire, une raison d'espérer ; il est pour nous une raison de craindre ; le chœur célèbre le retour prochain d'Hercule triomphant ; pour nous, il annonce l'arrivée du funèbre cortège. Enfin, l'impression de fatalité que la pièce est destinée à produire est encore soutenue par les pressentiments que le poète prête à Déjanire, et par le merveilleux de détail abondamment, trop abondamment peut-être, répandu sur tout l'ensemble.

Peut-on dire toutefois que Sophocle ait atteint son but, que les deux ressorts dramatiques auxquels il a eu recours, quelque habileté qu'il ait mise à en régler le jeu, agissent de concert au point de se confondre ? On ne saurait justement le prétendre. Il a réussi, grâce à des combinaisons ingénieuses et savantes, à sauver l'unité d'action : la mort d'Hercule, voulue par le destin, reste le centre unique autour duquel se groupent tous les faits, toutes les péripéties ; toutes les scènes sont dans un rapport direct avec le dénouement.

Mais il y a une unité plus importante que l'unité d'action : c'est l'unité d'intérêt, et les *Trachiniennes* ne la produisent pas. Cette tragédie n'est ni une tragédie religieuse, ni une tragédie de caractères ; il y a de l'une et de l'autre ; mais ce n'est franchement ni l'une ni l'autre. Nous sommes ballottés, en la lisant, entre des émotions et des sentiments qui n'arrivent pas à se mettre d'accord. Nous trouvons Déjanire touchante ; car elle nous offre l'image de la plus humaine des douleurs ; Hercule nous émeut, mais d'une autre manière et pour une autre cause, parce que le spectacle de ses souffrances nous rend, jusqu'à un certain point, présente la nécessité mystérieuse contre laquelle il se débat et devant laquelle se brise son héroïsme. Mais nous ne savons pas, en définitive, auquel de ces deux personnages le poète a voulu nous attacher de préférence, et nous sommes tentés de répéter pour notre propre compte les paroles du chœur : « Laquelle de ces deux

infortunes dois-je pleurer d'abord ? Malheureuse ! je ne puis le décider¹. » Ce manque d'unité dans l'intérêt est le défaut capital de la pièce ; à lui se ramènent toutes les critiques que l'on peut faire des *Trachiniennes*, et, comme les autres imperfections du drame, il a pour origine le manque d'unité dans le ressort dramatique.

¹ *Trach.*, v. 947.

CHAPITRE II

AJAX

- I. Composition de l'*Ajax*; son unité malgré la duplicité de l'action. — II. Le dénouement de l'*Ajax*; il se produit au milieu du drame; explications diverses données de ce fait. — III. L'*Ajax* a pour sujet le panégyrique du personnage principal en tant que héros athénien; par là s'expliquent la structure particulière de la pièce, la place du dénouement et les développements donnés à la seconde partie. — Le sujet de la pièce distinct de l'action du drame; l'action n'est qu'une partie du sujet. — IV. Influence des souvenirs de l'épopée sur la composition de l'*Ajax*. — V. Infériorité de la deuxième partie de la pièce; raisons de ce fait. — VI. Deux ressorts dramatiques dans la première partie de la pièce; la mort d'Ajax est fatale; comment le poète dissimule cette fatalité au spectateur et à Ajax lui-même; comment il est obligé d'en tenir compte dans la peinture du caractère d'Ajax. La raideur du caractère d'Ajax. Rapprochement entre la composition de l'*Ajax* et celle des *Trachiniennes*. — VII. L'impression religieuse produite par l'*Ajax*. Le rôle d'Athéna.

I

Dans l'*Ajax*, nous trouvons encore, employés concurremment pour mener l'action, la fatalité et les caractères. Cependant, la structure générale de cette tragédie ne s'explique pas, comme pour les *Trachiniennes*, par la nécessité de concilier ensemble les deux forces ennemies. Dans la première partie seulement, cette nécessité s'est imposée au poète; dans la seconde, il n'a pas eu à s'en préoccuper. Si la fatalité pèse sur Ajax, en effet, elle ne pèse que sur lui; et la destinée du héros de Salamine une fois remplie, l'influence que la volonté divine exerçait sur elle n'a plus à se manifester. Il se rencontrera encore çà et là quelques allusions à la fatalité dont Ajax a été la victime, mais ce sera tout; dans la seconde moitié de l'action, la fatalité n'interviendra plus en aucune manière, et la tragédie se dénouera sans elle, par le seul

effet des caractères. C'est donc dans la première partie seulement que nous aurons à nous demander par quels moyens Sophocle a évité les inconvénients de l'emploi simultané de deux ressorts dramatiques contradictoires. Mais auparavant, il est nécessaire de considérer l'œuvre dans son ensemble et de rechercher les raisons de sa construction toute particulière.

Aristote a donné de l'unité d'action une définition qui n'a pas encore été remplacée par une meilleure : « De même, dit-il, que, dans les autres arts qui se proposent d'imiter, il y a unité dans l'imitation quand la chose imitée est une, de même aussi (dans la tragédie), il faut que la fable, étant l'imitation d'une action, imite une action unique et complète, et que les parties du drame composent un ensemble tel, qu'on ne puisse déplacer ou supprimer une de ces parties sans changer et bouleverser le tout lui-même. Ce qui peut en effet y figurer ou n'y pas figurer, sans le modifier visiblement, ne fait pas partie de l'ensemble ¹ ».

L'*Ajax*, on n'en saurait disconvenir, ne répond pas à cette définition. La pièce se compose de deux parties. La première, dans laquelle il faut comprendre le prologue, expose le suicide d'Ajax avec toutes les circonstances qui le motivent, le préparent et l'accompagnent. Après le jugement des armes, Ajax veut se venger de ceux qui lui ont préféré Ulysse ; il tente de mettre à mort ses ennemis. Mais Athéna fait échouer son dessein : elle le frappe de folie, et il égare ses coups sur des animaux inoffensifs, qu'il prend pour les Atrides et pour Ulysse. Revenu à la raison, en proie à une humiliation profonde, se jugeant à jamais ridicule et déshonoré, il résout de se tuer. L'affection que lui témoignent ses vieux compagnons d'armes et sa captive Tecmesse, celle que lui-même éprouve pour son jeune fils Eurysacès, sont impuissantes à le détourner de son funeste projet ; il trompe la surveillance de ceux qui l'entourent, et il se donne la mort sur la scène. — Voilà

¹ Aristote, *Poétique*, chap. VIII.

bien l'action unique et complète dont parle Aristote, et la pièce pourrait s'arrêter là.

Elle se poursuit cependant, et une seconde partie commence, qui occupe le dernier tiers de la tragédie. Des acteurs nouveaux, Teucer, Ménélas, Agamemnon, entrent en scène et remplissent les rôles principaux. Teucer, arrivé trop tard pour sauver son frère de la mort, veut au moins préserver sa dépouille des outrages que lui réservent Agamemnon et Ménélas, et soustraire à leur haine Tecmesse et Eurysacès. Il entreprend, malgré la défense des Atrides, de donner la sépulture à Ajax; en présence du cadavre, il engage, avec les deux chefs de l'armée, de longs et violents débats. L'intervention d'Ulysse met fin à la querelle : Agamemnon se rend aux raisons du roi d'Ithaque, et Teucer peut, sans opposition, ordonner les préparatifs des funérailles de son frère. — Voilà encore une action unique et complète, qui ne se confond pas avec la précédente, et qui, à elle seule, eût pu être le sujet d'une seconde tragédie.

Sophocle a eu soin de rattacher très étroitement la seconde partie de la pièce à la première et de la faire attendre. A plusieurs reprises. Ajax, d'une manière plus ou moins explicite, a exprimé ses désirs et ses craintes en ce qui touche les derniers honneurs à rendre à ses restes; il a semblé prévoir la résistance de ses ennemis¹. Si Agamemnon et Ménélas ne paraissent sur la scène qu'après la mort d'Ajax, cependant ils figurent en quelque manière dans le reste du drame; absents pour nous, ils y sont partout présents pour Ajax; ce n'est pas à des béliers et à des bœufs que, dans son délire, il adresse ses injures et ses coups; c'est aux Atrides; la pensée de leurs rires méprisants, de l'affront qu'ils lui ont infligé, de son impuissance à en tirer vengeance, le poursuit et l'obsède; c'est pour échapper à leurs insultantes railleries qu'il se tue; c'est enfin contre eux qu'il profère ses dernières malédictions. Les autres

¹ Au vers 689, μέλειν ἡμῶν ne peut avoir que ce sens; cf. v. 572 sqq. Voir surtout l'invocation à Zeus, v. 824 sqq.

personnages ramènent également sur les Atrides notre attention : le chœur parle de leurs conciliabules et de leurs menées¹ ; il se les représente survenant la menace à la bouche et la pierre à la main pour lapider son maître infortuné² ; Tecmesse redoute leurs violences pour elle et pour son fils³ ; le messager dépeint leur attitude provocante en face de Teucer⁴ ; en un mot, il n'est guère d'endroit dans la première partie qui ne les mêle plus ou moins directement à la catastrophe dont ils sont les premiers auteurs. Leur apparition après le suicide n'a donc rien qui surprenne ou qui choque. — Il en est de même pour Teucer : son frère, avant de mourir, lui a adressé un appel émouvant qui devait être entendu et qui prépare son entrée en scène⁵ ; il lui a légué comme un dépôt cher et sacré le fils qu'il laisse après lui⁶ ; et nous admettons comme une suite naturelle de tout ce qui a précédé que Teucer vienne prendre par la main Tecmesse sans défense, qu'il s'érige en protecteur de l'enfant menacé par la haine vivace des ennemis de son père, qu'il remplisse le dernier souhait du mourant en réclamant pour ses restes le repos et le respect⁷. Enfin l'intervention généreuse d'Ulysse, dont la modération et les sages conseils dénouent la situation et apaisent toutes les colères, ramène l'esprit du spectateur au début même de la pièce et contribue à donner à la composition tout entière un air d'unité qui peut faire illusion⁸.

Malgré ces préparations habiles, il n'en reste pas moins que l'*Ajax* nous propose non pas une, mais deux « actions com-

¹ V. 189 sqq.

² V. 251 sqq.

³ V. 496 sqq.

⁴ V. 720 sqq.

⁵ V. 342.

⁶ V. 560 sqq.

⁷ V. 824 sqq.

⁸ On trouve, dans les adieux d'*Ajax* à la vie, une preuve du soin que Sophocle a mis à préparer, de longue main, son dénouement. Dans les malédictions d'*Ajax* contre ses ennemis, il n'est question que des Atrides (v. 838) ; Ulysse n'y est pas nommé et il n'est fait aucune allusion à lui. On ne s'en aperçoit qu'à la réflexion. Le but du poète, en omettant volontairement ici celui qu'*Ajax*

plètes» ; que ces deux actions, bien qu'elles aient entre elles un rapport étroit et que la seconde puisse être considérée comme sortant naturellement de la première, se font suite et ne se confondent pas. Dans la première partie le spectateur se demande : Ajax mourra-t-il ou sera-t-il sauvé ; dans la seconde, la question qui se pose est autre : Teucer obtiendra-t-il d'ensevelir son frère ou ne l'obtiendra-t-il pas ? Il y a donc là comme deux tragédies distinctes et l'on peut dire que la pièce manque d'unité d'action.

Mais il ne s'ensuit pas qu'il n'y ait pas unité dans la composition générale, ni même que l'unité d'intérêt en soit absente. Aristote met les auteurs tragiques en garde contre un défaut commun à quelques poètes épiques inexpérimentés qui ont cru, parce que leur poème roulait sur un seul personnage, Hercule ou Thésée, que leur œuvre avait par cela même de l'unité ¹. Le jugement particulier d'Aristote sur l'*Héracléide* ou la *Théséide* qu'il avait sous les yeux était sans doute justifié. Cependant, on ne saurait nier que le fait seul que les aventures racontées dans un poème se rapportent toutes à un personnage unique ne constitue déjà une unité rudimentaire, et, pour peu que le poète soit habile, cette unité peut devenir réelle et tout à fait digne d'une œuvre d'art. Cela est vrai même du poème dramatique. Qu'est-ce qui constitue par exemple l'unité des *Troyennes* d'Euripide ? Ce n'est pas l'action ; car il n'y a pas, à proprement parler, d'action dans la pièce ; elle n'est composée que d'une série de scènes pathétiques ayant trait à la ruine de Troie. Répartition des captives entre les chefs des Grecs après la prise de la ville ; délire de Cassandre célébrant, dans une exaltation ironique, à la lueur des torches et parmi les cris de désolation, son union prochaine avec Aga-

hait pour le moins aussi vivement qu'Agamemnon et Ménélas, est bien clair. S'il avait mis dans la bouche d'Ajax mourant une dernière exécration contre Ulysse, il aurait rendu impossible son intervention en faveur du mort, et surtout l'offre généreuse qu'il fait à Teucer de prendre part aux funérailles : cette offre eût revêtu le caractère d'une impiété, presque d'un sacrilège.

¹ *Poétique*, ch. VIII.

memnon ; lamentations d'Andromaque et d'Hécube, mort de Polyxène, mort d'Astyanax, entrevue de Ménélas avec Hélène reconquise, nouvelles lamentations d'Hécube sur le corps d'Astyanax, incendie de Troie, embarquement des captives : quoi de plus varié et de plus différent que tous ces épisodes, dont chacun aurait pu à lui seul fournir le sujet d'une tragédie ? L'unité d'impression qui se dégage de la lecture de la pièce est cependant réelle, parce qu'Euripide a groupé ces scènes dramatiques autour d'un même personnage, Hécube, qui ne quitte pas la scène, qui est devenue comme la personnification de la cité agonisante, et dont le cœur subit le retentissement de tous les coups frappés sur sa malheureuse patrie.

C'est une unité du même genre qu'on trouve dans l'*Ajax* ; unité moins rigoureuse que l'unité d'action assurément, mais suffisante néanmoins pour relier l'une à l'autre les deux parties de la pièce et faire de la tragédie, dans son ensemble, un véritable tout. Le personnage d'Ajax domine tout le drame. C'est encore de son sort qu'il s'agit, même après qu'il n'est plus : s'il n'est pas enseveli, son malheur, déjà si grand, deviendra plus lamentable encore. Il reste sur la scène durant la première partie ; il ne la quitte pas davantage durant la seconde ; car son cadavre est là, sous les yeux des spectateurs : c'est la vue de sa dépouille inerte qui donne du cœur à Ménélas et l'enhardit à proférer des insolences qui ne recevront pas de châtiement ; c'est sa présence qui ravive la haine d'Agamemnon, qui inspire à Teucer l'éloquence de ses chauds plaidoyers, qui rend si pathétique le groupe de Tecmesse et de son fils prenant sous leur sauvegarde, eux qui sont la faiblesse même, les restes du grand Ajax. C'est lui, en un mot, qui demeure le centre de l'intérêt. L'intérêt ne s'est donc pas déplacé ; dans la dernière partie du drame, comme dans la première, il porte sur Ajax ; et c'est parce qu'il n'a pas changé, que la composition entière, malgré la duplicité réelle de l'action, présente une unité satisfaisante.

II



La structure de la pièce offre toutefois une particularité embarrassante. Bien que l'action soit double, et que, à parler strictement, chacune des deux actions ait son dénouement propre (suicide d'Ajax, pour la première ; autorisation accordée à Teucer d'ensevelir son frère, pour la seconde), des deux dénouements, l'un, le dernier, n'est qu'accessoire ; il est subordonné à l'autre. Le principal, le seul vrai, c'est le suicide d'Ajax. Il serait, je crois, difficile de le contester¹. Or, ce dénouement se produit, à peu de chose près, au milieu de la pièce. On a vu là une faute contre la loi de la *progression* dramatique. Au moment du suicide d'Ajax, l'intérêt arrive à son point culminant ; tout ce qui vient ensuite ne peut que l'affaiblir ; l'émotion tragique ne peut aller qu'en décroissant. C'est en effet ce qui a lieu : la seconde partie est pour nous moins intéressante que la première. Pourquoi Sophocle lui a-t-il donné cette étendue si considérable, qui laisse à notre pitié le temps de se refroidir ?

On a proposé de ce problème plusieurs solutions. La première, assez radicale, consiste à supprimer la difficulté en supprimant le second tiers du drame. Cette partie serait apocryphe, et il y aurait des chances pour qu'elle fût l'œuvre non de Sophocle, mais de son fils Iophon. C'est l'opinion de Bergk².

¹ On lit cependant, dans l'introduction de M. Jebb à son édition de l'*Ajax* : « (Le veto opposé à l'enterrement d'Ajax) soulève un problème plus important encore, pour des Athéniens, que la question de savoir si Ajax vivra ou mourra : celui de savoir s'il obtiendra ou non la consécration d'un héros. Voilà pourquoi l'inévitable point culminant de la pièce n'est pas la mort d'Ajax, mais la décision relative à ses funérailles. » (Cité par L. Campbell, dans les *Mélanges Weil*, p. 22.)

² Bergk (*Griech. Literat.*, III, p. 381) pense qu'on ne reconnaît la main de Sophocle que jusqu'au vers 1027. On ne peut que soupçonner, ajoute-t-il, comment le poète lui-même avait terminé sa pièce. Dans la composition originale, évidemment les funérailles d'Ajax étaient aussi interdites. Sans doute, quand Teucer avait exprimé sa douleur, on proclamait la défense des Atrides ; Athéna paraissait alors et son intervention dénouait la situation : le poète en

Mais les raisons dont Bergk appuie sa conjecture sont loin d'être convaincantes : celles qu'il tire de certaines remarques de métrique sont tout à fait sans importance ; quant à ses raisons esthétiques, elles sont trop subjectives pour n'être pas contestables ; elles n'obligent personne que lui-même ¹. Il faut dire d'ailleurs que l'hypothèse de Bergk semble généralement abandonnée, et nous n'avons pas à nous y arrêter plus longtemps.

D'autres, — et c'est l'explication la plus généralement admise, — tout en reconnaissant que les scènes relatives aux funérailles d'Ajax sont pour nous moins pathétiques que les autres, les justifient par l'idée que les Grecs se faisaient de la vie future et par l'importance qu'ils attachaient à l'accomplissement des rites funéraires. Sans parler d'événements historiques célèbres, comme la condamnation des généraux vainqueurs aux Arginuses, la fin des *Sept chefs* d'Eschyle, et la tragédie entière d'*Antigone* suffiraient à prouver que les spectateurs athéniens devaient prendre, aux dernières scènes de l'*Ajax*, un intérêt que nous ne pouvons ressentir au même degré : on comprend donc que le poète s'y soit arrêté avec complaisance ². Mais il n'y a pas à se le dissimuler, cette explication, si elle nous aide à comprendre la présence des scènes relatives aux funérailles, ne peut en justifier l'étendue. Ce n'est pas à proprement parler une explication, c'est plutôt une excuse pour un défaut que l'on reconnaît implicitement exister dans la pièce. Dans les *Sept chefs*, les contestations d'Antigone et du héraut n'occupent pas plus de 72 vers, et le drame entier en compte 1078 ; c'est donc à peu près un quinzième

prenait occasion pour honorer la mémoire du héros et pour montrer sous un jour plus doux la déesse qui protégeait sa dépouille contre ses ennemis. — Cf. les opinions de Benlœw et de God. Hermann, résumées dans une note de Patin, *Tragiques grecs, Sophocle*, p. 30.

¹ Bergk reconnaît que l'intervention d'Ulysse à la fin du drame est une inspiration heureuse ; mais, ajoute-t-il, même un poète médiocre peut avoir une bonne idée ou l'emprunter à d'autres.

² Voir Patin, *Trag. grecs, Sophocle*, p. 29.

de la pièce qui leur est consacré, et l'effet du double fratricide d'Étéocle et de Polynice n'en est nullement atténué. Dans l'*Ajax*, au contraire, un tiers environ de la pièce est employé à débattre la question de la sépulture du héros. Quelle que fût l'importance attachée par les Athéniens à l'accomplissement des cérémonies funèbres, quelque anxieux qu'on les suppose de connaître le sort réservé au cadavre d'Ajax, on ne peut raisonnablement soutenir que le poète ait eu besoin, pour donner sur ce point satisfaction à leur curiosité ou à leurs scrupules religieux, d'ajouter à l'action qui venait de prendre fin des développements tels qu'ils constituent à eux seuls comme une nouvelle pièce. D'ailleurs, si la raison qu'on allègue pour l'*Ajax* est valable, elle doit l'être aussi pour le reste du théâtre grec. Or, on ne voit point que les trois grands tragiques se soient toujours astreints à informer les spectateurs de ce que devient la dépouille des personnages qui meurent au dénouement. En dehors des cas où cette question de la sépulture fait le fond même de la pièce, comme dans l'*Antigone*, quand ils touchent à ce sujet, c'est dans une scène relativement courte, comme dans les *Phéniciennes*, et souvent même, ils se contentent de quelques mots¹. Il est donc de toute évidence que Sophocle, en écrivant la fin de l'*Ajax*, ne s'est pas proposé uniquement pour but de répondre aux sentiments religieux des Athéniens, et que les scènes finales de la tragédie présentaient pour les spectateurs un intérêt d'un autre ordre, qu'il s'agit de découvrir.

Plus récemment, on a eu recours à une autre explication. M. Lewis Campbell, dans un article sur *le Point culminant de la tragédie grecque*², a essayé de ramener toute la fin de l'*Ajax* à la conception particulière que les Grecs s'étaient formée du dénouement tragique. On sait en quoi leurs idées sur ce point diffèrent des nôtres. M. Maurice Croiset l'a indi-

¹ *Phéniciennes*, v. 1625 sqq.; cf. la fin des *Sept*; *Hécube*, 571-618; 1287; *Médée*, 1378, etc.

² Inséré dans les *Mélanges Weil*, p. 17, sqq. (1898).

qué dans des termes heureux qu'on ne saurait mieux faire que de reproduire. « La tragédie en Grèce, dit-il, ne s'est jamais décidée franchement, comme chez nous, à finir sur un acte violent.... Les dernières scènes sont en fait un souvenir manifeste de la vieille lamentation primitive. Elles n'augmentent pas l'effet dramatique ; au contraire. En le prolongeant, elles l'atténuent même en un certain sens, ou plutôt elles le transforment. Elles lui ôtent ce qu'il a de brusque, d'âpre, de déchirant. Elles habituent le spectateur à la douleur, et elles lui permettent, par suite, de se l'assimiler plus profondément. Ainsi ennoblie par les larmes et pénétrée par la réflexion, cette douleur toute vive, dont la crudité aurait paru intolérable, descend lentement dans les âmes qui n'y résistent pas et se répand jusqu'au fond. C'est une sorte de prise de possession intime, très délicate et très puissante¹. »

Tel est le fait incontesté que M. L. Campbell prend pour point de départ. Mais si la remarque est vraie dans sa généralité, il ne faudrait pas cependant en exagérer la portée. Les Grecs ont toujours conservé, dans la tragédie, une grande liberté d'allure ; ils n'ont jamais réduit leur art à l'observation stricte d'un certain nombre de formules, et on les eût probablement étonnés, en leur apprenant que toutes leurs tragédies passaient invariablement par cinq phases distinctes, appelées par M. L. Campbell : « *exposé, ascension, apogée, descente, fin* » ; et que « *le changement principal de la situation, la crise, se produit presque toujours lorsqu'il reste à exposer une partie de l'action variant du cinquième au tiers.* »

Toute la dissertation de M. Campbell repose en réalité sur une question de mots. Le critique anglais trouve impropre le terme de *dénouement* quand il s'agit du drame antique, parce qu'il éveille l'idée d'une progression dramatique atteignant son

¹ M. Croiset, *Litt. grecque*, III p. 123. Comme exemple de ce prolongement, pathétique encore, mais cependant plutôt calme et apaisant, de la tragédie après le dénouement, M. Croiset cite avec raison la fin de l'*Œdipe Roi* de Sophocle et des *Phéniennes* d'Euripide.

plus haut degré à la fin de la pièce. Il se refuse donc à l'employer et le remplace par deux autres, l'*apogée* et la *descente*. Pour éclaircir par un exemple ce qu'il entend par là, il cite l'*OEdipe Roi*. Dans cette tragédie, dit-il, le point culminant, la crise, l'*apogée*, c'est-à-dire le changement principal dans la situation d'OEdipe, est au vers 1188, quand OEdipe découvre toute la vérité sur sa naissance. « A ce moment la ruine de sa vie est complète, et il est inconcevable qu'une catastrophe plus terrible puisse lui arriver. Il reste cependant au spectateur, atterré par l'événement, à se rendre compte, dans son émotion sympathique, de toute l'étendue du malheur et de ses inévitables conséquences. Son intérêt à partir de ce moment ne sera pas moins profond, mais il est d'un autre genre. C'en est fini de son angoisse impatientement tendue ; la question n'est plus : « le roi sera-t-il écrasé ? » mais : « comment cet écrasement l'affectera-t-il ? »

Conséquemment, pour M. Campbell, le développement de la situation nouvelle, c'est-à-dire la *descente*, commence à l'entrée du messager (v. 1222) qui raconte comment Jocaste s'est pendue et comment OEdipe s'est arraché les yeux ; elle se continue dans la scène où l'on voit reparaitre OEdipe, qui s'est aveuglé de ses propres mains ; elle prend fin au vers 1422, au moment de l'entrée de Créon et des filles d'OEdipe.

Quiconque a vu, de nos jours, jouer l'*OEdipe Roi*, et a pu se rendre compte de l'effet produit par l'apparition d'OEdipe après le récit du messager, protestera, je crois, contre cette manière de comprendre la fin de la tragédie de Sophocle. La ruine d'OEdipe est complète virtuellement au vers 1188 ; cela est vrai ; mais elle n'est pas encore *accomplie en fait*, ce qui est bien différent ; la question que se pose le spectateur après les révélations du vieux berger de Laïus n'est pas : « comment cet écrasement affectera-t-il OEdipe, » mais : « comment cet écrasement se produira-t-il ? » L'angoisse « impatientement tendue » n'est pas remplacée par un sentiment d'un autre genre ; au contraire, elle est plus vive que jamais, dans l'attente de ce

qui va se passer. Toutes les subtilités du monde n'y peuvent rien : le point culminant du drame n'est au vers 1188 qu'en théorie ; en fait, il se confond avec celui où notre émotion elle-même, quelle qu'en soit d'ailleurs la nature, est portée au comble ; or, elle n'arrive au comble que lorsque nous voyons reparaître le malheureux, les orbites vides et sanglantes et se maudissant lui-même ; lorsque, sous nos yeux, toutes les forces mises en œuvre dans le drame produisent leur dernier effet, que tout ce qu'elles contenaient en *puissance* se traduit en *acte*, que le personnage en un mot passe, comme dit Aristote, du bonheur au malheur¹, c'est-à-dire dans ce que les modernes s'accordent à appeler le *dénouement*. A partir de là, le personnage n'agit plus ; il ne peut plus que souffrir et se plaindre ; à partir de là seulement peut se placer une *descente*, si l'on entend par ce mot cet apaisement progressif de la douleur et de la pitié, qui caractérise en effet, sinon toujours, du moins souvent, les dénouements de la tragédie grecque, et celui de l'*OEdipe Roi* en particulier².

Appliquant à l'*Ajax* sa théorie, M. Campbell s'exprime ainsi : « La dernière partie de la pièce n'est pas une addition arbitraire, mais un développement naturel et même nécessaire, le développement de la situation nouvelle créée par la mort du héros³. Cette mort a ouvert une source d'émotion qui ne tarit pas immédiatement ; la plus forte vague de la *τριουμία* n'est pas

¹ *Poétique*, XVIII : ἐξ οὗ μεταβάλλει εἰς εὐτυχίαν, mots qui doivent nécessairement être complétés par ἢ δυστυχίαν.

² *Les points culminants* que M. Campbell fixe pour les *Trachiniennes* et l'*Antigone* sont encore plus contestables ; et il avoue lui-même que « quelques modifications à la règle seraient peut-être nécessaires dans une analyse détaillée de l'*Electre*, et de l'*OEdipe à Colone*, dans lesquels il y a moins de raideur dans la montée comme dans la descente ». Quant au *Philoctète*, « il demanderait plus d'explications ». Cela fait, pour Sophocle, trois pièces sur sept auxquelles la règle générale semble à son auteur lui-même assez difficile à appliquer ; il faut encore y ajouter l'*Ajax*, auquel elle n'est pas applicable du tout, comme nous essayons de le montrer.

³ Je pense que c'est en se fondant sur cette interprétation de l'*Ajax*, que M. Campbell dit que la crise se produit toujours quand il reste à exposer une partie de l'action variant du cinquième au tiers.

suivie du calme plat. Mais aucun événement ultérieur ne peut éveiller une agitation nouvelle d'un effet égal à celle-là. Même en présence du cadavre de son frère, Teucer ne produit pas d'impression qui surpasse, ou même qui égale celle que nous a faite Ajax. Mais Teucer peut approfondir l'impression déjà produite. Il peut l'enfoncer, la creuser, et, avec la pathétique figure de Tecmesse, avec l'enfant Eurysacès qui est l'héritier de Salamine, avec l'imposante modération d'Ulysse, qui contraste avec la violence insensée des Atrides, Teucer peut devenir le centre d'une série de scènes dramatiques bien calculées pour tenir en haleine l'émotion profonde qu'a excitée l'action principale. Et c'est là, je le maintiens, le véritable objet de la partie terminale de la grande tragédie. »

Si nous avons clairement compris ce que M. Campbell entend par *apogée* ou point culminant, si le point culminant se marque dans une tragédie par ce qui produit dans la situation du personnage principal un changement tel que son malheur ne peut plus croître (tel le changement qui s'opère dans la situation d'Œdipe par suite des révélations du vieux berger ¹), il est évident que M. Campbell a tort de placer le point culminant de l'*Ajax* dans le suicide du héros. Il est ailleurs : il est dans le retour d'Ajax à la raison, après le prologue. Quand, en effet, Ajax comprend qu'il a été fou et que toute sa gloire passée est ternie par les actes insensés de son délire, « la ruine de sa vie est complète », et la meilleure preuve, c'est qu'il prend la résolution de se tuer. Ou bien le critique anglais est ici en désaccord avec lui-même, et entend par *apogée* ce que nous entendons nous-mêmes par dénouement ; ou bien on doit considérer tout ce qui suit le prologue de l'*Ajax* comme la *descente* de la pièce, ce qui n'est pas soutenable.

De plus on ne peut pas prétendre que la seconde partie de

¹ C'est bien d'après ce sens que M. Campbell place le point culminant des *Trachiniennes* au v. 820, après le récit d'Hyllus, qui fait connaître à Déjanire sa fatale méprise ; et celui de l'*Antigone* aux vers 1064-1090, qui contiennent le second discours de Tirésias, avant la mort d'Antigone, d'Hémon et d'Eurydice.

L'*Ajax* soit une *descente*, au sens que M. Campbell donne à ce mot, c'est-à-dire une situation nouvelle développée par le poète dans l'intention de changer la nature de notre émotion en l'atténuant et en lui faisant succéder des impressions moins violentes. En effet, dans cette action nouvelle qui se greffe sur la précédente, le poète cherche visiblement à réveiller notre intérêt et à maintenir au même niveau le pathétique de sa tragédie. Il n'y réussit pas, nous en demeurons d'accord ; mais c'est évidemment contre son gré. Ce qu'on remarque, dans toute cette fin, ce n'est pas une dégradation savante des effets, et comme les dernières ondulations de la vague qui vont en s'effaçant progressivement ; c'est au contraire une véritable progression dramatique, qui nous plonge dans l'attente et stimule en même temps notre pitié. Les obstacles grandissent pour Teucer, à mesure qu'avance la pièce : son second adversaire, Agamemnon, est pour lui autrement redoutable que le premier, Ménélas ; et si Ulysse n'intervenait pas, on pourrait se demander quelle serait l'issue de ces disputes tumultueuses. N'est-ce pas, d'autre part, un spectacle véritablement poignant, que celui de Tecmesse et d'Eurysacès prenant sous leur protection le cadavre d'Ajax ? Teucer ne s'absente de la scène que durant quelques instants¹, le temps de laisser le chœur chanter quatre strophes. Mais il n'en faut pas davantage à Sophocle pour créer ici une sorte de péripétie, durant laquelle notre imagination ne reste pas inactive et nous fait craindre de voir survenir le persécuteur de ces êtres sans défense ; si bien que c'est pour nous un soulagement réel de voir Teucer reparaitre avant l'arrivée d'Agamemnon. Quant à la détente dans l'émotion, elle ne commence, on peut l'affirmer, qu'au moment où Ulysse entre en scène. Son attitude pleine de générosité et de noblesse, de fermeté et de modération, sa sagesse, sa pitié pour le mort, la justice qu'il rend à sa valeur,

¹ La sortie de Teucer n'était pas le moins du monde nécessitée par l'action ; Sophocle n'y a évidemment recours que parce qu'elle lui fournit l'occasion de mettre sous nos yeux un spectacle émouvant.

l'offre qu'il fait à Teucer de participer aux funérailles, voilà ce qui repose des véhéments débats, des discours pleins de haine et d'arrogance auxquels on vient d'assister. C'est seulement cette scène qui sert à clore, sur un effet plus adouci, à la fois la seconde partie de la pièce et la pièce tout entière ¹.

Ainsi donc, on ne peut trouver ni dans les sentiments religieux des Athéniens, ni dans la manière dont leurs poètes ont en général compris le dénouement de la tragédie et dans l'habitude qu'ils ont de rasséréner les âmes après les avoir violemment agitées, une explication satisfaisante et complète de la construction de l'*Ajax*. La seule explication admissible serait celle qui montrerait comment toute l'action de la tragédie, du premier au dernier vers, forme un tout indivisible, organique, dont rien ne peut être retranché; comment l'œuvre entière développe un sentiment ou une idée d'où elle tire sa cohésion, qui rend les scènes succédant au suicide aussi nécessaires que le suicide même, qui progresse avec elles si bien qu'en elles est le terme naturel auquel devait aboutir la tragédie ².

Doit-on renoncer à découvrir ce sentiment ou cette idée, et se résigner à reconnaître simplement qu'il y a, dans la tragédie de Sophocle, un défaut dont ne sauraient s'étonner que ceux qui n'admettent pas que le génie ne soit pas toujours égal à lui-même? Il y aurait, j'imagine, quelque témérité à trop se hâter de déclarer imparfaite l'œuvre d'un poète dont on s'accorde à dire qu'il sut admirablement son métier. Avant de prononcer qu'il s'est trompé, le devoir de la critique est d'essayer de le

¹ La première partie a eu déjà sa scène propre d'apaisement, dans les lamentations, le thrène, de Tecmesse, de Teucer et du chœur pleurant sur le corps d'Ajax (925-1039). Les derniers vers de ce passage surtout sont caractéristiques: ils sont tout à fait analogues à ceux par lesquels Sophocle termine d'ordinaire ses tragédies. L'*Ajax* eût pu se terminer là.

² M. Jebb, dans l'Introduction de son édition de l'*Ajax*, a très bien vu ce point. Mais il ajoute que le *veto* opposé à la sépulture d'Ajax est la conséquence inévitable de son acte — ce qui n'est pas exact —; et, ce qui n'est pas exact davantage, il trouve que le sentiment religieux des Athéniens devait rendre pour eux la question de la sépulture d'Ajax plus intéressante et plus émouvante que le spectacle de sa mort même, de sorte qu'il y avait progression tragique réelle du suicide d'Ajax à la fin de la pièce.

comprendre, dût-elle, une fois de plus, s'égarer dans ses recherches.

III

Si nous pouvions faire revivre en nous l'état d'esprit des spectateurs pour lesquels Sophocle écrivait, il est certain que ce serait la meilleure des conditions pour arriver à l'intelligence de son œuvre. Cette condition, on la remplit déjà dans une certaine mesure, quand on s'est pénétré de l'importance que les Athéniens attachaient aux funérailles. Mais, on l'admettra sans peine, cette préoccupation n'était pas portée chez eux à un degré tel qu'elle dût nécessairement, dans le cours d'une représentation dramatique, étouffer en eux toute autre idée et tout autre sentiment, et ils pouvaient s'intéresser à la fin du drame de Sophocle encore pour d'autres motifs. Essayons de voir quel autre genre d'intérêt pouvaient présenter pour eux la légende et le personnage d'Ajax.

On sait le plaisir que les Athéniens prenaient à entendre l'éloge de leur cité, soit à la tribune, soit sur la scène. Glorifier Athènes en remontant à ses origines les plus lointaines, c'est ce que feront, jusque dans les temps voisins de la décadence, tous leurs orateurs ; et leurs tragiques, chaque fois qu'ils en trouvent l'occasion, n'ont garde d'y manquer. Les anciens rois de l'Attique, Démophon, Egée, Thésée surtout, ont souvent un rôle dans leurs drames, et ce rôle est toujours le même : ils personnifient la générosité chevaleresque d'Athènes, son empressement et son courage à prendre sous sa protection les malheureux, les faibles, les opprimés, pour les défendre contre la violence, l'injustice et la tyrannie. Ces vieux rois, dont les traits indécis s'évanouissaient dans les limbes du passé, avaient encore le pouvoir d'émouvoir la foule, parce qu'ils intéressaient en elle la fierté nationale et le sentiment patriotique. Le héros de Sophocle s'adresse précisé-

ment à des sentiments de même nature, et il possédait, sur ces figures lointaines et effacées, un certain nombre d'avantages dont le poète devait habilement tirer parti. Ajax, en effet, non seulement avait une physionomie plus personnelle, plus vivante, et par conséquent plus dramatique, grâce à la peinture qu'avaient laissée de lui l'*Iliade* et les poèmes cycliques, mais encore il était, pour les Athéniens, par suite de circonstances particulières, comme un héros d'hier : des faits relativement assez récents avaient donné à sa légende une sorte de rajeunissement, et il jouissait, dans la cité, de la situation privilégiée d'un nouveau venu. L'*Iliade* ne mentionne pas de relations entre Athènes et les Eacides. C'est seulement à partir de Pisistrate et de Solon qu'on essaya de rattacher leur famille à l'Attique, pour des raisons politiques d'abord, afin de fonder sur la tradition historique les prétentions d'Athènes à la possession de Salamine dans la guerre avec Mégare¹, et aussi peut-être pour combler, dans le poème national des Hellènes, une lacune dont souffrait l'orgueil athénien. Dans ces chants merveilleux, qui célébraient à travers le monde antique les premiers héros de la race et dont Pisistrate recueillait les débris épars pour en former comme le livre d'or de la Grèce, Athènes ne pouvait se contenter d'être représentée par son ancien roi Ménesthée, le seul des princes attiques nommés dans le poème, et dont toute la gloire se bornait à bien ranger en bataille les hommes et les chevaux². En faisant d'Ajax un Athénien, elle se donnait dans l'épopée la place que méritaient le rôle important qu'elle commençait à jouer dans la Grèce et la grandeur à laquelle elle aspirait. Quoi qu'il en soit, Clis-thène fit admettre Ajax au nombre des héros éponymes, et il devint dès lors, comme on l'a dit ingénieusement, un citoyen

¹ Le vers 558 de l'*Iliade*, ch. II : στῆσε δ' ἄγων ἐν Ἀθηναίων ἴσαντο φάλαγγες était déjà regardé par les anciens comme une interpolation due à Pisistrate ou à Solon (Plut. *Solon*, 10). Voir, dans le *Dictionnaire mythologique* de Roscher, l'article AIAS.

² *Iliade*, II, 550 sqq.; IV, 327; XII, 321.

posthume d'Athènes¹. Il eut son temple, son culte, ses fêtes, et la tribu Aiantis, qui portait son nom, reçut certains privilèges honorifiques². Quand, plus tard, l'invasion des Perses eut été repoussée, on voulut qu'il eût un rôle dans ces journées mémorables. Déjà Miltiade, le vainqueur de Marathon, le comptait au nombre de ses ancêtres ; on fit intervenir Ajax en personne à Salamine : le jour de la bataille, les fils de « l'île aimable », Ajax et Télamon, avaient été vus au nombre des divinités qui secoururent les Hellènes en leur prêtant l'appui de leur force merveilleuse³. Ajax était donc, de la part des Athéniens, l'objet d'une sorte de prédilection ; ils le traitaient comme souvent les familles traitent le dernier de leurs enfants, avec une secrète préférence, et Sophocle ne pouvait choisir, pour le mettre sur la scène, un personnage qui leur fût plus sympathique. Ajoutons qu'au temps de Périclès le nouveau héros d'Athènes attendait encore la consécration que les gloires antiques de la cité recevaient d'ordinaire du génie de ses poètes et de ses artistes⁴. Eschyle, il est vrai, avait tiré du *jugement des armes* et du suicide d'Ajax le sujet de deux drames qui figuraient vraisemblablement dans l'une de ses trilogies⁵ : mais autant qu'on peut le deviner, d'après ce que nous savons de ces tragédies, il avait conservé à la légende la

¹ H. Weil, de *Tragœdiarum Græc. cum rebus publicis conjunctione*, p. 7.

² Voir Roscher, *Dict. myth.*, article ΑΙΑΣ.

³ Hérodote, VIII, 64.

⁴ Ajax était représenté dans les scènes de la Nekyia peintes par Polygnote sur les murs de la Lesché de Delphes ; mais il n'y figurait qu'en qualité de héros du cycle troyen : on le voyait jouant aux dés avec Palamède et Thersite, en présence de Méléagre et d'Ajax fils d'Oilée (Pausan, 10, 31, 1). Plus tard, Parrhasios et Timanthe traitèrent concurremment le sujet d'Ajax et Ulysse se disputant les armes d'Achille. Welcker (*Der Epische Cyclus*, II, p. 180, note 16) pense que les deux artistes n'avaient pas représenté Ajax dans un ensemble, mais l'avaient peint isolément, en s'inspirant de Sophocle, et en lui donnant l'attitude indiquée au vers 323 de la tragédie : ὄν δ' ἄσυχος θακεῖ πεσών | καὶ δῆλός ἐστιν ὡς τι δρασείων κακόν. Voir cependant P. Girard, *la Peinture antique*, p. 218.

⁵ L'Ὀπλων κρίσις et les Θρηῖσαι. La troisième pièce, les Σαλαμίνας, avait probablement pour sujet le malheur de Teucer, chassé de Salamine par son père Télamon, parce qu'il était revenu sans Ajax.

couleur qu'elle avait dans l'épopée ; Ajax restait encore, dans son œuvre, un héros du cycle troyen. Il y avait donc comme une sorte de devoir patriotique à reprendre le sujet et à se placer, pour le traiter, à un autre point de vue, à un point de vue exclusivement athénien. C'est ce point de vue que Sophocle a choisi. On s'en aperçoit à nombre de détails : les matelots ou soldats d'Ajax deviennent dans sa pièce « les descendants d'Erechthée¹ » ; ils regrettent, comme des Attiques de pure race, de n'être pas « aux lieux où Sunium élève sa cime boisée au-dessus de la mer qui le baigne, à l'extrémité du promontoire, pour saluer de là les murs sacrés d'Athènes² » ; Ajax, avant de mourir, confond dans un même adieu Athènes et l'île qui lui a donné le jour³ ; il a à ses côtés son fils Eurysacès, en l'honneur duquel l'Eurysakeion s'élevait sur l'agora⁴ ; enfin, c'est Athèna, la patronne d'Athènes, qui représente dans la pièce la divinité⁵.

Si nous nous plaçons nous-mêmes au point de vue que Sophocle semble avoir adopté, peut-être réussirons-nous à mieux nous rendre compte de la construction de son drame, à retrouver surtout le lien étroit qui rattache la seconde partie à la première.

Quelque séduction que le héros choisi par le poète semblât devoir exercer sur les Athéniens, le sujet de la mort d'Ajax était, par certains côtés, délicat à traiter. Le suicide du héros ne formait qu'une partie de l'œuvre présentée par Eschyle au théâtre⁶ ; les *Femmes thraces*, où il était développé, étaient précédées du *Jugement des armes*, qui retraçait surtout les circonstances du concours où l'armée des Grecs ou bien les Atrides décidaient

¹ *Ajax*, v. 202.

² *Ibid.*, v. 1217 sqq.

³ *Ibid.*, v. 860.

⁴ *OEdipe à Colone*, argument.

⁵ Une divinité intervenait aussi dans le *Jugement des armes* d'Eschyle ; mais on ne sait laquelle. La scholie d'*Ajax*, v. 833, la désigne seulement par les mots *τις παροῦσα δαίμων*.

⁶ Ce suicide n'était même connu que par un récit. Schol. de l'*Ajax* de Sophocle, v. 815.

qu'Ulysse avait mieux mérité que son adversaire d'être l'héritier d'Achille. Sophocle laisse dans l'ombre tout ce côté de la légende, dans lequel l'amour-propre athénien n'aurait pas trouvé de quoi se satisfaire ; il n'a pris pour sujet que la mort même du héros. C'est là un premier point digne de remarque.

Mais, même réduit à ces proportions, le sujet exigeait encore une grande habileté de main. Ajax n'est pas un de ces héros pour lesquels on n'éprouve que de la sympathie, fût-on son concitoyen. Il a, il est vrai, l'âme noble et grande ; il pousse à un point extrême le sentiment de l'honneur ; il ne s'est proposé d'autre but, durant toute sa vie, que de se montrer, par son courage, ou plutôt par son héroïsme, digne de son père Télamon, digne de mériter l'estime des Grecs et leur admiration. Mais, en revanche, si on l'admire beaucoup, on l'aime moins. Ce n'est pas seulement parce qu'il est violent et intraitable. Achille aussi est violent ; mais ses colères sont l'effet d'une chaleur généreuse de l'âme ; elles lui viennent d'un bouillonnement de jeunesse et de passion, qui ne manque pas de charme, ni même d'une certaine grâce. Ajax est loin d'être aussi séduisant. Il semble que le caractère de son père, ce vieillard que « même la joie n'a jamais déridé¹ », ait déteint sur lui. On ne se figure pas l'Ajax de Sophocle souriant. Sa fierté, sa roideur, ses rages froides et sa rancune éloignent de lui ; son âpre désir d'être le premier toujours ne lui suscite que des ennemis. C'est que tous ses sentiments et tous ses actes ont pour principe l'orgueil, un orgueil excessif, que les Grecs désignaient d'un nom particulier, *ἕβρις*, et qui se traduit, principalement dans les êtres supérieurs, par l'oubli de la faiblesse inhérente à la condition humaine, par les paroles arrogantes, les aspirations et les desseins présomptueux, par le dédain des autres et la violation de la loi de modération imposée à chacun par la volonté divine.

On aurait peine, malgré les nombreux emprunts que Sopho-

¹ *Ajax*, v. 1011.

cle a faits à l'*Illiade* pour tracer la physionomie de son héros, à reconnaître en lui l'Ajax homérique, alliant la bravoure à la générosité, au dévouement, à la bonté ; exempt de cruauté et d'orgueil, respectant les dieux, les craignant et invoquant leur appui dans les moments critiques¹. La différence provient de ce que Sophocle n'a pas reçu son Ajax directement d'Homère. A côté de la tradition homérique, une autre s'était formée, dans laquelle le fils de Télamon figurait sous un jour moins favorable. La transformation avait commencé de bonne heure : on en trouve la trace déjà dans l'*Odyssée*, où l'ombre d'Ajax ne répond que par un silence plein de rancune aux paroles amicales d'Ulysse². Sous quelles influences s'opéra ce changement ? Il fut peut-être le résultat d'une confusion, voulue ou non, entre Ajax fils de Télamon et Ajax fils d'Oilée qui, déjà dans l'*Illiade*, se rend coupable d'impiété et montre une grande arrogance envers les dieux³. Peut-être aussi fut-il dû à la tendance qu'avaient les poètes cycliques à traiter avec une certaine défaveur les héros homériques. Quoi qu'il en soit, la transformation était, semble-t-il, entièrement accomplie au v^e siècle. A ce moment, la piété et la modération d'Ajax ont été définitivement remplacées par l'ἕβρις. On peut en voir une preuve dans le fait que la *Petite Illiade* de Leschès, d'où Sophocle a tiré son sujet, montrait déjà Athèna poursuivant Ajax de son inimitié⁴.

Ce changement s'imposait donc à Sophocle. Il l'a accepté avec son respect ordinaire de la tradition poétique et religieuse. Mais, comme il est naturel, il a cherché à atténuer l'impression fâcheuse que causent la violence et l'orgueil de son personnage, impression qui était, pour les Athéniens, beaucoup plus vive

¹ Voir surtout *Illiade*, VII, 191 sqq. ; XVII, 626 sqq.

² *Odyssée*, XI, 563.

³ Voir Welcker, *Kleine Schriften*, II, 269 sqq. ; cf. *Illiade*, IV, 502 sqq.

⁴ Eschyle, dans le *Jugement des armes*, avait surtout suivi l'auteur de l'*Ἰλίου πέρσις*, Arctinos de Milet. Voir Welcker, *Kleine Schriften*, II, 85 ; 293 sqq. ; 326 sqq. Cf. l'introduction à l'édition d'*Ajax* de Schneidewin-Nauck, p. 40 sqq., sur la manière dont Arctinos et Leschès avaient présenté la mort d'Ajax.

que pour nous, l'ἔργον étant à leurs yeux une des fautes les plus graves que l'on pût commettre envers les dieux. Toutes leurs croyances religieuses en effet, toute leur morale, la condamnaient sévèrement, et le mortel qui s'en rendait coupable s'attirait une réprobation unanime. Comment a-t-il racheté le défaut capital d'Ajax ? D'abord, en laissant entrevoir, dans la première partie de la pièce d'autres côtés de son caractère qui adoucissent ce qu'il a, dans son ensemble, de dur et d'intraitable. Entouré de personnages qui lui témoignent une affection dévouée, Ajax répond, dans une certaine mesure, à ces sentiments affectueux. Quand il revient à la raison, ses premières paroles sont pour son fils et pour son frère ; son premier mouvement est d'exprimer à ses compagnons d'armes combien il est touché de voir qu'ils ne l'ont pas abandonné ; il s'émeut par avance de la douleur que sa mort causera à ses vieux parents ; il a pour Eurysacès une tendresse où se mêlent la sollicitude, la fierté et la tristesse, et qui est vraiment paternelle. On peut s'étonner qu'il ne se montre pas plus ému des larmes de Tecmesse ; mais Tecmesse est une captive, et il faut tenir compte ici des mœurs de la Grèce¹ et de la situation particulière faite aux malheureuses femmes que le droit de la guerre obligeait à subir l'amour de leur vainqueur. Enfin, et surtout, Sophocle a su nous inspirer pour son personnage une grande pitié, qui nous dispose naturellement à l'indulgence.

Qui ne voit cependant que cela même n'était pas suffisant, et que le plus athénien des poètes, mettant sur la scène, devant un public d'Athéniens, les aventures tragiques de ce héros dont ils étaient fiers, auquel ils tenaient d'autant plus qu'ils avaient moins de droits de le compter parmi les leurs, devait vouloir davantage encore ; qu'il ne pouvait pas se contenter de pallier la faute d'Ajax et de plaider pour lui les circonstances atténuantes, mais qu'il devait nécessairement passer de l'excuse à la réhabilitation, de la réhabilitation au panégyrique ; que, en

¹ Surtout de la Grèce héroïque, où se passe en somme l'action de l'*Ajax*.

d'autres termes, la première partie de la pièce exigeait nécessairement une contre-partie et comme une correction? Or, c'est précisément grâce à la place qu'occupe dans la tragédie le suicide d'Ajax, que cette contre-partie devient possible. La peinture de la présomption et de l'orgueil d'Ajax a été complètement rejetée par le poète dans les premiers épisodes; c'est là qu'on entend les éclats de sa colère, là qu'il s'obstine dans sa vengeance malgré ses amis et malgré les dieux, là qu'il menace ou qu'il frappe, le glaive ou le fouet à la main. Si, malgré la compassion que nous ont inspirée ses souffrances morales, il subsiste en nous quelque impression défavorable, cette impression va disparaître. Maintenant nous n'allons plus avoir sous les yeux que son cadavre. Quels reproches peuvent tenir devant la mort, surtout devant une mort aussi tragique? Quelle faute ne reçoit l'absolution, quand elle est si complètement expiée et si cruellement punie? Le suicide d'Ajax a été la manifestation suprême et dernière de son ὕβρις; mais c'est à ce moment aussi que la pitié a pénétré dans notre âme avec le plus de force. Lorsque s'ouvrent les scènes où paraissent les Atrides, nous sommes encore sous le coup de l'émotion réelle et très profonde que nous ont causée les adieux si pathétiques d'Ajax, les lamentations de Tecmesse et le désespoir de Teucer. Nous sommes dans les dispositions les plus favorables pour entendre et accueillir la justification de la victime des Atrides.

On voit jusqu'à quel point l'art du poète a retourné la situation. Ajax, le présomptueux qui s'est tué par dépit et par orgueil, est maintenant une victime, et Teucer va le prouver. La fureur à laquelle Ajax a cédé quand il a voulu mettre à mort les chefs de l'armée n'est plus de l'ὕβρις; car la vengeance qu'il poursuivait était légitime. C'est en effet par les machinations et l'intrigue, c'est en volant des suffrages à Ajax, que les Atrides, qui présidaient le concours, ont fait triompher Ulysse leur favori.¹ Ajax lui-même avait déjà, d'un mot, donné la

¹ *Ajax*, v. 1135.

même chose à entendre¹ ; mais ici l'accusation se précise ; elle est formelle, et Teucer la lance à la face de Ménélas, qui ne trouve rien à répondre et rejette seulement la faute sur les juges². Il en résulte que d'Ajax notre réprobation passe aux Atrides. Ce sont eux les coupables, et ils deviennent odieux, car à l'injustice, ils ajoutent l'arrogance ; ils oublient la modération, triomphent avec insolence d'un cadavre inerte et méconnaissent les droits sacrés des morts ; ils se montrent impies, et à leur tour tombent dans l'ὕβρις. Leur faute fait oublier celle d'Ajax et finit de l'absoudre.

Mais Sophocle va plus loin : après avoir justifié son héros, il le glorifie ; de la réhabilitation, il passe au panégyrique. Une ombre ternissait la gloire d'Ajax ; sa réputation restait sous le coup de ce jugement des armes qui l'avait mis seulement au troisième rang après Achille, et avait donné le second à Ulysse. C'aurait été trop exiger de la cité qui venait de chasser de la Grèce les barbares asiatiques, que de vouloir qu'elle acceptât sans protester une sentence qui l'humiliait dans son représentant. Sophocle reprend donc le procès et devient, par la bouche de Teucer, l'avocat des mérites guerriers d'Ajax. L'intention du poète n'est pas douteuse. Il nous avertit lui-même du vrai sens qu'on doit donner à l'altercation de Teucer et d'Agamemnon :

Eh quoi ! *s'écrie ce dernier*, remettra-t-on toujours en question la chose jugée ? A ce que je vois, nous devons nous repentir d'avoir appelé les Argiens à concourir pour les armes d'Achille. Voilà mainte-

¹ *Ajax*, v. 445.

² *Ibid.*, v. 1135. Pindare, dans des odes qu'il adresse à des vainqueurs originaires d'Égine, patrie des Eacides, attribue la défaite d'Ajax à l'éloquence trompeuse d'Ulysse et à l'iniquité des juges ou à leur aveuglement. Voir surtout *Néméenne*, VIII, 26 sqq. ; *κρυφαῖσι γὰρ ἐν ψάφοις Ὀδυσσῆ Δαναοὶ θεράπευσαν*. Cf. *Nem.*, VII, 24 sqq. ; *Isthm.*, III, 53 sqq. Le même esprit de panégyrique a produit dans la tradition la même modification. Dans Arctinos de Milet, Agamemnon et les Achéens n'osaient pas décider entre Ulysse et Ajax, et, sur le conseil de Nestor, le jugement était remis aux captifs troyens : ceux-ci déclaraient qu'Ulysse avait fait aux Troyens plus de mal qu'Ajax. Dans Leschès, des espions grecs, envoyés sous les murs de Troie, assistaient à la conversation de deux jeunes filles dont l'une, sous l'inspiration d'Athènes, donnait la palme à Ulysse, et c'est d'après elle qu'Agamemnon se décidait.

nant que Teucer va partout nous faire passer pour injustes. N'accepterez-vous jamais votre défaite, prononcée par la décision de la majorité des juges ? Saisirez-vous toutes les occasions de nous poursuivre de vos injures, de nous harceler de vos calomnies, parce que vous avez eu le dessous ? Où aboutiraient de semblables pratiques ? Quelle loi resterait debout, si nous devions exclure de leurs droits ceux à qui la justice a donné raison, et céder le premier rang à ceux qu'on a mis au dernier ? Nous ne le permettrons pas ¹.

Mais Teucer n'est pas de ceux qu'on intimide facilement. Sous une nouvelle forme, malgré les protestations d'Agamemnon, le jugement des armes recommence : Ajax a été, après Achille, le plus brave des Grecs, et personne n'a rendu aux Achéens plus de services :

Ah ! lorsque quelqu'un n'est plus, comme rapidement s'épuise la reconnaissance des mortels pour lui, et comme on l'abandonne ! Ainsi toi, ô Ajax ; cet homme n'a plus le moindre souvenir des dangers et des combats où si souvent tu as exposé ta vie pour lui. Tout cela est oublié, tout cela n'existe plus. Grand faiseur de sots discours, tu ne te rappelles donc plus le jour où vous étiez emprisonnés dans vos retranchements, et où ce héros, quand déjà vous étiez perdus, quand tout fuyait autour de lui, vint seul et vous délivra, malgré le feu qui déjà s'embrasait à l'extrémité des bancs de vos navires, malgré Hector qui bondissait vers les vaisseaux par-dessus le fossé ? Qui donc vous sauva de là ? N'est-ce pas Ajax que voici, Ajax que tu prétends n'avoir nulle part affronté l'ennemi ? Vous trouviez bien, alors, ce qu'il faisait. Et le jour encore où, pour combattre Hector à lui seul, il se présenta et tira au sort sans qu'on eût besoin de l'en presser ? Ce n'est pas le jeton d'un poltron, une motte de terre humide, qu'il déposa parmi les autres, mais un jeton qui, d'un saut léger, devait sortir le premier du casque au beau panache. Voilà ce qu'il a fait et que j'ai vu ².....

A ce discours de Teucer, il n'y a pas de réplique ; c'est le dernier de ceux qui sont prononcés durant ces émouvants débats ; c'est donc, comme dans les luttes oratoires que nous trouvons chez Thucydide, celui qui représente la pensée de l'auteur et doit déterminer les suffrages. Teucer d'ailleurs ne pouvait manquer de gagner sa cause : il avait pour lui qu'Ajax

¹ *Ajax*, v. 1239 sqq.

² *Ibid.*, v. 1266 sqq.

était mort, ce qui est, comme l'on sait, la meilleure des conditions pour obtenir la justice à laquelle on a droit ; il plaidait contre des adversaires qui venaient de se montrer indignes et odieux ; l'ennemi d'Ajax, Ulysse, se déclarait pour lui, et, se faisant Athénien pour la circonstance, prononçait que « le mérite avait sur lui plus d'empire que la haine ¹ », et que le fils de Télamon « avait été le plus brave de tous les Grecs venus à Troie, Achille excepté ² » ; enfin Teucer parlait devant un auditoire prévenu, intéressé à la gloire du héros devenu sien par droit de conquête, devant un public qui, en discernant ses suffrages à Ajax, se les discernait à lui-même.

On ne saurait en effet assez le redire : ce n'est pas seulement Ajax qui est en question ici, c'est Athènes elle-même ; et pour bien comprendre toute cette fin, il faut se mettre dans l'esprit qu'Ajax et Teucer sont des représentants d'Athènes, des Athéniens, et que l'éloquence du dernier s'inspire et s'échauffe non seulement, comme l'exigent la vraisemblance dramatique et l'action de la tragédie, de l'affection qu'il porte à son frère et de la haine qui l'anime lui-même contre les Atrides, mais aussi d'un sentiment patriotique qui est celui de tous les spectateurs, de l'esprit de rivalité et de jalousie qui règne entre les deux grandes cités engagées à ce moment même dans une lutte acharnée d'où le vainqueur devait sortir maître incontesté du monde hellénique. C'est pour cela que ce débat prend une ampleur qui dépasse le cadre de l'action dramatique. Ajax y est célébré non pas seulement comme le plus brave des Grecs, mais comme un chef qui est allé à Troie de son plein gré, « lié seulement par son serment », mais d'ailleurs indépendant, et ne relevant de l'autorité de personne, quoi que puisse prétendre Ménélas ³ ; par sa naissance, il est égal ou même supérieur à Agamemnon ; il est de race royale, et on ne trouve pas, dans sa famille, de ces souillures qui

¹ *Ajax*, v. 1357.

² *Ibid.*, v. 1340.

³ *Ibid.*, v. 1069 sqq. ; 1098 sqq.

déshonorent la maison des Atrides, de ces festins impies où l'on sert aux parents les chairs de leurs enfants, des adultères comme celui auquel Agamemnon lui-même a dû le jour¹, des ancêtres barbares comme le phrygien Pélops. Entendez par là que les Athéniens sont seuls de vrais Hellènes, et que les Lacédémoniens sont des barbares. Ces déclarations avaient leur importance, faites en présence des représentants des îles et des colonies qui assistaient aux fêtes de Dionysos. Il est bien certain que pour nous ces discussions sont froides et languissantes, étant donné surtout que nous lisons seulement Sophocle et que nous ne le voyons pas jouer. Mais on comprend aussi avec quelle avidité passionnée elles devaient être écoutées des contemporains de Périclès : leurs haines présentes, leur patriotisme surexcité par la lutte, leurs prétentions à la domination de l'Hellade donnaient la vie à tout ce passé ; ce n'était pas Ajax ou Teucer qu'ils voyaient sur la scène, c'était eux-mêmes, et l'on n'a pas encore trouvé de moyen plus puissant pour intéresser les gens que de les mettre personnellement en cause.

En résumé, la construction de l'*Ajax* s'explique d'elle-même si on se place au point de vue que nous avons indiqué. Sophocle, se proposant de célébrer, devant les Athéniens, un héros de leur choix, a composé sa tragédie de manière à réunir d'abord, dans une première partie, les traits fâcheux que la tradition, dont il ne croyait pas devoir s'écarter, attribuait au caractère de son personnage. Mais, Athénien, écrivant pour des Athéniens, il ne pouvait pas laisser son public sous une impression défavorable au héros national : de là la nécessité d'une contrepartie dans laquelle Ajax, purifié par la souffrance, justifié par son frère, apparaîtrait non plus comme un coupable, mais comme une victime, et serait finalement glorifié comme devait l'être tout héros athénien, et cela aux dépens de ses ennemis, qui sont aussi les ennemis d'Athènes. La deuxième partie de la pièce n'est pas un remplissage ; c'est le terme naturel auquel

¹ *Ajax*, v. 1292 sqq.

toute la tragédie devait aboutir. Quant au suicide même d'Ajax, qu'on s'étonne de voir placé au milieu de la pièce, il ne pouvait pas être placé ailleurs. Il sert en effet de transition d'une partie à l'autre ; et si Sophocle ne se contente pas de nous en instruire par un récit, comme Eschyle l'avait fait, mais le met directement sous nos yeux, c'est que ce spectacle émouvant nous prépare, par la pitié qu'il excite, à entendre et à accepter la justification et le panégyrique sur lesquels l'amour-propre et le patriotisme de son public exigeaient que la pièce entière prît fin.

Par là se confirme ce que nous avons essayé d'établir plus haut, à savoir que, si l'unité d'action proprement dite n'existe pas dans l'*Ajax*, il y a du moins dans la pièce une unité d'intérêt très forte. Quant à la duplicité d'action, on voit aisément comment elle s'explique aussi. La véritable action de la pièce est constituée, il est vrai, par le suicide d'Ajax avec les circonstances qui le précèdent, le motivent, l'accompagnent. Mais cette action n'est qu'une partie du *sujet* ; le sujet, à savoir la glorification d'Ajax, dépasse les bornes de l'*action*¹. L'action prend fin à un moment, mais le sujet n'est pas épuisé avec elle ; il continue à se développer et à suivre une marche ascendante, jusqu'au moment où Ulysse lui donne sa conclusion définitive en accordant lui-même son suffrage au héros et en le reconnaissant pour le plus brave des Grecs après Achille. Sous quelle forme Sophocle présentera-t-il la seconde face de son sujet ? Teucer se bornera-t-il à faire, sur une scène vide, l'oraison funèbre de son frère ? Cela eût été à la fois invraisemblable et intolérable de monotonie. C'est pourquoi, au lieu de composer un morceau d'éloquence auquel la scène ne se prêtait point, le poète a mis, sous la seule forme acceptable au théâtre, l'oraison funèbre qu'il se proposait d'écrire ; il l'a déguisée sous une action dramatique, faisant pendant à la première, à la-

¹ C'est ce que Dicéarque a méconnu, en donnant pour titre à la pièce Ἀἴαντος θάνατος ; le véritable titre était : Αἴας ; c'est celui qu'elle avait dans les didascalies dont fait mention l'*hypothésis* de la tragédie : ἐν δὲ ταῖς διδασκαλίαις ψιλῶς ΔΙΑΣ ἀναγέγραπται.

quelle il l'a habilement rattachée. Mais cette nouvelle action, il ne faut pas s'y tromper, n'est destinée qu'à servir pour ainsi dire de soutien à l'idée de la pièce entière ; elle n'est que la matière dramatique qui sert à la présenter sous une forme expressive et vivante.

IV

Que si maintenant on veut aller plus loin et se demander ce qui a pu déterminer Sophocle à donner à la seconde partie de son œuvre la forme que nous lui voyons plutôt que toute autre, on peut répondre qu'il n'a fait en cela que se conformer aux traditions poétiques ; non pas, il est vrai, aux traditions de la tragédie, qui existaient à peine, et que Sophocle lui-même contribua plutôt à créer, mais aux traditions de l'épopée, à qui la tragédie doit tant. De toutes les pièces qui nous restent de Sophocle, il n'en est aucune qui ait à ce point le caractère homérique, et dont les personnages rappellent davantage l'épopée. Or, dans *l'Iliade*, que voyons-nous ? Quand un héros tombe sur le champ de bataille, il est rare que le poète l'abandonne sans mentionner au moins les efforts de ses compagnons d'armes pour arracher son corps aux mains des ennemis¹. Ces luttes acharnées qui se livrent autour d'un cadavre entre les Grecs et les Troyens sont quelquefois le sujet de développements étendus² ; le combat qui s'engage autour du corps de Patrocle remplit à lui seul le chant XVII, et est devenu comme le type de ce genre de description. C'était là évidemment un thème habituel des chants épiques ; c'est de là qu'il a passé dans la tragédie de Sophocle. La lutte de Teucer et des Atrides se disputant la dépouille d'Ajax offre une grande analogie avec ces scènes guerrières de *l'Iliade* ; elle en est comme la transposi-

¹ *Iliade*, IV, 463 sqq. ; 532 sqq. ; V, 20, 297, 620 sqq. ; XIII, 182 sqq. ; 420, 465-501, XV, 425 sqq., etc.

² Par exemple, le combat autour du corps de Sarpédon, XVI, 508-683.

tion. Si les adversaires n'en viennent pas tout à fait aux mains, la lutte cependant n'en est pas moins vive; la langue y fait des blessures aussi meurtrières que le glaive ou le javelot. On s'est étonné parfois de la grossièreté que le poète prête à Ménélas, du manque de mesure et du peu de dignité du langage d'Agamemnon. Ce défaut, si c'en est un, s'explique naturellement par les raisons que nous avons exposées plus haut; mais il peut s'expliquer aussi par l'influence que nous signalons présentement. Dans une situation inspirée de l'épopée, Sophocle fait agir et parler ses personnages en héros épiques, avec la violence des originaux dont il trouvait le portrait dans les vieux chants des aèdes.

V

La seconde partie de l'*Ajax* est inférieure à la première en valeur dramatique; c'est une chose qui n'est guère contestable. Même en se plaçant au point de vue athénien, les sentiments religieux et patriotiques auxquels le poète s'adresse, venant pour ainsi dire se superposer à la crainte et à la pitié que l'action peut encore produire, affaiblissent ces dernières au lieu de les renforcer. Les spectateurs se trouvaient sollicités à la fois par l'intérêt du drame lui-même d'un côté, et, de l'autre, par un intérêt en quelque sorte personnel, puisque c'était leur propre cause que Teucer défendait en défendant la mémoire d'Ajax. Ils ne pouvaient donc se laisser aller franchement et entièrement à l'une ou à l'autre des deux impressions entre lesquelles ils étaient partagés. Ajoutons que, dans cette seconde partie, on ne retrouve pas, dans la peinture des caractères, cette vérité et cette variété qui sont un des plus grands mérites de Sophocle. Sans doute les deux Atrides n'ont pas identiquement les mêmes traits. Il y a, dans l'arrogance hautaine de Ménélas, quelque chose de voulu; son orgueil est tout en surface; on y sent percer un caractère faible et pusillanime qui cherche à se déguiser, à faire illusion à soi-même et aux autres par des dehors

altiers; l'époux d'Hélène, on le devine, ne se montre si dur et si inflexible pour Ajax, dont il n'a plus rien à craindre désormais, que parce qu'il en a eu très peur; il y a du bravache en lui; sa retraite prudente devant les menaces plus que transparentes de Teucer le prouvent assez. Agamemnon a plus de dignité et plus de fierté véritable; son attitude n'est pas une attitude d'emprunt; elle répond à ses sentiments réels. Il est moins dur aussi et moins antipathique: il consentira à écouter Ulysse et cèdera à ses avis. Néanmoins les deux frères ont un grand nombre de traits communs et l'on pourrait presque dire qu'ils font double emploi. C'est, sincère ou non, la même violence de geste et de parole, le même orgueil, la même rancune. Jusque dans leur tour d'esprit et dans leur manière de s'exprimer, on trouve des analogies frappantes. Dans l'un et l'autre, le mépris pour l'adversaire qui prétend enfreindre leurs ordres prend la forme de la raillerie méprisante¹; tous les deux justifient leur haine personnelle en mettant en avant des raisons d'intérêt général, des principes politiques, la nécessité de la discipline et de l'obéissance qui sont le salut des armées, la force des lois ou des cités; les images, les comparaisons, les figures dont ils se servent, leurs procédés oratoires en un mot, sortent de la même école²; tous ces discours sentent déjà la rhétorique et ne sonnent pas très juste. Les accents plus sincères de Teucer ne suffisent pas à racheter cette impression, d'autant plus que ses plaidoyers ne sont pas non plus exempts des mêmes défauts. Le seul personnage simple et vrai et, par conséquent, réellement dramatique, est Ulysse; mais son rôle, quoique important puisqu'il dénoue le drame, est un peu trop celui d'un *deus ex machina*.

D'où proviennent ces imperfections, si rares dans le théâtre de Sophocle? De la conception même d'où est sortie la seconde partie du drame. Un panégyrique, quelle qu'en soit l'habileté, a toujours nécessairement quelque chose d'outré, de peu naturel,

¹ *Ajax*, v. 1142 sqq.; cf. 1228 sqq.

² *Ibid.*, v. 1073 sqq.; cf. 1251 sqq.

de faux. Sophocle a voulu donner au sien la forme dramatique ; mais, soutenant en quelque sorte une thèse, il a été amené par la force des choses à fausser la vérité psychologique, à négliger les traits qui pouvaient faire de Ménélas et d'Agamemnon des caractères nettement distincts et bien personnels, pour en renforcer certains autres qu'il emprunte au caractère général de la nation spartiate, dont les Atrides sont les représentants, et qui mettent en évidence, en s'opposant à la nature généreuse du héros athénien, son hypocrisie politique, son égoïsme, ses prétentions, son orgueil et sa dureté.

VI

Revenons à la première partie de la tragédie et examinons comment Sophocle y a résolu le problème de l'emploi simultané de la fatalité et des caractères ; car nous y trouvons aussi les deux ressorts dramatiques dont nous avons constaté la présence dans les *Trachiniennes*. La mort d'Ajax en effet est due à deux causes : d'abord à l'inimitié d'Athéna, que nous pouvons momentanément, et pour plus de simplicité, considérer comme une variété de la fatalité¹ ; en second lieu, à la détermination réfléchie, à la volonté d'Ajax.

La fatalité qui pèse sur Ajax nous est révélée en deux endroits. Premièrement dans le prologue. Là, elle est représentée par Athéna ; le héros y est mis directement aux prises avec la déesse et lui sert de jouet. Pourquoi Athéna poursuit-elle Ajax de sa haine ? Le prologue ne nous l'apprend pas d'une

¹ Une autre influence fatale pèse encore sur Ajax. Il est poursuivi par la haine posthume d'un ennemi, Hector, qui lui a fait autrefois présent du glaive qu'il porte. Ce glaive, don d'un ennemi, est par cela même funeste et devient l'instrument de la mort d'Ajax. Cette idée est exprimée dans plusieurs passages, v. 657-665 ; 815 sqq. ; 1024 sqq. Il y a là quelque chose d'analogue à ce que nous avons vu, dans les *Trachiniennes*, au sujet du philtre donné à Déjanire par le centaure. Voir le chapitre précédent, p. 13. Nous ne tenons pas compte, dans la discussion générale, de cette fatalité secondaire que Sophocle, d'ailleurs, ne fait pas intervenir dans l'action, et dont il ne tire parti que pour l'effet de quelques scènes particulières.

manière précise ; il expose plutôt les effets de cette haine qu'il n'en indique les motifs. Ajax a voulu tuer les chefs de l'armée des Grecs ; Athéna l'en a empêché en égarant ses sens, en lui faisant prendre des béliers et des bœufs pour Ulysse et les Atrides¹ ; elle se raille de lui, le félicite ironiquement de tirer de ses ennemis une si belle vengeance et l'engage à poursuivre. Ce n'est qu'indirectement, et d'une manière vague, qu'elle parle des causes qui ont attiré sa colère sur le malheureux. « Que ce spectacle, dit-elle à Ulysse, spectateur invisible de la folie d'Ajax, t'apprenne à ne jamais prononcer contre les dieux un mot qui dépasse la mesure, et à ne jamais concevoir d'orgueil si tu l'emportes sur les autres par la force ou la richesse. » Nous comprenons par là qu'Ajax a dû se rendre coupable de la faute contre laquelle Athéna met en garde son favori, qu'il s'est laissé aller à quelque écart de langage, qu'il a cédé à quelque mouvement d'orgueil.

La fatalité est encore représentée, au troisième épisode, par une révélation de Calchas à Teucer, qu'un messager nous rapporte. Ce passage précise les griefs d'Athéna contre Ajax, et nous y trouvons en même temps tout au long l'arrêt qu'elle a prononcé contre lui. Il n'est pas inutile de citer le morceau en entier :

Se levant de l'assemblée où siégeaient les rois, Calchas quitte les Atrides et va mettre affectueusement sa main dans la main de Teucer. Il lui recommande instamment de retenir par tous les moyens Ajax dans sa tente et de ne pas le laisser sortir durant tout le jour qui lui présente-ment, s'il veut le voir vivre encore. En ce jour seulement, disait-il, la colère d'Athéna le poursuit. Ces héros à la taille démesurée, expliquait le devin, sont des masses impuissantes qui s'abattent sous la main des dieux d'une lourde chute, s'il leur arrive, nés mortels, de prendre des sentiments trop orgueilleux pour un mortel. Or Ajax, dès le jour où il quitta la maison paternelle, se montra privé de raison. Son père lui donnait de sages conseils. « Mon fils, lui disait-il, sois jaloux de vaincre, mais

¹ Ce n'est pas pour sauver les chefs de l'armée qu'Athéna a frappé Ajax de folie. Cela est peut-être dit dans le courant de la pièce, mais en passant, et Sophocle n'y insiste pas.

de vaincre avec l'aide des dieux.» Ajax, dans sa folie pleine de jactance, fit cette réponse : « Mon père, avec l'aide des dieux, le lâche même peut remporter la victoire ; pour moi, je me flatte, même sans eux, de conquérir cette gloire. » Voilà comme il se vantait. Une autre fois, comme la déesse Athéna l'excitait et lui criait de tourner contre les ennemis sa main meurtrière, il osa lui répliquer ces mots impies : « Déesse, tiens-toi aux côtés des autres Argiens ; jamais, là où je serai, les lignes ne se rompent. » C'est par de tels discours, par son orgueil démesuré, qu'il s'est attiré la colère et l'aversion de la déesse. Mais, s'il vit encore cette journée, peut-être pourrons-nous le sauver avec l'aide des dieux. Voilà ce que disait le devin ¹.

D'après ce morceau, il n'est pas douteux qu'il faille chercher dans le malheur et le suicide d'Ajax la main d'Athéna. Mais quelle part devons-nous assigner dans le drame à l'intervention divine ? Jusqu'à quel point influe-t-elle sur la marche de l'action d'abord, et ensuite sur le caractère des personnages ?

Si nous examinons d'abord la prophétie de Calchas, nous constatons qu'il n'en résulte rien dans le drame. Placée immédiatement après la scène où Ajax, résolu à se donner la mort, endort la surveillance de ceux qui l'entourent en feignant d'avoir renoncé à mourir, et précédant immédiatement la scène du suicide, elle ne change en rien le cours des événements. Elle donne lieu, il est vrai, à un effet scénique intéressant. Le chœur et Tecmesse, rassurés par la résignation simulée d'Ajax, se sont laissés aller à la joie et à l'espérance ; la prophétie les arrache soudain à leurs illusions ; ils comprennent que le héros les a trompés et, saisis d'une vive inquiétude, ils se mettent en hâte à sa recherche pour l'empêcher de se tuer, s'il en est temps encore. Mais ils arriveront trop tard et, en définitive, les choses se passent comme si Calchas n'avait rien dit. La prophétie ne modifie donc en rien la marche de l'action. — Modifie-t-elle davantage les sentiments des acteurs ? En ce qui concerne Ajax, il est évident qu'il n'en est rien, puisqu'il ignore ce qu'a dit le devin. Pour Tecmesse et le chœur, en entendant les paroles du messager, ils passent, comme nous

¹ *Ajax*, v. 749 sqq.

l'avons dit, de la joie à l'inquiétude. Mais il faut remarquer que ce sont là des sentiments où le cœur humain seul est intéressé et qui sont l'expression différente d'une seule et même chose : de l'affection qu'inspire Ajax. La prophétie de Calchas, introduisant ici un élément nouveau, un élément divin, d'ordre religieux, les dispositions des amis du héros devraient, ce semble, subir une modification correspondante. Il n'en est pas ainsi. Dans leur angoisse, l'idée religieuse n'a aucune part ; cette angoisse est provoquée seulement par l'imminence du danger que court Ajax, non par la pensée que sa mort est voulue par Athéna ; l'arrêt qui a décidé du sort d'Ajax les touche non à cause de son caractère divin, et par cela même fatal, mais uniquement parce qu'il n'admet pas de délai.

Ainsi donc, Sophocle ne se sert ici de la fatalité ni pour retarder ou accélérer l'action, ni pour produire un effet moral et religieux sur ses personnages. Pourquoi donc la fait-il intervenir, et pourquoi à cette place ? On peut en donner plusieurs raisons. En premier lieu, l'acte de désespoir d'Ajax s'explique non seulement par la situation particulière où il se trouve dans la pièce, mais par les dispositions morales qui ont été, durant toute sa vie, le trait dominant de sa nature ; et il faut que le spectateur se rende compte que la catastrophe à laquelle il assiste n'est pas le résultat d'une excitation accidentelle et passagère, mais qu'il doit en rechercher plus haut et plus loin les origines. La prophétie de Calchas a été pour le poète un moyen de nous découvrir ces origines lointaines, de nous permettre d'entrevoir ce fond permanent d'*ἕξις* qui constitue le caractère propre de son héros, et d'où sort, comme de sa source naturelle, ce dernier acte de violence qu'il exerce sur lui-même. Il n'y a, pour les voyants, ni passé ni avenir ; ils embrassent l'un et l'autre par un même acte d'intuition, et les relient l'un à l'autre en rétablissant les rapports cachés qui les unissent. C'est ce que fait Calchas dans sa prophétie ; il était seul à le pouvoir, et c'est pourquoi Sophocle se sert de lui. Les révélations du devin, se produisant à l'instant même où elles

vont se réaliser, rapprochent l'effet de la cause qui le contenait en germe, et l'un et l'autre s'éclairent mutuellement d'un jour qui frappe tous les yeux. Nous avons vu dans les *Trachiniennes* les oracles servir à donner une explication rétrospective des évènements; la prophétie de Calchas est employée ici d'une manière analogue.

Mais pour d'autres raisons encore Sophocle a retardé jusqu'au dernier moment de nous instruire du passé d'Ajax. En insistant trop sur ce passé, il eût risqué de rendre son héros plus antipathique qu'il n'eût fallu, non seulement pour le but qu'il se proposait, s'il est exact, comme nous l'avons avancé plus haut, qu'il ait voulu dans sa pièce réhabiliter Ajax, mais encore simplement au point de vue dramatique. Il était donc habile de ne parler des fautes d'Ajax qu'au moment où il va les expier, où le souvenir de tous ses torts sera comme emporté dans un grand courant de pitié. Enfin et surtout, quoique à vrai dire toutes ces raisons se tiennent, il y avait nécessité pour le poète, puisqu'il avait résolu de nous émouvoir par le spectacle même du suicide au lieu de se borner à faire, suivant la coutume, un tragique récit, de rendre libre la scène où Ajax va se donner la mort. Il arrive à ce résultat en inspirant au chœur et à Tecmesse, par le moyen de la prophétie de Calchas, une inquiétude qui les pousse à se mettre sans retard à la recherche d'Ajax. Raison d'ordre inférieur, si l'on veut, mais impérieuse, et dont il n'est pas possible de douter. Le scholiaste l'avait déjà aperçue¹, et elle frappe nos yeux comme les siens². Il n'en est que plus remarquable que

¹ *Ajax*, sch. du v. 813 : μετακινείται ἡ σκηνή τοῦ χοροῦ ἐξεληθόντος ἀναγκαία δὲ ἡ ἐξοδος ἵνα εὖρη καιρὸν ὁ Αἴας χειρώσασθαι ἑαυτὸν. Cf. la scholie du v. 719.

² Le scholiaste a très bien vu tout le parti que Sophocle a su tirer de cette scène et pourquoi il l'a imaginée. Sch. du v. 719 : ἄγγελος ἦκει ἀπὸ τοῦ στρατοῦ ἀγγέλων τὴν παρουσίαν τοῦ Τεύκρου· θαυμαστὴ δὲ ἡ εἰσοδος τούτου τοῦ ἀγγέλου· τοῦ Αἴαντος ἐξῶ ἑαυτὸν διαχειρουμένου, οὐκ εἶχον <οὔτε> οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ οὔτε ἡ Τέκμησσα γῶναι τὸ πραγμὲν. πιθανῶς οὖν ὁ ἄγγελος ἀπαγγέλλας παρασκευάζει αὐτοὺς ἐξίεσθαι κατὰ ζήτησιν καὶ οὕτως ἐπιτεύχονται τῷ πτόματι· δεξιῶς δὲ καὶ τὸ τὸν Κάλχαντα μαθεῖν οἰκτεῖον γὰρ τῷ μάντει· καλῶς δὲ καὶ τὰ τῆς σκηνῆς ἐσκευάσται· Αἴαντος γὰρ καταλιπόντος προῆλθεν ὁ ἄγγελος, εἶτα τοῦ χοροῦ τὴν σκηνὴν ἐάσαντος διὰ τὴν ζήτησιν ἐξείσιν ὁ Αἴας ἐπὶ τὴν πρᾶ-

la scène du messager, imaginée pour répondre à la nécessité d'un changement de décor, se rattache au sujet si intimement qu'elle fait corps avec lui, qu'on ne peut la supprimer sans enlever à la peinture du caractère d'Ajax beaucoup de sa profondeur.

Quoi qu'il en soit, l'observation que nous faisons plus haut n'en subsiste pas moins dans son entier. Quelque habilement et heureusement qu'elles aient été conçues, l'intervention de l'ἄγγελος et la prophétie de Calchas introduisent dans la pièce un élément surnaturel et divin dont Sophocle ne tire rien. Le suicide d'Ajax, voulu, préparé et amené par Athéna devrait éveiller dans les spectateurs et les acteurs des idées ou des émotions d'ordre religieux, qu'il n'éveille pas. La prophétie sert à donner à l'émotion une intensité plus grande, car grâce à elle, l'angoisse succède à la joie, et l'espoir et la crainte naissent à la fois; mais la némésis divine qui s'y trouve rappelée reste sans influence aucune sur la marche de l'action et sur les sentiments des personnages; l'idée religieuse, on le voit avec évidence, n'a plus pour Sophocle la même importance ni la même gravité que pour Eschyle; il n'en use que comme d'un procédé commode pour l'arrangement et la succession des scènes de son drame.

Si maintenant nous examinons le prologue, nous devons, pour éviter d'y voir autre chose que ce qu'il contient réellement, faire abstraction, autant que nous le pouvons, de ce que nous savons du reste de la pièce, et nous mettre dans la situation des spectateurs qui l'ont entendu pour la première fois, et qui, nécessairement, ignoraient comment l'action de la tragédie était conduite. Nous y voyons aux prises deux forces contraires et opposées, la volonté divine et la volonté humaine. La première, représentée par Athéna, est victorieuse de la seconde, représentée par Ajax. Ajax n'a pu accomplir rien de ce qu'il s'était proposé. La vengeance qu'il espérait tirer des

Atrides échoue misérablement ; il a voulu se relever, à ses propres yeux et aux yeux des Grecs, de l'humiliation que lui a infligée le jugement des armes ; il sort de son aventure plus humilié qu'il ne l'a jamais été ; déchu de sa propre estime, il est devenu pour toute l'armée un objet de risée. Minerve a triomphé sans effort de ses orgueilleuses prétentions ; elle a porté la nuit et le trouble dans son intelligence autrefois si claire et si avisée¹ ; elle a fait servir à sa perte son courage impétueux ; elle se rit de cette haine et de cette force redoutables qui inspirent à Ulysse, malgré sa bravoure, un sentiment d'effroi² ; elle donne pour spectateur à la dégradation morale du malheureux insensé celui-là même auquel il croit, dans son délire, adresser ses outrages les plus sanglants et ses coups les plus terribles. Le héros, en un mot, n'est, entre ses mains, qu'une ombre vaine, un fantôme inconsistant³, dont aucun coup ne porte, et au bras duquel le fouet meurtrier n'est plus qu'une arme ridicule. L'inimitié d'Athéna a de quoi être satisfaite, et elle paraît l'être en effet. Car nous ne voyons point dans le prologue qu'Athéna se propose de pousser plus loin sa vengeance. Ajax abattu, humilié, ridiculisé, elle se retire de la scène, adressant à Ulysse quelques graves paroles pour l'engager à tirer du spectacle qu'il a eu sous les yeux une leçon de modération et de modestie. Son rôle paraît terminé, et nous ne la verrons pas reparaître ; elle n'a été, suivant le terme consacré, qu'un personnage protatique. Le prologue forme ainsi comme un tout qui pourrait à la rigueur se suffire à lui-même ; c'est comme une petite pièce avant la grande, dans laquelle sont posées les données sur lesquelles l'action proprement dite va se développer. Elle laisse le héros livré à lui-

¹ *Ajax*, v. 119.

² Ce serait mal interpréter, je crois, les vers 74-88, dans lesquels Ulysse exprime sa répugnance à être mis en présence d'Ajax, d'y voir une intention comique. L'effroi naïf que témoigne Ulysse a pour but, si je ne me trompe, de faire ressortir le dédain méprisant et tranquille avec lequel Athéna traite un furieux qui serait redoutable pour tout autre que pour elle.

³ *Ajax*, v. 125.

même ; à lui maintenant de se tirer, comme il le pourra, de la situation où l'a précipité l'inimitié de Minerve. Telle est, si je ne me trompe, l'impression que produira ce prologue sur l'esprit de tout lecteur non prévenu, et qui sera encore dans l'ignorance des scènes qui le suivent.

Mais cette impression répond-elle à la réalité des faits ? Est-il exact que Minerve, après avoir quitté la scène, laisse Ajax se débattre seul dans la situation qu'elle lui a créée, et s'abstienne d'intervenir ? La prophétie de Calchas prouve le contraire. Elle nous révèle que, tandis que nous suivions avec inquiétude les états successifs par lesquels passe l'âme d'Ajax après son retour à la raison, et que nous nous intéressions aux efforts de Tecmesse pour combattre dans son époux l'idée du suicide, Athéna ne perdait pas de vue sa victime et arrêtait que les efforts tentés pour le sauver seraient vains, que la résolution d'Ajax irait en s'affermissant, et qu'il n'échapperait pas à la mort. « C'est seulement aujourd'hui, dit le devin, que la colère d'Athéna poursuit Ajax ; s'il survit à cette journée, peut-être sera-t-il encore possible de le sauver. » On peut objecter, il est vrai, que la mort d'Ajax n'est pas expressément décidée par là. Mais nous savons comment il faut entendre les oracles, et que, des alternatives qu'ils paraissent admettre, c'est toujours la pire qu'on doit considérer comme devant se réaliser. Le sens de la prophétie n'est donc pas douteux. Il importe d'ailleurs médiocrement que Minerve ait ou non décidé qu'Ajax mourrait en ce jour ; ce qui importe, c'est qu'elle a décidé quelque chose le concernant. Or, dans la pièce, rien ne nous avertit de ce fait ; rien ne transpire, avant les révélations de Calchas, des desseins secrets de la déesse à l'endroit de son ennemi. Pas plus que le spectateur, Ajax n'a conscience de la fatalité qui le pousse à se tuer. Il sait bien (comment l'ignorerait-il ?) que Minerve le hait, et c'est naturellement à elle qu'il impute son malheur. Il parle de la « belliqueuse fille de Zeus qui lui a infligé un mortel outrage¹ » ; de

¹ *Ajax*, v. 401.

la « déesse indomptable aux yeux terribles », qui a trompé son bras quand il allait frapper les Atrides ¹; il dit au chœur et à Tecmesse qu'il se propose d'aller sur le rivage, dans un endroit solitaire, pour se purifier de ses souillures et « détourner de lui le lourd courroux de la déesse ² ». Mais dans ces trois passages, qui sont les seuls où il fasse mention d'Athéna, c'est du passé qu'il parle, et ses paroles s'expliquent d'elles-mêmes par l'humiliation et l'échec qu'il a subis dans sa tentative vengeresse. De l'avenir, il ne soupçonne rien ; il ne voit pas que l'irritation de la déesse n'est pas un sentiment passager, mais une haine acharnée et vivace ; que la folie dont elle l'a frappé n'a pas suffi pour assouvir sa colère ; qu'elle va redoubler ses coups ; qu'elle le guette depuis longtemps, depuis son départ de Salamine ; en un mot, *il ne se sait pas condamné*³. Tecmesse et le chœur sont tenus par le poète dans la même ignorance jusqu'à l'arrivée du messenger. Ils ont la vague idée qu'il faut voir, dans le malheur d'Ajax, la main des dieux ; c'est peut-être Artémis, peut-être Enyalios, qui poursuivent le héros pour une offrande ou un hommage oublié ⁴ ; le mal qui le frappe est peut-être divin ⁵ ; mais ils ne sont sûrs de rien ; et, en tout cas, comme Ajax, ils ne pensent qu'au passé, et il ne paraît pas qu'ils redoutent rien d'Athéna pour le présent et l'avenir ; toutes leurs craintes viennent d'Ajax lui-même et de son obstination. Enfin, dans la succession des événements qui constituent l'action, rien non plus ne nous avertit que le cours en a été réglé d'avance par une puissance invisible, et que tout arrive fatalement.

D'ailleurs, à part le dénouement, il n'y a pas, à proprement

¹ *Ajax*, v. 447 sqq.

² *Ibid.*, v. 654 sqq.

³ Si Ajax a conscience obscurément de quelque influence funeste pesant sur sa destinée, il la fait remonter à Hector ; mais sa résolution n'en est pas influencée. Sa résolution de mourir une fois prise, il pense naturellement au glaive d'Hector et reconnaît dans l'instrument de son suicide un instrument maudit, voilà tout. Voir note 1, p. 82.

⁴ *Ajax*, v. 171 sqq.

⁵ *Ibid.*, v. 278.

parler, d'événements dans cette pièce, où nul obstacle ne se met sérieusement en travers du funeste projet d'Ajax. C'est, pour le redire encore une fois, lorsque le suicide est en quelque sorte un fait accompli, que Calchas nous découvre le ressort caché qui a tout mis en mouvement. Ainsi donc, nous pouvons dire que, lorsque Ajax se détermine à mourir, il est soumis à une influence qu'il ne soupçonne pas et qu'aucun autre des acteurs du drame ne soupçonne ; nous-mêmes, nous ne connaissons l'impulsion à laquelle il cède qu'au moment même où elle va produire son inévitable et funeste effet.

Des observations qui précèdent, il résulte, ce me semble, une conclusion qui s'impose : c'est que la pièce renferme une forte contradiction. Sans plus tenir compte de l'élément fatal qu'il introduit dans sa pièce par le prologue et la prophétie de Calchas, Sophocle nous présente un Ajax qui, n'étant pas libre en réalité, agit comme s'il l'était. Ajax analyse sa situation, la discute avec lui-même, pèse les raisons qu'il a de mourir avec courage plutôt que de vivre déshonoré. Tecmesse et le chœur partagent son erreur : ils essaient de le fléchir et de le détourner de son dessein ; c'est qu'ils pensent qu'il est en son pouvoir de se soustraire, par un acte de sa volonté, au malheur qui le menace.

Sophocle ne s'est-il pas aperçu qu'il bâtissait son drame sur des données contradictoires et que l'intervention de Minerve retranchait quelque chose à la liberté morale de son héros ? Il a, au contraire, très bien vu la nature complexe de son sujet, et c'est précisément pour cette raison qu'il a évité de faire figurer parallèlement dans l'action de sa tragédie deux éléments qui ne pouvaient exister sans se détruire. Ne pouvant sacrifier complètement la fatalité, que son prédécesseur lui avait léguée comme un élément fondamental de l'art tragique, et que sans doute lui imposait aussi la légende traditionnelle d'Ajax, il la rejette en dehors de l'action proprement dite. La figure divine d'Athéna se dresse à l'entrée de sa tragédie, mais elle n'en franchit pas le seuil ; nous retrouverons, à l'issue de la première

partie de la pièce, le devin Calchas qui la représente et qui interprète ses volontés ; mais il ne parlera que quand ses révélations ne pourront plus avoir aucune utilité. Jusque dans le détail, on reconnaît que le prologue et la scène du messager ont été conçus de manière à laisser, entre l'exposition et le dénouement, le champ libre pour la peinture des caractères et des sentiments des personnages : tout ce qui pourrait nous suggérer l'idée qu'ils ne jouissent pas de leur liberté en est soigneusement écarté, ou du moins est atténué de parti pris. La prédiction de Calchas affecte une forme qui surprend un peu tout d'abord ; elle suppose dans les décrets divins de l'indécision et du caprice ; elle laisse à Ajax une chance de salut. Aux raisons que nous en avons proposées plus haut, il faut ici en ajouter une autre. S'il eût donné à son oracle un tour moins hésitant, s'il eût simplement fait dire au devin qu'Ajax était condamné à mourir dans la journée, Sophocle aurait lui-même détruit tout l'effet des scènes précédentes, qui ne s'expliquent et ne peuvent subsister que si Ajax est libre de choisir entre la vie et la mort, que si sa mort n'est pas nécessaire et fatale. De même, dans le prologue, pourquoi Athéna laisse-t-elle dans le vague les motifs précis de sa haine, pourquoi ne prononce-t-elle pas un mot qui nous autorise à croire que son rôle n'a pas pris fin en même temps que la folie d'Ajax ? C'est pour nous donner l'illusion qu'Ajax est maître de sa résolution et de ses actes, et que son sort repose uniquement entre ses mains. Ce n'est qu'une illusion, il est vrai ; mais elle était nécessaire pour dissimuler la duplicité du ressort dramatique, pour permettre au poète de porter son analyse pénétrante dans les replis de l'âme de son personnage, de mettre en mouvement toutes les forces de sa volonté. Grâce à elle, Sophocle peut faire, après Eschyle, véritablement œuvre de créateur, renouveler la matière tragique, substituer, à des acteurs qui ne sont jamais absolument eux-mêmes et ne marchent que sous l'impulsion d'une volonté extérieure à eux, des êtres qui ne sont mus que par leurs propres passions et ne se déterminent que par leur propre volonté.

Tel est, en effet, le spectacle intéressant et vraiment nouveau qu'on admire dans l'*Ajax*. Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans l'analyse détaillée des caractères, et d'en marquer les nuances. Mais il n'est pas inutile de rappeler les états successifs de l'âme d'Ajax pour montrer comment Sophocle insiste plus particulièrement sur la volonté énergique, la détermination réfléchie, avec laquelle son personnage principal s'obstine dans l'idée du suicide.

Quand Ajax est revenu de l'égarement dont l'a frappé Athéna, l'idée de la mort s'offre immédiatement à son esprit ; sa funeste résolution succède dans son âme, avant toute réflexion, au trouble de la folie. « Hélas ! mon fils, mon fils !... Où est Teucer¹?... » On ne peut se méprendre au sens de cette exclamation douloureuse qui retentit derrière le théâtre avant qu'Ajax ait paru. Elle a l'accent d'un appel suprême : le héros pleure par avance sur l'enfant que sa mort va priver de son appui naturel, et le confie dans sa pensée à son frère Teucer. Dès le début donc, sa résolution est prise. Tecmesse ne s'y trompe pas : elle a reconnu, à l'attitude de son époux, qu'il méditait quelque projet funeste². Ajax donne ensuite à sa résolution une forme plus précise ; il la motive dans une suite de strophes dont le lyrisme exprime l'agitation intérieure à laquelle il est encore en proie³ : il veut se soustraire à la honte du ridicule. Lui, le guerrier qu'on redoute, il a employé sa force à massacrer de vils troupeaux : quelle ironie, quelle risée ! Et ceux qui riront de lui sont ses ennemis les plus cruels, les Atrides, Ulysse surtout. Que ne peut-il encore les immoler ! Il aspire à la nuit de l'Erèbe pour y cacher son humiliation. Ces raisons, les premières et les plus fortes, car ce sont des raisons de sentiment, des raisons lyriques pourrait-on dire, qui ont jailli spontanément de son âme et de sa situation même, il les reprend ensuite avec plus de calme, dans le mètre ordinaire de la tra-

¹ *Ajax*, v. 339, 342.

² *Ibid.*, v. 326 : δηλός ἐστιν ὡς τι δραστῆων κακόν.

³ *Ibid.*, v. 349-429.

gédie, et y en ajoute d'autres¹, comme s'il voulait en fortifier la valeur à ses propres yeux, et se contraindre à les suivre : c'est un déshonneur, pour le fils d'un héros tel que Télamon, d'avoir vu son mérite méconnu des Argiens et d'avoir cédé le pas à Ulysse. Il n'a pas même pu se venger de ses juges iniques : Athéna les a sauvés. Que devenir? Il n'a plus autour de lui que des ennemis : les dieux, l'armée, les Troyens. Le seul moyen qui lui reste de prouver à son père qu'il n'est pas un lâche, c'est de mourir. En vain, Tecmesse essaie de l'apaiser et de le rattacher à la vie par la pensée des outrages réservés à son fils et à son épouse, de la douleur de son père et de sa mère chargés d'ans, de la vie malheureuse qui l'attend elle-même quand il ne sera plus là, et enfin des moments de bonheur qu'elle lui a donnés : il résiste à toutes les prières, se fait amener son fils, et, dans les adieux qu'il lui adresse, répond indirectement aux arguments de Tecmesse² : trop jeune encore pour comprendre la douleur, cet enfant, quand il aura l'intelligence des choses et que l'âge aura développé sa force et son courage, sera un autre Ajax plus heureux ; il se fera le vengeur de son père ; il a, en attendant, pour prendre soin de lui, sa mère dont il sera la joie, et, pour le défendre, Teucer que redoutent les Atrides ; il deviendra le soutien de son grand-père Télamon et de son aïeule Eribée ; son père lui laisse un héritage de gloire, dans ce large bouclier qu'il apprendra plus tard à manier³. Ainsi, dans la vue de son fils, Ajax, contrairement à l'espoir de ses amis, puise des raisons nouvelles de mourir : il se survivra en lui. Sa résolution est maintenant définitive ; il n'a plus qu'à l'exécuter. Il endort la surveillance de Tecmesse et du chœur, en feignant de céder enfin à sa tendresse pour sa captive et pour son fils, et ajoute, pour les tromper plus sûrement, des arguments nouveaux à ceux de Tecmesse : « ses sentiments violents se sont adoucis avec le temps qui dompte tout ; il était sous l'in-

Ajax, v. 340-480.

² Remarque déjà faite par le scholiaste, v. 570 : θαυμαστῶς πρὸς ἅπαντας τοὺς λόγους τῆς Τεκμήσσης <τὰς> ἀντιθέσεις ἐποίησατο, οὐκ ἀντικρῦς... etc.

³ *Ajax*, v. 545-582.

fluence funeste du courroux d'Athéna et des malédictions d'Hector, son ennemi mortel; mais il est des purifications pour s'y soustraire; il doit à l'armée l'exemple de la soumission; il est sage enfin de ne pas nourrir des haines irréconciliables¹ ». Vient enfin le dénouement. Ajax fait ses adieux à la vie, invoque les divinités secourables et vengeresses, donne à son père et à sa mère un souvenir, salue une dernière fois la lumière du jour, la plaine de Troie, les fleuves, les fontaines auprès desquels il a vécu, et se perce de son épée.

La transformation qui s'opère insensiblement dans l'âme d'Ajax est facile à suivre. C'est d'abord sous l'empire d'une exaltation voisine encore de la folie qu'il prend la résolution de mourir. A mesure qu'on avance vers le dénouement, cette résolution devient plus réfléchie, plus raisonnée et en même temps plus inébranlable. Son excitation tombe par degrés; il s'établit en lui le calme relatif qu'amène avec elle une décision définitivement arrêtée. Il redevient assez maître de lui pour laisser longuement parler Tecmesse, pour reprendre un à un ses arguments et les réfuter, pour dissimuler à ceux qui l'entourent ses sentiments véritables, pour combiner enfin toutes les mesures nécessaires à l'accomplissement de son dessein. Au moment de l'exécuter, ce calme tragique ne se dément pas. Il se donne la mort avec une claire intelligence de son action, en refoulant au fond de son âme les sentiments qui pourraient encore l'arrêter². La scène du suicide, présentée de cette manière, atteint à un degré de pathétique certainement plus grand que si le héros périssait avec la pensée qu'il obéit à un décret fatal, ou dans un accès de désespoir furieux, lui enlevant, avec la conscience de ses actes, la volonté³.

Il y a cependant une remarque à laquelle il est difficile de ne

¹ *Ajax*, v. 642-692.

² *Ibid.*, v. 852 : ἀλλ' οὐδὲν ἔργον ταῦτα θρηνηῖσθαι μάτην.

³ C'est de cette seconde manière, semble-t-il, qu'Eschyle avait conçu la scène du suicide. Dans ses *Femmes de Thrace*, Ajax se tuait dans un accès de délire, dans une sorte de transport au cerveau causé par la colère ou le désespoir après le jugement des armes.

pas s'arrêter, dans cette succession de scènes si belles et si émouvantes. Dans ses délibérations avec lui-même, Ajax expose toutes les raisons qu'il a de se tuer ; il ne dit rien de celles qui pourraient l'engager à vivre. Ces raisons existent, et toutes peuvent se résumer en ceci, que sa mort fera des malheureux. Que signifie cette omission ? Sophocle a-t-il craint, s'il représentait Ajax un peu plus accessible aux sentiments de tendresse, que l'unité du caractère en souffrit ? Cela est assez peu vraisemblable. Ajax luttant contre des sentiments capables de le détourner du suicide et triomphant de ces sentiments n'eût pas paru peut-être doué d'une volonté moins énergique et moins entière ; au contraire. Il y eût gagné en outre qu'on l'aimerait davantage sans qu'on le plaignît moins. Si je ne me trompe, la véritable raison de cette omission volontaire (car je la crois volontaire) est ailleurs. Ajax est sous la main d'Athéna, et n'est pas libre de ne pas se tuer, bien que le poète ait essayé, par les moyens en son pouvoir, de nous dissimuler ce fait. Il fallait donc qu'il n'aperçût que les raisons qu'il a de se tuer et non les raisons qu'il a de vivre. Ç'eût été une véritable dérision en effet, et une inconséquence par trop choquante, que de nous le montrer hésitant entre deux partis à prendre, alors qu'il n'en peut prendre qu'un seul, et pesant, comme s'il était libre de choisir, les motifs qui doivent déterminer son choix. Et c'est pourquoi Ajax, qui paraît délibérer, en réalité ne délibère point ; il n'hésite point ; il ne se livre pas dans son âme de combat véritable ; car il ne considère jamais les choses que par un seul côté, toujours le même malgré la variété de la forme, à savoir le *point d'honneur*, auquel il n'oppose jamais rien. On reproche parfois à Ajax la raideur de son caractère. On voit d'où elle vient. Elle a une cause profonde. La fatalité qui pèse sur lui a pesé aussi sur le poète ; elle l'a contraint à ne présenter l'âme de son héros que sous une de ses faces. Ajax a-t-il un cœur ? est-il capable d'aimer autre chose que la gloire et de plaindre un autre malheur que le sien ? Nous n'en savons rien,

ou nous en savons bien peu de chose. Car, même dans le morceau justement célèbre de ses adieux à la vie, si l'on excepte deux vers consacrés à sa mère, dont la douleur « fera retentir de gémissements toute la ville » à la nouvelle de la mort de son fils, Ajax est préoccupé surtout de lui-même, de ce qu'il adviendra de sa dépouille, de la mort plus ou moins prompte que lui donnera le fer, de sa vengeance future qu'il remet entre les mains des Erinyes. Ses paroles débordent d'amertume et de rancune. Certes la scène est terrible et la fin en est touchante. Mais ne le serait-elle pas davantage si le héros, qui regrette si vivement la belle lumière de l'Attique, l'illustre Athènes, les fontaines et les fleuves de la Grèce, et jusqu'à la plaine de Troie, laissait voir un peu plus le déchirement avec lequel il se sépare de ceux qui l'aiment, qui ont fait pour le sauver tout ce qu'ils ont pu, et qu'il va plonger dans le désespoir¹ ?

Ce qu'Ajax ne sent pas, ou du moins n'exprime pas, Tecmesse, il est vrai, le sent pour lui et l'exprime. Elle expose en sa présence, dans une imploration d'une tendresse, d'une soumission, d'une tristesse infinies, tous les motifs qui devraient détourner son époux du suicide. Cela prouve que Sophocle n'ignorait pas que son héros analyse d'une manière incomplète sa situation et qu'il sait qu'il est nécessaire qu'un autre oppose au malheureux désespéré les objections qu'il ne peut s'opposer à lui-même. Mais, toujours pour la même raison, c'est-à-dire parce qu'Ajax ne peut pas et ne doit pas délibérer mais seulement vouloir avec force, il est obligé de rendre Ajax sourd aux supplications de sa captive. Tecmesse, qui a vu sa propre prière repoussée, a mis son espoir suprême dans la prière muette de l'enfant qu'elle porte dans ses bras : elle sera trompée dans son attente, comme nous dans la nôtre, et la scène, nous l'avons vu plus haut, tournera contre elle ; la vue d'Eurysacès affermira encore la résolution d'Ajax, parce qu'il ne verra

¹ Pour bien saisir le caractère de ce morceau, on peut le comparer aux adieux d'Alceste dans Euripide.

dans son fils que la continuation de sa race, de son nom, de sa gloire ; qu'il se le représentera tel qu'il sera dans l'avenir, et capable de venger son père, non tel qu'il est au moment même, sans force, sans défense et ne pouvant se passer de son appui.

On retrouve la même âpreté et la même raideur de caractère dans d'autres personnages de Sophocle, par exemple dans Electre, dans Philoctète, dans OEdipe et dans Antigone elle-même ; et il y a là sans doute l'indice d'un goût personnel à l'auteur. Mais ces personnages, à la différence d'Ajax, bien que sous l'empire d'une idée ou d'un sentiment dominant, sont capables d'en éprouver d'autres, et passent par les émotions les plus variées et même les plus contraires. Ajax est beaucoup plus tout d'une pièce, et je crois qu'il faut l'attribuer à la situation fatale où il est placé. Comme dans les *Trachiniennes*, la présence de la fatalité a porté préjudice, dans l'*Ajax*, à la peinture des caractères.

En résumé, l'on peut dire que, à travers les différences qui tiennent à la diversité des sujets, on trouve dans les *Trachiniennes* et l'*Ajax* le même procédé de composition. Les deux pièces sont conçues dans le même esprit ; le poète a recours aux deux mêmes ressorts dramatiques et au même moyen de les accommoder l'un avec l'autre. Dans l'une et l'autre, les événements ont pour cause à la fois la volonté des acteurs, et une autre volonté, une force qui réside en dehors d'eux et les domine ; dans l'une et dans l'autre se remarque le même souci de limiter l'action de la fatalité à des bornes étroites et précises, de telle sorte que, tout en restant maîtresse du cours des choses, elle ne se révèle que lorsque les événements sont accomplis et qu'elle ne puisse, en aucune manière, entraver le libre jeu des sentiments et de la volonté des personnages ; qu'elle leur laisse, sinon en réalité, du moins en apparence, toute leur liberté d'agir ; qu'ils se conduisent, sentent et s'expriment comme s'ils étaient en possession de leur libre arbitre, bien qu'ils ne s'appartiennent pas.

VII

L'impression qu'on emporte de la lecture des deux pièces n'est pas cependant la même. Quoique, dans les *Trachiniennes*, la fatalité intervienne plus fréquemment et soit plus souvent rappelée, l'*Ajax* éveille la pensée religieuse avec beaucoup plus de force. A cet égard, comme à beaucoup d'autres, le prologue est remarquable. On n'est pas seulement ému de pitié à la vue du héros en délire, se glorifiant de sa vengeance en présence de celle qui l'a rendue illusoire : les dernières paroles d'Athéna à Ulysse élargissent la scène et lui donnent une haute signification morale. En écoutant les graves conseils qu'elle adresse à Ulysse, nous sommes, comme le roi d'Ithaque, portés à faire un retour sur nous-mêmes. Ajax ne nous apparaît plus que comme un exemple particulier de l'irréremédiable faiblesse de l'homme en face de la puissance souveraine qui anéantit sa volonté et brise ses efforts. Nous avons le sentiment obscur que, nous aussi, comme le fils de Télamon, nous sommes, sous la main divine, des ombres sans consistance. C'est là une impression véritablement religieuse et contre laquelle il est difficile de se défendre, à la lecture de cette dramatique introduction.

En outre, l'influence fatale à laquelle cède Ajax en se donnant la mort est d'une nature telle, qu'elle se confond jusqu'à un certain point avec le caractère même du personnage. La première s'explique par le second, et le second ne peut se développer sans justifier l'intervention divine, sans la rappeler à l'esprit, malgré le soin que le poète a pris de la laisser dans l'ombre. Pourquoi en effet Ajax se tue-t-il ? Parce qu'il a vu sa vengeance lui échapper, et surtout qu'il s'est à jamais rendu ridicule par les extravagances que le délire l'a porté à commettre à son insu. Le voilà devenu l'objet des moqueries de ces ennemis qu'il raillait lui-même quand il croyait les tenir sous son

fouet¹ ; il entend par avance l'éclat de rire que le récit de son aventure va soulever dans l'armée et qui se propagera « avec la rapidité de la flamme attisée par le vent dans les herbes sèches des vallées² ». Comment se résignerait-il à supporter une pareille honte, lui dont l'orgueil n'a jamais recherché que l'admiration des hommes ? Son suicide est donc la conséquence naturelle de son caractère ; dans la situation où il se trouve placé, il ne peut pas ne pas se tuer. Mais, d'autre part, cette situation, qui la lui a créée ? Elle est l'œuvre d'Athéna ; c'est elle qui a égaré ses sens et lui a infligé l'humiliation à laquelle il ne peut survivre. Est-ce donc à elle qu'il faut imputer le suicide du héros ? Oui et non. Oui, puisqu'elle est l'auteur de son délire ; non, puisque son inimitié ne se serait pas appesantie sur lui, si elle n'avait pas eu à châtier l'orgueil surhumain par lequel il l'a outragée, et qu'Ajax ne se tuerait pas, s'il avait un autre caractère. L'orgueil d'Ajax et la haine d'Athéna sont donc inséparables l'un de l'autre ; la mort du héros est la conséquence à la fois de son caractère et de la colère divine ; ces deux causes de son suicide sont indissolublement liées.

Comme on s'en aperçoit, l'élément surnaturel qui entre dans la composition de l'*Ajax* diffère assez notablement de celui qu'on trouve dans les *Trachiniennes*. Nous n'avons plus ici la fatalité pure et simple, la force aveugle qui frappe sans qu'on sache pourquoi, qui prédestine l'homme au crime ou au malheur sans raison et sans justice. Ce n'est plus même, à proprement parler, la fatalité. Ajax n'est pas seulement un malheureux qu'il faut plaindre, c'est un coupable qui a, dans une certaine mesure, mérité son sort. La *Némésis*, tel est le nom de la puissance redoutable dont il s'est rendu justiciable. Athéna n'est que la personnification concrète de cette grande loi morale qui condamne l'excès en toute chose et qui assujettit l'*Ἕρως* à travailler elle-même à sa ruine. Il y a de l'analogie

¹ *Ajax*, v. 303 : συντιθείς γέλιον πολόν.

² *Ibid.*, v. 196 sqq.

entre l'idée religieuse de l'*Ajax* et celle qui constitue le fond des *Perses* d'Eschyle. La folie d'Ajax est voisine de l'égarément que la divinité suscite dans l'âme des orgueilleux qu'elle veut perdre. En même temps qu'elle était une source de puissantes émotions dramatiques, la tragédie de Sophocle renfermait, pour les contemporains du poète, une leçon de modération et de piété à laquelle un lecteur moderne peut bien rester insensible, mais qui ne devait pas être tout à fait perdue pour des esprits préparés par toute leur éducation morale et religieuse à la sentir et à la comprendre.

Il ne faudrait point cependant s'exagérer la portée religieuse de l'*Ajax*, et il convient de faire sur ce point de sérieuses réserves. La pièce s'adresse au sentiment religieux, en ce sens qu'elle évoque en nous la pensée de la puissance divine et lui oppose celle de notre néant. Mais quelle idée nous donne-t-elle de cette puissance et de la divinité elle-même? En réalité, nous retournons, avec l'*Ajax*, aux anciennes conceptions religieuses de l'*Iliade*, et ce n'est pas un des côtés les moins curieux de cette tragédie. Pour la peinture du caractère de Tecmesse, où se fondent, dans des nuances d'une délicatesse extrême, la Briséis et l'Andromaque d'Homère, et pour la dispute violente de Teucer avec les Atrides, Sophocle s'est largement inspiré des vieux aèdes¹. L'influence de l'épopée n'est pas moins visible dans le portrait qu'il trace de Minerve. C'est à l'Athéna guerrière des temps héroïques que nous fait surtout penser sa γοργώπις θεός, dont la voix retentit comme une trompette d'airain, dont la parole est sarcastique et mordante, les colères tenaces et terribles. On dirait que tout le travail d'épuration qui, depuis des siècles, s'est lentement accompli dans la religion grecque, et qui a eu pour résultat d'en éliminer insensiblement ce qu'elle contenait de choquant pour la raison, ait été perdu pour le poète; que les élégiaques, les lyriques, Eschyle lui-même aient travaillé en vain à dégager

¹ La langue même de l'*Ajax* est remplie, plus que celle d'aucune autre tragédie de Sophocle, de réminiscences homériques.

de ce chaos olympique, où se confondaient avant eux la violence, le caprice et l'immoralité, des principes de justice, de raison, d'harmonie, et même de clémence et de bonté. Evidemment il n'en est rien, et les progrès de la pensée religieuse n'ont pu laisser Sophocle indifférent. Mais, il est évident aussi que l'idée religieuse n'a plus pour lui la même gravité que pour Eschyle. L'*Ajax* suffit à prouver qu'à l'époque où écrit notre tragique, les croyances traditionnelles commencent à devenir une matière poétique comme une autre, sur laquelle l'imagination a le droit de s'exercer librement ; que chacun peut les transformer à son gré suivant la nature particulière de son esprit ; et que le respect du fond cède souvent la place au désir de donner à la forme un tour intéressant et neuf. Quand Eschyle fait intervenir dans ses drames la Némésis, c'est parce qu'il a cru découvrir en elle l'une des causes premières et cachées auxquelles se ramènent, à travers les causes accidentelles et apparentes, les événements de l'histoire d'une famille ou d'un peuple, et son émotion religieuse est communicative parce qu'elle est sincère. On n'oserait affirmer la même chose de Sophocle. Il est manifeste en effet que, s'il a introduit dans son drame l'idée de la Némésis, ce n'est point qu'il fût particulièrement frappé de ce que la loi morale qu'elle représente renferme de philosophique et d'élevé. Nous avons vu précédemment comment la prophétie de Calchas lui offrait un moyen commode de rendre la scène vide pour le suicide d'Ajax, quelle ressource il a pu en tirer pour donner au caractère de son personnage une plus grande profondeur et produire l'impression que la violence et la présomption n'étaient pas dans son héros un accident passager, mais un état habituel. Il semble donc que ce soit surtout en poète dramatique qu'il ait envisagé l'idée religieuse, bien plutôt qu'en penseur qui a médité longuement sur le gouvernement du monde et s'est formé sur ce point des idées personnelles qui lui sont chères et qu'il tient à exprimer dans son œuvre.

On peut aller plus loin, et dire que la Némésis ne l'intéresse

qu'au même titre que les autres acteurs de son drame, en tant qu'elle est, comme eux, susceptible de recevoir une forme concrète, de devenir une personne douée de sentiments et de passions, qu'elle peut être l'objet d'une étude psychologique et se prêter, en un mot, à une peinture de caractère. Voilà pourquoi il revient ici aux divinités d'Homère, qui ne diffèrent que par leur puissance et leur force plus grandes des êtres humains auxquels elles se trouvent sans cesse mêlées. En dehors de la puissance, en effet, quel attribut divin subsiste encore dans l'Athéna de Sophocle ? Il ne suffit point que sa voix retentisse comme la trompette tyrrhénienne, pour qu'elle soit une déesse. Tout le reste en elle est d'une mortelle qui n'excède pas l'humaine mesure, et qui même peut paraître plutôt au-dessous : méchante et cruelle, elle prend plaisir au mal qu'elle fait ; partielle, elle perd Ajax pour favoriser Ulysse ; elle est capricieuse enfin. Car, que signifie cette colère qui doit prendre fin avec le jour ? Sa haine s'apaise sans raison, à peu près comme elle est née, du reste. Peut-on vraiment, en effet, trouver, dans les griefs qu'elle allègue contre sa victime, de quoi justifier la grandeur du châtement ? Ce ne sont pas des actes qu'elle lui reproche¹, mais des paroles, prononcées dans l'enivrement et l'ardeur d'une bataille, telles que les héros épiques en profèrent si souvent ; ce sont des vantardises échappées à un jeune homme épris de gloire, qui ne blessent en elle que la vanité, et ne portent aucune atteinte à son pouvoir et à ses prérogatives. Si, du moins, la punition suivait immédiatement la faute, nous la comprendrions encore : mais la faute est ancienne, et le châtement d'Ajax nous découvre, dans l'âme de sa divine ennemie, un fond de rancune qu'on ne pardonnerait pas à une mortelle.

Tracée de cette manière, la figure d'Athéna est plus vivante peut-être ; il n'est pas sûr qu'elle soit plus dramatique que le θεός ou le δαίμων qui plane d'ordinaire sur les drames d'Es-

¹ La faute d'Ajax n'est pas d'avoir voulu se venger des Atrides ; pour les Grecs, la vengeance est légitime, elle est en quelque sorte un devoir.

chyle et les remplit de sa présence, malgré le vague dont le poète l'enveloppe et le recul qu'il lui donne. En tout cas, elle témoigne, dans Sophocle, d'un réel affaiblissement de ce sens du divin qui est si remarquable dans les œuvres de son prédécesseur. N'est-ce pas une preuve que l'élément nouveau qu'il apporte dans la tragédie, l'étude psychologique des caractères, ne peut que très difficilement se concilier avec l'élément qui prédominait avant lui, avec l'élément religieux? Il fut une époque où ces deux éléments ne semblaient pas contradictoires. Aux temps naïfs et poétiques d'Homère, les divinités de l'Olympe pouvaient prendre la forme mortelle, se montrer aux hommes et converser avec eux sans exciter leur surprise. A l'époque de Périclès, un abîme sépare le domaine du monde divin de celui du monde réel; ils ne peuvent plus confondre leurs limites; un dieu ne peut plus être homme et dieu tout ensemble. L'idée de la divinité tend chaque jour davantage à s'élever à un degré d'abstraction plus grand et se refuse à se renfermer sous des formes trop sensibles. En donnant à sa déesse des traits de caractère trop précis, Sophocle rabaisse la loi morale et religieuse qu'elle personnifie, il dépouille cette loi de la généralité qui en fait la gravité et l'autorité; elle cesse d'être l'expression d'un principe éternel et universel, qui, malgré ce qu'il contient encore d'imparfait, s'impose à l'esprit en vertu d'une idée de justice, d'équilibre et d'harmonie qu'on peut encore y découvrir; la loi qu'on ne discute pas est remplacée par la volonté, ou même le caprice d'un être particulier, contre lequel protestent l'humanité et la raison. Et ainsi l'*Ajax*, qui devrait tourner à la glorification du pouvoir divin chargé de réprimer l'orgueil, tourne plutôt à la glorification du coupable. Il apparaît comme une victime; notre réprobation retombe non sur lui mais sur celle qui le persécute. Sans le vouloir, Sophocle arrive au résultat qu'Euripide poursuivait de parti pris, en soumettant à la critique de son esprit raisonneur les superstitions populaires; nous prenons parti pour

l'homme contre les dieux ; l'idée religieuse sort amoindrie du spectacle émouvant de la souffrance des acteurs humains de son drame, et nous pouvons voir là une nouvelle preuve de l'antinomie réelle des deux ressorts dramatiques de son théâtre, les caractères et les passions d'une part, les dieux et la fatalité de l'autre.

CHAPITRE III

PHILOCTÈTE

- I. Les données de *Philoctète*; la marche de l'action : deux parties progressant en sens inverse. — II. Les événements dans le *Philoctète* ne sont rien ; les caractères sont tout. Comment toutes les situations sortent des caractères. Les caractères de Philoctète, de Néoptolème et d'Ulysse. — III. Le dénouement en contradiction avec les caractères ; autres dénouements qu'on peut imaginer. Comment Sophocle les rend impossibles et pourquoi il les rejette. — IV. Le dénouement tel qu'il est découle logiquement des données de la pièce, et Hercule n'est pas un *deus ex machina* ; comment Sophocle concilie la fatalité et les caractères dans le cours de la tragédie et dans le dénouement. Contradiction intime qui subsiste entre l'action et le sujet. Les deux actions parallèles du *Philoctète*.

I

D'après les renseignements qu'on peut tirer de la pièce elle-même, les données sur lesquelles repose le *Philoctète* sont les suivantes. Le moment est venu où Ilion doit succomber sous les coups des Grecs¹ : un devin, Hélénius, fils de Priam, dont Ulysse s'est emparé dans une embuscade², a révélé aux Achéens que la ville serait prise par le fils d'Achille, Néoptolème, avec le secours des flèches d'Hercule³. Mais le possesseur de ces flèches, Philoctète, n'est pas au camp des assiégeants. A l'époque où les forces réunies de la Grèce faisaient voile vers la Troade, il a été blessé au pied par une vipère dans l'île de Chrysa⁴, pendant qu'il cherchait, en compagnie des chefs de l'armée, un autel où ils devaient sacrifier et que seul il connais-

¹ *Phil.*, v. 1340 : ἔστ' ἀνάγκη τοῦ παρεστῶτος θέρους | Τροίαν ἀλῶναι πᾶσαν.

² D'après l'argument de la pièce, c'est sur le conseil de Calchas qu'Ulysse s'est emparé d'Hélénius.

³ *Phil.*, 604 sqq ; 1355 sqq. ; 113 sqq.

⁴ *Ibid.*, 1326.

sait¹. Sa blessure étant devenue une plaie repoussante dont l'odeur est intolérable à ses compagnons d'armes, et sesc ris de douleur troublant les cérémonies religieuses, Ulysse, sur l'ordre des Atrides, l'a débarqué durant son sommeil dans une partie déserte de l'île de Lemnos². C'est là qu'il vit depuis dix ans, dans une solitude affreuse, dans un dénuement complet, périodiquement en proie aux accès terribles du mal qui lui ronge le pied et nourrissant contre les auteurs de son abandon une haine violente³. De lui cependant dépend la chute de Troie. Si les dieux l'ont condamné à de si dures souffrances et à un si long isolement, c'est qu'il ne devait pas, avant le moment fixé par le destin, diriger contre les Troyens les flèches invincibles d'Hercule⁴. Ce moment étant venu, Ulysse se charge d'aller le chercher à Lemnos et de le ramener au camp des Grecs.

Tels sont les événements antérieurs à l'action. La tragédie elle-même a pour sujet la tentative que fait Ulysse, aidé de Néoptolème, pour enlever Philoctète de son île. Essayons d'abord de nous rendre compte de la marche de l'action et d'en marquer les moments principaux.

Le prologue nous instruit du lieu de la scène, du nom des personnages, des traits principaux de leur caractère, et nous donne une idée générale de l'intrigue. Nous avons sous les yeux le rivage même où Ulysse a autrefois débarqué Philoctète. Le roi d'Ithaque s'entretient avec Néoptolème, qu'il a choisi pour le seconder dans ses desseins, et lui découvre ce qu'il attend de lui. Il a résolu, pour ramener Philoctète au camp des Grecs, d'employer la ruse. Ne pouvant lui-même, sans compromettre le succès de l'entreprise, paraître devant son ennemi, il a compté sur le fils d'Achille pour le tromper et le séduire. Néoptolème, en effet, est le seul qui puisse aborder

¹ Ce renseignement est fourni par l'ὑπόθεσις ἡμετέρος.

² *Phil.*, v. 1 sqq.

³ *Ibid.*, exposition et *passim*.

⁴ *Ibid.*, 191 sqq.; cf. 1326.

Philoctète sans danger et sans éveiller sa défiance : car il est le fils de celui qui fut son ami le plus cher, et il ne se trouvait pas à l'armée quand on l'a abandonné. Si Néoptolème consent en outre à mentir et à feindre d'éprouver pour Ulysse et les Atrides les mêmes sentiments d'inimitié que Philoctète ; s'il lui raconte qu'il a été victime, lui aussi, de leur ingratitude et de leur injustice, qu'ils ont méconnu ses droits légitimes en lui refusant les armes de son père pour les donner à Ulysse, qu'enfin, il a pour toujours quitté l'armée et retourne maintenant dans sa patrie avec ses vaisseaux, il lui sera facile de s'insinuer dans la confiance du héros, de l'amener à s'embarquer avec lui, de s'emparer de ses armes et de sa personne. Ces combinaisons habiles répugnent à la nature loyale de Néoptolème. Mais Ulysse fait briller à ses yeux la gloire qui l'attend : avec les flèches d'Hercule, il prendra Troie, et il ne peut la prendre sans elles. Le fils d'Achille impose alors silence à ses scrupules ; il se prêtera aux desseins du roi d'Ithaque ; celui-ci lui adresse ses dernières recommandations. Le prologue, comme on le voit, contient déjà plus qu'une simple exposition. Parmi les difficultés qu'Ulysse devait rencontrer dans l'exécution de ses projets, la première lui venait de son allié ; il avait d'abord à triompher de ses hésitations. La victoire lui reste sans trop de peine, et l'action fait ici comme un premier pas.

Néanmoins, avec le premier épisode seulement (v. 219-299) commence véritablement le premier acte de la machination ourdie par le descendant de Sisyphe. Ulysse restant dans l'ombre, c'est sur Néoptolème que va porter tout le poids de l'intrigue. Dans le premier épisode, on assiste à sa rencontre avec Philoctète. Le malheureux solitaire, dans sa joie de revoir des êtres humains, d'entendre les sons de la langue grecque qui n'ont pas frappé son oreille depuis dix ans, et d'avoir enfin devant lui, pour se plaindre de son long martyre et exhiler sa haine, d'autres auditeurs que les bêtes sauvages, la mer et les rochers, se trouve dans des dispositions éminemment propres à le faire tomber dans le piège qui lui est tendu. Néoptolème se

nomme ; il écoute complaisamment les longues doléances de Philoctète et fait de ses propres aventures un récit habilement travesti d'après les instructions d'Ulysse. Ses mensonges vont-ils avoir le succès qu'il en espère ? Tout dépend de la première impression qu'il aura produite sur son hôte. Il y a là un moment d'attente. Sophocle le marque en mettant dans la bouche du chœur, avant la réponse de Philoctète, un couplet lyrique (v. 391-401). La réponse est telle que Néoptolème la souhaite : Philoctète n'a conçu aucun soupçon ; il est prêt à accorder au fils d'Achille sa confiance et son amitié. Néoptolème finit de le gagner en déplorant avec lui le sort des amis communs que la guerre a moissonnés, le triomphe et la prospérité des ennemis qui leur sont également odieux, d'Ulysse surtout. Quand il suppose qu'il a pénétré assez avant dans son intimité, il frappe le coup décisif : « Et maintenant, dit-il, fils de Pœas, adieu ; nous allons profiter du vent pour repartir ». Philoctète, qui vient d'oublier un instant ses misères dans les souvenirs d'un passé plus heureux, est brusquement rappelé à la réalité ; les horreurs de la solitude où il va retomber se représentent instantanément à son esprit : il supplie le jeune homme de l'embarquer avec lui et de lui donner le moyen de revoir sa patrie. Un nouveau couplet lyrique du chœur souligne la situation et retarde de quelques instants la réponse de Néoptolème, que Philoctète attend avec angoisse. Enfin le fils d'Achille, après une feinte hésitation, paraît consentir à ce que lui demande son hôte ; puisse, ajoute-t-il en termes ambigus, la divinité nous conduire où nous voulons aller. L'arrivée d'un matelot d'Ulysse fait différer le départ. Ce nouveau personnage, pour éviter d'éveiller la défiance de Philoctète, a pris le costume et affecte le langage d'un des marchands des îles qui assuraient l'approvisionnement de l'armée des Grecs ; il raconte qu'il a par hasard débarqué sur le même rivage que Néoptolème et qu'il lui apporte de Troie des nouvelles importantes : Phénix et les fils de Thésée se sont mis à la poursuite du fils d'Achille pour l'obliger à rebrousser chemin, et Ulysse lui-même navigue

vers Lemnos afin d'en ramener, de gré ou de force, Philoctète ; car le devin Hélénus a déclaré qu'on ne pouvait prendre Troie sans l'ami d'Hercule et sans le secours de ses flèches. Le stratagème d'Ulysse a pour résultat d'augmenter dans Philoctète l'impatience du départ ; cette impatience, Néoptolème l'irrite encore en alléguant que le vent est mauvais, qu'il faut attendre un peu ; mais enfin il se rend aux sollicitations pressantes de Philoctète, et celui-ci se dirige vers sa grotte pour y prendre, avant de quitter son île, quelques objets indispensables, pour s'assurer surtout qu'il ne laisse pas derrière lui quelque-une de ses flèches, tombée par mégarde du carquois.

Tel est le premier épisode (220-675). Durant ces quatre cents vers, l'action a fait du chemin : Néoptolème, par les mensonges et les ruses que lui a dictées ou inspirées Ulysse, a réussi à amener Philoctète à s'embarquer avec lui. Il y a progression de chaque partie de l'épisode à la partie suivante. En premier lieu Néoptolème se concilie l'amitié de Philoctète ; ensuite Philoctète lui-même lui demande de le prendre sur son vaisseau ; enfin Philoctète est le premier à hâter le départ.

Néoptolème cependant n'a pas atteint complètement son but, car il n'est pas encore maître des armes d'Hercule. Le second épisode est consacré à nous montrer comment elles arrivent en sa possession ¹. Une circonstance imprévue vient favoriser ses desseins secrets. Au moment de s'embarquer, Philoctète est pris d'un accès de son mal, qu'il s'efforce de cacher, mais qui se trahit malgré lui par ses cris de douleur, et qu'il est enfin forcé d'avouer. Dans la prévision qu'il va bientôt succomber au sommeil pesant qui suit chacun de ses accès, et dans la crainte qu'Ulysse, survenant dans l'intervalle, ne s'empare de ses flèches, il les confie à son nouvel ami, qui d'ailleurs promet de ne les livrer à personne, ni de gré, ni de force. Peu après, il

¹ *Phil.*, v. 651 sqq. Sophocle nous avait préparés à cette partie de l'action par quelques vers où la mention des flèches d'Hercule est naturellement amenée.

s'endort, en proie à une sorte de délire vague, épuisé par la souffrance et par le sang qui s'écoule de son pied.

Cet épisode, qui ne compte pas plus d'une centaine de vers (v. 730-842), en même temps qu'il fait faire à l'action un pas décisif, forme le nœud de la tragédie. Néoptolème tient en son pouvoir les flèches et la personne de Philoctète; le but d'Ulysse paraît donc définitivement atteint et les événements se sont, sans obstacle d'aucune sorte, succédé au gré de ses désirs. Mais les difficultés vont maintenant surgir. Le fils d'Achille n'a pu voir, sans se sentir ému de pitié, souffrir celui qu'il trompe indignement; sa nature généreuse va reprendre le dessus; il va se refuser à jouer plus longtemps un rôle qui répugne à son caractère. C'est là l'origine d'une péripétie qui remplit la seconde moitié de la pièce, et durant laquelle les événements suivront une marche directement opposée à celle qu'ils ont eue jusqu'ici : Néoptolème va, de ses propres mains, défaire son ouvrage et anéantir un à un les résultats qu'il a mis tant d'habileté et de prudence à acquérir.

Le revirement commence au début du troisième épisode (865 sqq.) Philoctète, en se réveillant, exprime sa joie de voir encore auprès de lui son jeune ami et ses compagnons; il leur en témoigne sa reconnaissance et demande à s'embarquer sans délai. Néoptolème est dans un grand embarras; car céder aux désirs du solitaire serait le tromper encore. Son attitude, ses paroles, laissent voir le trouble de son âme et font naître les soupçons de Philoctète. Enfin, incapable de mentir plus longtemps, il avoue le but véritable de l'expédition. Le désespoir et l'indignation de Philoctète éclatent, et le fils d'Achille ne sait que répondre à ses reproches et à ses prières; il ne sait pas davantage que résoudre. Philoctète maintenant ne s'embarquera plus; faut-il aussi lui rendre ses armes qu'il réclame? — Mais avant qu'il ait eu le temps de prendre une décision, Ulysse survient et l'empêche d'obéir à un mouvement de pitié qui entraînerait la ruine irrémédiable de ses projets.

C'est un coup de théâtre, que cette apparition inattendue

du fils de Laerte, et son effet sur la marche de l'action est double. D'une part, elle retarde un instant dans son évolution la péripétie qui tendait à faire recouvrer à Philoctète tous ses avantages; d'autre part, elle l'accentue au contraire et la fortifie. Car si Philoctète ne rentre pas en possession de ses flèches, il est moins que jamais disposé à quitter son île. Il sait maintenant quelle main a ourdi la ruse où il a failli se laisser prendre. Suivre Néoptolème à Troie, il ne pouvait déjà s'y résoudre; mais suivre Ulysse, servir les projets d'Ulysse, de ce misérable qui met les dieux en avant pour cacher ses fourberies, et qui vient le braver dans sa solitude! plutôt se briser la tête sur les rochers. Sa haine atteint à une véritable frénésie, au point qu'on est obligé de se saisir de lui pour l'empêcher de se donner la mort. Ulysse ne peut espérer qu'une haine si obstinée entende jamais raison. Il ordonne de détacher son prisonnier quand sa fureur s'est un peu calmée, et s'éloigne suivi de Néoptolème, qui reste toujours en possession des flèches. Peut-être quand Philoctète se retrouvera seul, la pensée de la vie misérable à laquelle il s'est condamné lui-même le fera-t-elle changer de sentiments et revenir sur sa décision? Mais non; sa longue lamentation avec le chœur¹ nous prouve qu'il reste inébranlable et que, ne pouvant vivre sans ses flèches, et ne voulant pas suivre Ulysse à Troie, il songe toujours à chercher dans la mort sa délivrance².

Que faut-il encore pour que la péripétie soit complète? Que Philoctète rentre en possession de ses flèches et soit libre d'agir suivant sa volonté. Ses flèches lui seront donc rendues: Néoptolème les lui rapporte, malgré les oburgations et les menaces d'Ulysse, qui a désormais perdu toute influence sur le fils d'Achille; il les remet entre ses mains, encore malgré l'opposition du roi d'Ithaque. Ce n'est pas tout: rentré en grâce auprès de Philoctète, assuré de sa confiance et de son amitié,

¹ *Phil.*, v. 1081-1217.

² *Ibid.*, v. 1201 sqq.

Néoptolème essaie d'agir par la persuasion et les conseils affectueux sur l'âme intraitable de celui qu'il peut considérer à bon droit comme son obligé. Mais la situation se retourne contre lui. Pour racheter entièrement sa faute, pour rendre complète la réparation du mal qu'il a causé, il est forcé de s'incliner lui-même devant les désirs de Philoctète. Celui-ci lui rappelle l'engagement qu'il a pris envers lui de le ramener dans sa patrie et Néoptolème se soumet : il abandonnera l'armée, tous deux feront voile vers Scyros, et déjà ils se dirigent vers le rivage où le vaisseau les attend.

D'après l'analyse qui précède, le *Philoctète*, si l'on fait abstraction du dénouement, que nous étudierons tout à l'heure, se divise en deux parties bien nettes : une première (comprenant l'exposition et les deux premiers épisodes) où les ruses d'Ulysse obtiennent un plein succès ; une seconde (composée du troisième épisode et d'une partie de l'exodos) où elles échouent. Ces deux parties, à la fois séparées et rattachées l'une à l'autre par les cent vers qui forment le nœud de la tragédie (730-842) progressent en sens absolument inverse, et se font équilibre au point qu'à chacun des développements de la première s'oppose un développement correspondant de la seconde. Il ne peut y avoir de construction plus régulière et plus claire, et, pour ainsi dire, plus géométrique¹.

II

Avant d'aller plus loin et d'examiner comment Sophocle a terminé sa pièce, il n'est pas inutile de nous demander sur quoi repose jusqu'ici l'action que nous venons de voir se dérouler devant nous.

¹ Parfois la correspondance est visible même dans la forme. C'est ainsi qu'à l'intervention de l'émissaire d'Ulysse dans la première partie, répond, dans la seconde, l'intervention d'Ulysse en personne. La première des deux scènes rend plus violent le désir qu'a Philoctète de suivre Néoptolème, comme la seconde rend plus violente sa résistance à s'embarquer. Les deux scènes produisent un résultat analogue, mais en sens contraire.

On peut remarquer tout d'abord que l'événement principal du drame, celui qui doit en être la conclusion, n'offre pas en lui-même un intérêt très vif, si l'on ne tient pas compte des sentiments et des passions des personnages qui s'y trouvent mêlés. Que Philoctète consente à quitter son île ou qu'il s'y refuse, cela n'a rien en soi de très dramatique; ce n'est pas là un fait qui renferme une sorte de vertu tragique propre à ébranler fortement l'imagination, comme par exemple les catastrophes sanglantes de la race de Laïus ou de celle d'Atrée. Pour ce qui est de l'intrigue, elle est d'une grande simplicité. Elle ne se complique pas de surprises et d'incidents venus du dehors, destinés à créer des situations en apparence inextricables, et à stimuler la curiosité du spectateur. On en suit avec intérêt toutes les phases, mais elle progresse naturellement, d'une marche aisée et régulière, sous l'impulsion que lui impriment les seuls caractères. Les événements dans le *Philoctète* sont donc peu de chose. En revanche, la peinture des caractères y est d'une importance capitale: en elle est le véritable fondement de la pièce, elle est le véritable et l'unique ressort du drame. Si, en effet, l'on met à part la circonstance qui provoque l'expédition d'Ulysse et de Néoptolème, et qui est une des données extrinsèques de la tragédie, à savoir les révélations du devin Hélénius, on ne trouvera pas dans la pièce une situation qui n'ait son origine dans les caractères, qui n'en soit pas la conséquence logique. Les caractères ne sont pas, comme il arrive quelquefois, subordonnés à l'action; c'est au contraire l'action qui est subordonnée aux caractères.

Nous ne pouvons songer à entrer ici dans les minutieuses analyses de détail qui seules pourraient nous permettre de voir dans quelle mesure chacun des trois caractères principaux influe sur la marche de la tragédie. L'importance relative du rôle de chacun des personnages varie, à cet égard, avec les différentes scènes. Les caractères n'agissent pas isolément, ni tous à la fois, ni au même degré, ni toujours de la même manière; tantôt leurs effets s'associent et se combinent,

tantôt ils se contrarient et se heurtent, et il résulte de là un ensemble extrêmement complexe, dans lequel il est difficile de préciser pour quelle part chacun des éléments moraux qui sont en jeu contribue à donner naissance aux différentes situations. Il est possible cependant, en ne considérant dans chaque personnage que ce qu'il a de plus saillant, d'apercevoir comment de ces traits dominants sortent, d'une manière générale, l'action de la pièce et les incidents qui en accélèrent ou en retardent la marche.

En premier lieu, c'est par les caractères, et notamment par celui du personnage principal, que se justifie la conception générale de l'intrigue. Pourquoi Ulysse a-t-il recours à la ruse pour ramener à Troie le fils de Pœas ? Est-ce seulement parce qu'il est le *πολύμητις* que l'on connaît, dont l'esprit se plaît aux combinaisons ingénieuses où le courage n'a qu'à seconder l'intelligence ? Cela déjà est vrai dans une certaine mesure. Mais c'est aussi et surtout parce que le *caractère* de son adversaire ne lui laisse pas le choix des moyens. Quelle vraisemblance y a-t-il en effet que la persuasion et l'éloquence, fût-ce l'éloquence d'Ulysse, arrivent jamais à triompher de la haine que Philoctète a vouée aux chefs des Achéens ? Cette haine est irréconciliable ; elle s'est exaspérée dans la solitude, elle s'est accrue pendant dix ans de chacune des souffrances du malheureux ; elle est devenue sa seule raison de vivre, on la retrouve au fond de tous ses sentiments, de toutes ses pensées, elle est toute sa vie morale. Ulysse ne peut songer même à aborder personnellement Philoctète ¹, qui lui doit en grande partie tous ses malheurs ; comment pourrait-il songer à le convaincre ? Il ne lui reste donc, pour s'emparer du solitaire, que la ruse ou la violence. Mais la violence offre des dangers, avec un ennemi implacable ayant pour armes des flèches qui ne manquent jamais le but ². Aussi, ce ne sera qu'en dernier lieu, lorsque Néoptolème aura fait échouer sa combi-

¹ *Phil.*, v. 46 ; v. 13.

² *Ibid.*, v. 105.

raison, qu'Ulysse essaiera, en désespoir de cause, d'employer le second moyen ¹.

La raison qui oblige Ulysse à recourir à la ruse est la même pour laquelle sa machination réussit tout d'abord. Les sentiments de Philoctète et ses souffrances prolongées ne l'ont rendu ni misanthrope, ni injuste, quand il ne s'agit pas de ses ennemis. On le voit accueillir avec bienveillance les étrangers qui descendent à Lemnos ; il parle avec indulgence des navigateurs de passage qui lui ont promis de l'aider à sortir de son île et qui n'ont pas tenu leur parole². Il est donc naturel qu'il se réjouisse, comme il le fait, de l'arrivée de Néoptolème, qu'il témoigne de la sympathie à ce jeune homme séduisant, fils d'un héros qu'il admire et qu'il aime, innocent des maux qu'il a soufferts. La sympathie cependant ne suffirait pas à l'aveugler au point de l'attirer dans le piège qui lui est tendu. Néoptolème ne réussira à le tromper que s'il lui inspire une confiance absolue. Pour y parvenir, il n'a qu'à feindre momentanément d'entrer dans ses sentiments, à flatter sa passion dominante, à se donner à lui pour une victime des Atrides et un ennemi d'Ulysse. Haïr les Atrides, n'est-ce pas, pour leur victime, la première des vertus et la plus puissante des recommandations ? Un pareil sentiment suppose, dans celui qui en est animé, l'horreur de l'injustice, de l'ingratitude, de la fourberie, car les Atrides sont tout cela ; un ennemi d'Ulysse doit être nécessairement honnête et bon ; il doit être ami sûr, allié fidèle ; on peut le prendre pour confident de ses douleurs, pleurer ou s'indigner avec lui, on peut s'embarquer sur sa foi, remettre entre ses mains le plus précieux des dépôts, les flèches d'Hercule et sa personne même. C'est en tenant compte de cet état d'esprit de Philoctète, que Néoptolème l'amène, par une progression insensible, à implorer de lui comme une grâce ce que désirent le plus ses ennemis. Il sait admirablement — ou le poète sait pour lui, ce qui revient au

¹ A partir du vers 974.

² *Phil.*, v. 494 sqq. ; cf. v. 300 sqq.

même — ce qu'il faut dire, ce qu'il faut faire, quelles attitudes il faut prendre, pour tirer avantage de cette haine farouche d'où venait la plus grande difficulté de l'entreprise d'Ulysse ; et ainsi toutes les situations, dans cette succession de scènes qui composent la première partie de la tragédie, découlent d'une observation exacte des effets produits sur l'âme par une passion exclusive, comme celle dont l'ami d'Hercule est possédé ; elles ont toutes pour point de départ le caractère de Philoctète. — La scène de l'ἔμφορος, si originale, et qui vient si heureusement couper le long tête-à-tête du fils d'Achille et de son hôte, repose sur le même fondement. Un esprit plus libre que Philoctète serait peut-être plus clairvoyant ; il trouverait des coïncidences suspectes entre certains des faits rapportés par le marchand et la présence à Lemnos d'un chef de l'armée des Grecs ; il s'étonnerait que Néoptolème s'arrête à des raisons si peu sérieuses pour retarder leur départ dans un moment aussi critique, et qu'il se laisse ensuite si facilement convaincre de mettre à la voile, comme un homme qui ne demande qu'à se rendre. Mais Ulysse n'a pas à craindre que son ennemi s'embarrasse de ces réflexions ; il a eu raison d'imaginer la comédie que joue son émissaire ; il sait que son nom seul, prononcé devant Philoctète, suffira pour lui enlever la possession de lui-même, l'affoler, le rendre incapable de toute perspicacité.

Pendant les ruses d'Ulysse sont déjouées : son allié prenant parti contre lui, il est obligé de se démasquer, de prendre un rôle actif dans l'intrigue dont il s'était jusqu'ici borné à tenir les fils. Les deux adversaires vont donc se rencontrer face à face, Ulysse déterminé à employer la violence et soutenu par des compagnons vigoureux¹, Philoctète seul, boiteux, sans armes. Le résultat de la lutte ne semble pas devoir être douteux ; la résistance paraît même impossible pour Philoctète. Il résistera néanmoins et l'emportera, car ce qui a causé son infériorité dans la partie qui, précédemment, se jouait contre lui

¹ *Phil.*, v. 981 sqq. ; cf. 1296 sqq.

à son insu, fait maintenant sa force ; la haine dont ses ennemis s'étaient servis pour mettre sa clairvoyance en défaut lui donnera l'énergie nécessaire pour repousser tous leurs assauts. Il aurait de nombreuses raisons pour céder et se laisser vaincre ; la défaite serait pour lui le salut, car ses souffrances passées ne sont rien en regard de celles qui lui sont réservées. Un moment il a pu espérer que ses maux touchaient à leur fin ; un jour encore, et Néoptolème, croyait-il, le rendait à son père, à ses amis, à la vie¹ ; déjà ses épreuves n'étaient plus pour lui qu'un passé lointain qu'il se rappelait avec complaisance. Mais la lueur d'espérance, à peine entrevue, s'est aussitôt évanouie. La solitude dans laquelle il retombe tout à coup n'en est que plus affreuse ; et la perte de ses fleches va désormais lui rendre l'existence intolérable, dans cette île couverte de broussailles et de rochers, vrai repaire de bêtes fauves et désert de la faim. Il ne se forge aucune illusion sur le sort qui l'attend, et l'on peut juger de la profondeur de son désespoir au mouvement passionné du discours qu'il adresse à Néoptolème pour obtenir que son arc lui soit rendu², comme au découragement et à la douleur qui règnent dans son long dialogue lyrique avec le chœur, après qu'il a vu s'éloigner Ulysse et Néoptolème emportant ses armes qu'il n'a plus l'espoir de recouvrer³. Mais ni l'effroi de la solitude, ni la pensée qu'il rassasiera les bêtes sauvages de sa chair, ni le désir de guérir, ni le dépit et la rage de voir Ulysse s'approprier, grâce aux flèches volées, la gloire qui lui était réservée, ne peuvent entrer en balance avec ses ressentiments. Pour obtenir sa délivrance, il lui faudrait consentir à la recevoir des mains de ceux qu'il hait, combler leurs vœux les plus chers en les suivant à Troie. Il préfère souffrir, et souffrir toujours, plutôt que de leur rien devoir, plutôt surtout que de les servir. Bien plus, il semble à certains moments qu'il éprouve de ses souffrances

¹ *Phil.*, v. 622.

² *Ibid.*, v. 927 sqq.

³ *Ibid.*, v. 1081 sqq.

mêmes une âcre jouissance, celle de la victime heureuse de ses tortures, parce qu'elles lui sont une occasion de trouver ses bourreaux plus odieux, de le leur dire et de triompher d'eux dans sa faiblesse. N'est-ce pas un sentiment de ce genre, qui donne au passage suivant toute sa force et sa beauté :

Pourquoi vous emparer de moi ? Pourquoi m'emmener ? Qu'attendez-vous de moi ? Je n'existe plus ; par vous, depuis longtemps je suis mort. Ai-je donc cessé, créature détestée des dieux, d'être pour toi un boiteux, un être à l'odeur repoussante ? Croyez-vous donc pouvoir, moi présent, brûler des victimes et offrir des libations ? Car c'étaient là, n'est-ce pas, les prétextes que tu donnais pour m'abandonner¹.

Nous ne connaissions jusqu'ici la haine de Philoctète que d'une manière pour ainsi dire indirecte, par ce qu'il en laisse voir dans son entretien avec Néoptolème, par les malédictions mêlées aux cris de douleur que lui arrache sa blessure, et par divers autres passages analogues. Dans la seconde partie de la tragédie, nous pouvons juger de l'intensité et de la violence de sa passion par les actes qu'elle lui inspire. Dans la scène qui le représente aux prises avec Ulysse, son premier mouvement est de le percer de ses flèches : « Rends-moi mon arc, jeune homme, rends-le moi². » A peine écoute-t-il ce qu'on lui dit ; la colère l'égaré, il n'entend rien, une véritable fureur s'empare de lui ; il essaie, n'ayant d'autre moyen pour se soustraire à la contrainte qu'Ulysse veut exercer sur lui, de se briser la tête sur les rochers ; il se débat entre les mains de ceux qui l'ont saisi pour l'en empêcher, et de sa bouche s'échappe un torrent d'injures et de malédictions. C'était là une progression naturelle et nécessaire dans la peinture du caractère ; cette scène n'a pas d'autre origine ; elle découle, comme celles qui l'ont précédée, non de la fantaisie du poète ou de circonstances imaginées à plaisir pour rendre l'action plus dramatique ou plus originale, mais du développement logique de la haine de

¹ *Phil.*, 1029 sqq.

² *Ibid.*, 981.

Philoctète, en opposition avec les intérêts ou les sentiments des autres personnages.

Toujours profonde et le plus souvent violente, cette haine n'offre pas cependant toujours le même caractère; elle n'est pas monotone, son expression varie suivant les différentes situations, et de plus, Philoctète ne hait pas de la même manière tous ses ennemis. Quand il sait que Néoptolème l'a trompé, il l'enveloppe, il est vrai, dans les mêmes malédictions qu'Ulysse et les Atrides : « Ah ! puissiez-vous périr, les Atrides d'abord, et puis Ulysse, et toi-même aussi ! » Mais on saisit la nuance : Philoctète donne à Néoptolème la dernière place dans ses imprécations ; il le maudit pour ainsi dire par surcroît et comme à regret. Malgré tout le mal que lui a fait le fils d'Achille, il ne peut se défendre pour lui d'un reste d'affection, mêlée même, semble-t-il, d'une sorte de compassion. Il voit avec douleur ce jeune homme, naturellement porté aux sentiments nobles et généreux, subir l'influence funeste d'Ulysse. Néoptolème n'est-il pas, en un certain sens, une victime aussi ? On a abusé de son innocence et de sa docilité ; il n'a pas bien compris ce qu'il faisait ; il se repent de sa faute, il en rougit, il laisse voir dans toute son attitude qu'il est ému par les malheurs de celui qu'il a trompé². Ainsi se trouve préparée et rendue facile la prompte réconciliation de Philoctète et de Néoptolème. De cette réconciliation sort à son tour une situation nouvelle, qui n'est pas la moins intéressante de la tragédie, car la haine opiniâtre de Philoctète s'y trouve mise à une épreuve plus rude encore que dans son entrevue avec Ulysse. Le service que le fils d'Achille vient de rendre à son hôte en lui restituant ses armes malgré l'opposition d'Ulysse lui donne le droit de parler au nom de l'amitié, avec une autorité qu'il n'avait pas auparavant. D'autre part, l'âme de Philoctète s'est enfin apaisée : il est devenu capable d'entendre des conseils raisonnables. Néoptolème obtiendra-t-il de lui,

¹ *Phil*, v. 1285.

² *Ibid*, v. 1006 sqq.

par la persuasion, ce que la force n'a pu lui arracher ? Il fait, pour le décider à le suivre à Troie, une dernière tentative. Avec une vivacité affectueuse, il reproche à Philoctète son entêtement ; il reprend et développe à loisir, car il se sent écouté, les arguments les plus propres à le fléchir et à le convaincre. Ses paroles troublent visiblement et ébranlent Philoctète, et l'on peut croire un moment qu'il va céder¹. Mais, encore une fois, c'est la haine qui l'emporte dans son âme ; elle est plus forte en lui que l'amitié et la reconnaissance, que le désir de guérir, que l'amour de la gloire, que les ordres des dieux : il ne se résignera jamais à se retrouver en face de ses ennemis et à renverser Troie pour les Atrides². Le dénouement de cette scène ne pouvait pas être différent : il est la conséquence nécessaire et logique du caractère que le poète a donné à son personnage principal.

Tout ce qui, dans la marche générale de l'intrigue et dans les différentes situations qui la composent, ne s'explique pas par le caractère de Philoctète, se justifie par celui des deux autres personnages.

L'exposition nous a déjà présenté, d'une manière à peu près complète, quoique sommaire, celui qu'Ulysse a choisi pour être l'instrument de ses desseins. On ne peut mieux le définir que par les mots dont Philoctète se sert plus loin pour le désigner : *εὐγενής ἐξ εὐγενῶν*³. Le fils d'Achille rappelle son père non seulement par les traits de son visage⁴, mais aussi par l'ardeur juvénile de sa nature, par sa loyauté, sa fierté, son amour passionné de la gloire, par tous les nobles sentiments enfin dont est doué le héros de l'*Iliade*. Mais il est jeune, c'est presque un adolescent⁵ ; son jugement et sa vo-

¹ *Phil.*, v. 1352 : ἀλλ' εἰς αὐτὸ δῆτα ;

² *Ibid.*, v. 1353 ; 1384 sqq.

³ *Ibid.*, v. 882.

⁴ *Ibid.*, v. 356.

⁵ Philoctète l'appelle un *enfant*, v. 1008.

lonté n'ont pas eu le temps de se former et de s'affermir au contact des hommes et des choses. Il est destiné à subir d'abord l'ascendant des habiles et des forts, auxquels il donne prise sur lui par ses qualités mêmes et par sa candeur. Incapable d'avoir par lui-même la pensée du mal, il pourra cependant le commettre, si on sait colorer à ses yeux, par de spécieux prétextes, les actes coupables qu'on a intérêt à lui suggérer. Toutefois ces actes ne seront chez lui que le résultat d'un entraînement passager, d'une erreur de son jugement; son cœur n'y sera pour rien; et s'il s'aperçoit qu'il a failli, le repentir et le remords suivront de près la faute; ses instincts généreux reprendront le dessus, et il s'efforcera de réparer le mal avec la même sincérité et la même décision qu'il aura mises à l'accomplir.

Sophocle a tiré le parti le plus heureux de cette opposition entre les instincts généreux de Néoptolème et la faiblesse de son caractère. Dans la première moitié de la pièce, le fils d'Achille agit dominé par l'influence d'Ulysse, qui est arrivé à forcer sa volonté par une sorte de surprise¹, et à endormir ses scrupules en l'étourdissant de ses sophismes, en le grisant par la pensée de la gloire qui l'attend². Là, il n'est donc pas véritablement lui-même; les sentiments qu'il exprime ne sont pas les siens; il joue un rôle d'emprunt. Il s'en acquitte, il est vrai, supérieurement, en digne élève du plus artificieux des Grecs: mentant avec aisance et naturel, sachant toujours rester maître de lui³, il gouverne à son gré les sentiments de

¹ Voir plus loin, page 130.

² *Phil.*, v. 86, 122. Il ne faut pas d'ailleurs oublier que, malgré sa naissance illustre, Néoptolème, outre qu'il doit à Ulysse beaucoup de déférence à cause de son âge, n'est pas absolument son égal; il ne l'accompagne, comme il le reconnaît lui-même, qu'en qualité de subordonné, et la discipline lui fait un devoir de se soumettre aux ordres qu'il reçoit (*Philoctète*, v. 50 sqq.; cf. v. 15 et 1011, et v. 93 sqq.). Cela contribue à atténuer la faute qu'il commet en se prêtant aux fourberies du roi d'Ithaque.

³ A un seul moment peut-être, quand il a enfin atteint son but et qu'il a entre les mains les flèches d'Hercule, Néoptolème ne peut réprimer un mouvement de joie et retenir un cri de triomphe: ὦ θεοί (v. 779). Mais son exclamation

son hôte ; tantôt flattant sa passion dominante, tantôt l'irritant d'un mot placé à propos, il le pousse aux confidences, aux épanchements ; il pénètre graduellement et sans hâte maladroite dans son intimité, dans sa confiance, dans son cœur, et, finalement, l'amène au point où il désire le voir aboutir. Si nous n'étions pas prévenus, nous nous laisserions prendre, comme Philoctète, à l'air ingénu avec lequel il débite ses mensonges. Il en résulte que les sentiments qu'il laisse paraître ont, au point de vue de l'action, la même valeur que s'ils étaient sincères ; ils réagissent sur ceux de Philoctète et, par là, concourent avec ces derniers à donner à l'action l'impulsion sous laquelle elle avance. Ici, comme ailleurs, le mouvement des sentiments et des passions tient lieu au poète de tout autre ressort dramatique.

Dans la péripétie qui va suivre, et dans laquelle Néoptolème se découvre tel qu'il est véritablement, cela est encore plus visible. Aucun événement extérieur et imprévu ne vient en effet le forcer à avouer à Philoctète qu'il veut le conduire à Troie et non à Scyros ; rien ne l'oblige à lui rendre ses flèches, à le prendre sur son vaisseau pour le ramener dans sa patrie, à rompre définitivement avec Ulysse et les Atrides, à renoncer enfin à la gloire que le destin lui réservait. Ces diverses phases de la péripétie sortent toutes uniquement de ses sentiments chevaleresques, de son repentir, de ses remords, du besoin de réparer ses torts envers son hôte devenu son ami. Il y a, entre la marche de l'action et les modifications par où passe l'âme du fils d'Achille, un parallélisme absolu, et il est impossible d'analyser l'une sans analyser les autres en même temps.

Nous n'entrerons pas dans l'examen détaillé des situations qui remplissent cette seconde partie ; ce serait nous condamner à des redites inutiles. Mais peut-être convient-il de nous arrêter un moment sur la manière dont Sophocle a ménagé les transitions dans le revirement qui transforme Néoptolème, ou,

imprudente s'achève en une phrase à double sens, où Philoctète ne peut voir que la confirmation des engagements qu'il vient de prendre envers lui.

pour mieux dire, le fait rentrer dans sa nature véritable. Cela nous permettra d'insister sur quelques traits mis en lumière dans la seconde partie de la tragédie plus vivement que dans la première.

Ce revirement a pour point de départ la pitié. Ce n'est pas de son père que Néoptolème tient ce côté de son caractère ; car le héros homérique, accoutumé aux mêlées sanglantes, est peu accessible à la compassion. Il le doit au poète seul, qui le marque dès le début d'un mot rapide et délicat. Néoptolème n'a pu voir, sans en être douloureusement ému, les haillons impurs qui ont servi à Philoctète pour envelopper sa plaie et qui sèchent au soleil devant sa grotte¹. A plus forte raison ne peut-il rester insensible au spectacle des souffrances qu'endure le malheureux blessé, à ses plaintes, à ses cris de douleur. « Je m'afflige et gémis de te voir souffrir². » Quand il adresse ces paroles à Philoctète, il n'a pas encore renoncé à s'emparer de lui par surprise. Cependant ces paroles sont sincères³ ; elles nous indiquent qu'en lui commence à s'accomplir tout un travail intérieur dont il a à peine conscience, et qui aboutira au changement que nous attendons. C'est ici, à proprement parler, que se place le début de la péripétie. Avant de se traduire dans les faits, elle existe en germe, virtuellement, dans le sentiment nouveau qui s'insinue au cœur du fils d'Achille⁴.

Un peu plus loin, elle s'annonce plus clairement par le ton d'impatience avec lequel Néoptolème répond au chœur, qui lui suggère à mots couverts de profiter du sommeil de Philoctète pour quitter Lemnos en toute hâte en abandonnant son hôte

¹ *Phil*, v. 38 : τοῦ τοῦ καὶ ταῦτά γ' ἄλλα θάλπεται | ῥάκη, βαρείας του νοσηλείας πλέα.

² *Ibid.*, v. 806.

³ On le voit d'après les vers 965-966, adressés au chœur, que Néoptolème n'a aucune raison de vouloir tromper.

⁴ Le scholiaste a bien vu le changement qui s'opère à cet endroit dans les sentiments de Néoptolème. Il explique au v. 805 les paroles que Philoctète lui adresse : τί φής ; τί σιγῆς ; en les commentant ainsi : λαθὼν τὰ τόξα ὁ Πύρρος ἐσιώπησεν ἀποροῦν τί ἄρα ποιήσεις.

et en emportant les flèches : « Tais-toi, ne déraisonne pas, le voici qui ouvre les yeux et qui relève la tête ¹. » Il ne supporte plus déjà d'entendre des conseils qui le poussent au mal ; sans savoir encore la conduite qu'il tiendra, il est mécontent de celle qu'il a tenue, irrité contre lui-même et contre les autres. C'est le premier degré dans son repentir. Quand le moment de consommer l'acte coupable qu'il a préparé avec tant de soin est arrivé, sa lutte intérieure devient on ne peut plus visible : son attitude est embarrassée, il ne répond pas directement à ce qu'on lui dit, il cherche à gagner du temps ; mais enfin la loyauté l'emporte, et il laisse échapper le secret qui lui pèse, renversant du même coup tout le savant échafaudage qu'Ulysse avait construit.

On ne peut dire cependant que sa conversion soit à ce moment entière et définitive. Sa volonté aura encore des défaillances : on le verra retomber pour un instant sous le joug d'Ulysse ². Mais à mesure qu'on s'approche du dénouement, il acquiert par degrés la fermeté qui lui manquait ; il s'affranchit complètement de l'ascendant du roi d'Ithaque et va même jusqu'à ébaucher contre lui un geste de menace, jusqu'à braver la colère de l'armée entière des Grecs ³. Rien ne peut plus l'arrêter dans l'accomplissement de son devoir et l'empêcher de rendre les flèches de Philoctète. Comme le lui dit son hôte reconnaissant, il a bien montré de quel sang il est sorti, e qu'il n'a pas pour père un Sisyphe, mais Achille, le plus estimé, le plus admiré des Grecs ⁴.

¹ *Phil.*, v. 865. Je ne crois pas que le sens de ces deux vers soit simplement : *garde de te troubler, en le voyant se réveiller*. La vivacité du ton de Néoptolème me semble indiquer une certaine impatience contre le chœur dont (les vers 839-864 le prouvent clairement) il ne partage pas l'avis. Ce que lui conseille le chœur a évidemment révolté son honnêteté, et c'est par la pitié qu'il est revenu à l'honnêteté. Le chœur d'ailleurs, dans tout ce qui a précédé, n'a point témoigné qu'il craignît Philoctète au point d'en perdre la tête (*ἀπεσο- τάναι φρονῶν*) ; au contraire, il a, avec un grand sang-froid, secondé la ruse de Néoptolème

² *Phil.*, v. 1068.

³ *Ibid.*, v. 1253 sqq.

⁴ *Ibid.*, v. 1310 sqq.

A ce moment de l'action, la péripétie peut à la rigueur être considérée comme complète. Mais Sophocle n'a pas voulu qu'elle s'arrêtât là. On dirait qu'il s'est pris lui-même de sympathie pour son jeune héros, et qu'il a tenu à ajouter à son portrait, déjà si achevé cependant, une dernière touche, la plus délicate peut-être, et qui fait le mieux sentir toute la droiture de cette âme chevaleresque, à la fois candide et fière, que la duplicité d'Ulysse a bien pu bouleverser un moment, mais dont elle n'a pas réussi à ternir la limpidité. Sophocle a réservé ce trait pour la fin, et il lui sert à pousser la péripétie jusqu'à ses extrêmes limites. Néoptolème n'est pas généreux à demi : il sauve des flèches de Philoctète Ulysse qu'il est maintenant en droit de considérer comme son ennemi¹. Mais ce n'est pas là son principal mérite. Parmi les raisons par lesquelles il tente une dernière fois de décider son ami à le suivre à Troie, il est à remarquer qu'il n'en allègue pas une seule qui le touche personnellement. Il est, en réalité, la première victime de l'entêtement de Philoctète, qui lui enlève à jamais l'espoir de se couvrir de gloire en renversant Ilion ; mais il ne songe pas à se plaindre. Loin de là ; il se considère comme lié envers lui par une promesse qu'il n'a point formulée expressément. « Puis-
sent les dieux nous conduire sains et saufs de cette terre là où nous voulons aller. — Puisse notre traversée être heureuse et nous mener rapidement où les dieux le veulent, et où nous nous proposons d'arriver². » Quand il parlait ainsi, c'est à Troie qu'il pensait ; mais Philoctète comprenait qu'il s'agissait de l'île de Scyros, ou des plaines de l'OËta, de sa patrie enfin. Néoptolème ne croit pas qu'il lui soit permis d'interpréter

¹ Sophocle, à ce que je crois, n'a pas imaginé cette scène, très courte d'ailleurs (v. 1293-1304), seulement pour mettre en relief la générosité de Néoptolème, mais aussi pour rester fidèle à la tradition, qui n'a jamais présenté comme ennemis Ulysse et le fils d'Achille. Le service rendu par ce dernier au roi d'Ithaque rend possible entre eux, par la suite, et fait prévoir une réconciliation rendue nécessaire par la scène violente où ils ont failli précédemment tirer l'épée l'un contre l'autre.

² *Phil.*, v. 528 ; v. 779.

à son profit cette équivoque et d'abandonner son ami ; ce n'est pas un héros d'Euripide ; il ne connaît pas les subtilités de la casuistique, qui distingue entre le serment prononcé des lèvres et celui qui sort du cœur : il juge que l'espoir qu'il a fait concevoir à son hôte donne à son langage ambigu le caractère d'un engagement formel ; il tiendra sa parole, quoi qu'il lui en coûte ; et l'on voit le vieillard, appuyé sur son sauveur, se diriger vers le rivage où le navire les attend. Cette simplicité et cette rigueur dans l'accomplissement du devoir, ces scrupules délicats, cette générosité, cette abnégation sont à la fois touchantes et admirables. Admirable aussi est l'art du poète auquel des nuances de sentiment suffisent pour créer une situation dramatique et en tirer tout un dénouement.

Ulysse, bien qu'il soit véritablement l'âme de la machination dirigée contre Philoctète, est obligé de laisser à d'autres le soin de la mener à bonne fin. L'exposition terminée, il n'intervient que dans trois scènes, dont l'une compte une centaine de vers¹, et dont les deux autres sont très courtes². Le poète n'a pas modifié profondément sa figure traditionnelle. Ulysse est, dans le *Philoctète*, tel à peu près que dans les poèmes homériques. Peut-être cependant pourrait-on trouver que les côtés les moins sympathiques du personnage sont plus particulièrement mis en évidence. Il a certainement ici moins de grandeur morale que dans l'*Ajax* par exemple. C'était une nécessité du sujet. Il fallait, pour donner au caractère de Néoptolème toute sa valeur, lui opposer un personnage qui fit avec lui un contraste suffisant ; il fallait aussi, pour justifier la haine de Philoctète et son obstination à refuser de suivre Néoptolème à Troie, montrer surtout dans le roi d'Ithaque l'artisan de ruses, l'homme sans scrupules, qui marche à son but par les voies obliques, sans jamais s'en laisser détourner par aucune considération morale. C'est bien sous ce jour que Sophocle le

¹ *Phil.*, v. 974-1070.

² *Ibid.*, v. 1226-1260 et 1292-1304.

montre. Ce qui choque surtout en lui, c'est sa morale utilitaire, c'est le cynisme, à peine déguisé par un air détaché de bonhomie, avec lequel il énonce des sophismes qui érigent le succès en loi unique de nos actes¹. C'est aussi son insensibilité, sa sécheresse de cœur : il se retrouve, sans manifester aucune émotion, sur ce rivage de Lemnos où il a jadis abandonné Philoctète ; la vue de cette demeure misérable, de ces objets familiers, qui témoignent des souffrances du fils de Pœas, n'amène sur ses lèvres aucun mot de pitié ; il assistera de même, sans que rien trahisse en lui un mouvement de commisération, au désespoir et aux larmes de sa victime². Enfin, comme dernier trait, sa retraite prudente devant l'attitude menaçante de Néoptolème³ suggère, à l'endroit de son courage, des réflexions fâcheuses. Il ne faudrait pas néanmoins se hâter de le juger sur ces impressions. S'il prêche la morale du succès, ce n'est pas pour lui-même qu'il le recherche dans le cas présent, et, s'il emploie la ruse, c'est pour servir une cause légitime. Il n'est pas venu à Lemnos dans son intérêt, mais dans celui des Grecs, pour leur gloire et leur salut. L'insensibilité qu'on est tenté de lui reprocher est la conséquence de son dévouement à l'armée. Du résultat de sa lutte avec Philoctète dépend le sort des Achéens, et il lui est impossible de ménager son adversaire sans les trahir. N'est-il pas le premier d'ailleurs à payer de sa personne ? Il fait l'abandon de sa réputation⁴, il fait bon marché de sa vie même. Car, s'il n'a pas de fausse honte à se dérober à un danger inutile, il n'hésite pas davantage, quand il le faut, à affronter les flèches de son ennemi⁵. Si donc Ulysse est peu sympathique, il est loin d'être méprisable ; il n'est pas même sans grandeur. Inférieur à Néoptolème par les vertus morales, il lui est supérieur par d'autres côtés ; il a pour lui

¹ Voir toute l'exposition de la pièce.

² *Phil.*, 1222 sqq.

³ *Ibid.*, v. 1257.

⁴ *Ibid.*, v. 64 sqq.

⁵ *Ibid.*, v. 976.

l'intelligence qui discerne clairement le but à atteindre et les moyens qui y conduisent, la persévérance que rien ne décourage, la prudence, l'esprit de décision, une profonde connaissance des hommes et des mobiles qui les font agir. C'est à la fois un grand politique et un homme d'action énergique.

C'est par ces traits de caractère, et uniquement par eux, qu'est motivée son intervention à certains moments critiques de l'action. Ainsi, ce n'est pas par hasard qu'il surgit aux côtés de Néoptolème, quand celui-ci va rendre à Philoctète ses armes. Il ne serait pas l'artificieux Ulysse, si, après avoir conçu le plan qui doit lui livrer l'ami d'Hercule, il n'en surveillait pas l'exécution, s'il oubliait qu'un moment de faiblesse peut tout perdre. Se défiant de tout et de tous, et en premier lieu de la générosité de son allié, il assiste, invisible mais toujours présent, à tout ce qui se passe, prêt à parer aux obstacles imprévus. La scène tourne à son avantage, et le dénouement qu'il redoute semble un moment conjuré, puisque, sur son ordre, Néoptolème s'éloigne sans rendre les flèches. Il doit ce résultat à sa vigilance, à sa fermeté, à son habitude des décisions promptes et énergiques, à l'ascendant qu'il a su prendre sur Néoptolème, à la froide raison du politique qui réprime en lui-même et chez les autres les impulsions du cœur et les entraînements dangereux de la pitié¹.

On pourrait faire des remarques analogues sur les deux scènes où Ulysse paraît encore et s'efforce d'entraver dans leur marche des événements dont la direction lui échappe². Serait-il fidèle à son caractère, s'il ne cherchait pas à ressaisir son empire sur Néoptolème, s'il ne hasardait pas, avec l'obstination et l'intrépidité tranquilles qui le distinguent, une suprême tentative pour prévenir l'échec définitif de sa mission? Mais c'est dans l'exposition surtout qu'on voit à quel point Sophocle s'est fait une loi de tout tirer des caractères. Même dans cette par-

¹ *Phil.*, v. 1068 : γώρει σύ· μὴ πρόσλευσσε, γενναῖός περ ὄν. Voir pour les autres traits, toute la scène, v. 974 sqq.

² *Phil.*, v. 1222 sqq., v. 1293 sqq.

tie du drame, où souvent on accepte les conventions comme une nécessité, il n'a rien voulu leur devoir. C'est véritablement pour Néoptolème et non pour nous qu'Ulysse parle dans le prologue. Son jeune compagnon, quand il met le pied sur la terre de Lemnos, ne sait pas encore exactement quels seront les moyens d'exécution dans l'entreprise à laquelle il est mêlé : Ulysse ne lui a découvert qu'une partie de ses projets¹. Pourquoi ? C'est que, s'il a eu de bonnes raisons pour le choisir comme allié, il en avait aussi de ne pas compter sur son aide d'une façon trop absolue, comme la suite le prouvera. Connaissant admirablement celui qu'il emploie, il a prévu sa répugnance à lui obéir. Il se sert tout d'abord, pour en triompher, du meilleur des moyens : il met, autant que cela est possible, Néoptolème en face du fait accompli. C'est seulement au moment d'agir², quand il n'est plus temps de reculer, qu'il lui découvre dans tous ses détails le plan qu'il a conçu. Présentées ainsi, les instructions minutieuses d'Ulysse à son allié n'offrent plus rien d'in vraisemblable ; on ne peut plus s'étonner qu'il n'ait pas parlé plus tôt : il ne le pouvait pas sans commettre une imprudence, sans cesser d'être Ulysse. L'exposition devient naturelle et vraie, parce qu'elle est fondée sur les caractères des personnages. — On peut dire que tous les détails du prologue se justifient de la même manière. Sophocle nous décrit, par exemple, au moyen d'un dialogue entre ses deux héros³, l'aspect des lieux dans lesquels l'action va s'engager. Cette description fût-elle un peu artificielle, nous n'y trouverions pas à redire, car elle est utile à l'intelligence de la pièce. Mais, pour Sophocle, il ne suffit pas qu'une scène soit utile ; il faut qu'elle soit nécessaire, et elle n'est nécessaire que si elle découle des caractères. C'est pourquoi il met la description dont nous parlons en relation directe avec les préoccupations qui remplissent à ce moment l'âme

¹ *Phil.*, v. 50.

² *Ibid.*, v. 21.

³ *Ibid.*, v. 15 sqq.

d'Ulysse. Dans quel but en effet ces renseignements, que tour à tour il donne et demande à Néoptolème ? Pourquoi cette inspection minutieuse du pays qu'il lui fait passer ? Nous le comprenons en voyant la conclusion qu'il tire des menus détails que son compagnon lui a signalés. Evidemment, dit-il, c'est ici que notre homme habite et il ne peut être bien loin... Fais placer une sentinelle pour éviter que Philoctète nous surprenne et écoute ce que j'ai à te dire¹. Ainsi, ce n'était pas pour satisfaire la curiosité de Néoptolème ou la nôtre², qu'Ulysse s'enquerrait avec tant de soin de l'état des lieux. Le fils de Laerte, ici comme dans tout le reste du drame, obéissait simplement à sa prudence coutumière³.

III

Des observations qui précèdent, nous pouvons maintenant conclure que Sophocle s'est préoccupé d'une manière toute particulière de mener l'action de sa tragédie de front avec la peinture des caractères ; de faire sortir la première exclusivement de la seconde, d'en éliminer tout ce qui pouvait paraître accidentel⁴, tout ce qui n'était pas logiquement néces-

¹ *Phil.*, v. 40 sqq.

² Sophocle reprend ensuite, dans la parodos, ce thème de la description de la demeure et de la vie de Philoctète avec beaucoup plus de liberté ; il y était autorisé par le caractère lyrique du morceau. Là encore cependant, il a soin de la motiver par la curiosité naturelle du chœur.

³ Sophocle, dans cette scène, observe la vraisemblance au point de tenir compte même des différences physiques de ses personnages. Son Ulysse a la vue affaiblie par l'âge : il n'aperçoit pas nettement certains détails que découvre sans peine la vue perçante de Néoptolème : *ἄνωθεν ἢ κάτωθεν ; οὐ γὰρ ἐννοῶ* v. 28).

⁴ Je ne trouve dans la pièce qu'un seul détail qui ne sorte pas directement des caractères (en mettant à part, bien entendu, l'intervention d'Hercule) : c'est le retour inattendu d'une des crises auxquelles Philoctète est sujet depuis qu'il a été blessé. Il serait peu sérieux de justifier ce fait en invoquant comme raison que cette crise a pu avoir pour cause les émotions successives par où Philoctète vient de passer : quoi qu'on puisse dire, il y a là quelque chose d'extérieur aux caractères. Mais il faut remarquer que ce fait n'est pas la cause de la péripétie contenue dans la seconde partie de la pièce ; il n'en est que le point

saire, de n'employer, en un mot, d'autre ressort dramatique, que le jeu naturel des sentiments et des passions.

Mais il faut ajouter aussi que, ayant voulu prendre les mœurs pour unique fondement de son action, Sophocle aurait dû clore sa pièce par le dénouement auquel aboutit naturellement le développement des caractères, et montrer Néoptolème et Philoctète abandonnant définitivement à leur destinée Ulysse et les Atrides, tournant le dos à Troie et s'embarquant ensemble pour Scyros. Il n'y avait pas d'autre moyen de respecter jusqu'au bout la règle qu'il paraît s'être imposée à lui-même, de ne soumettre ses personnages à aucune influence étrangère, de ne laisser intervenir dans son drame aucun événement qui n'eût sa source dans leur volonté, dans leur liberté de sentir et d'agir. — Or ce dénouement n'est pas celui de sa tragédie. Au moment où les deux héros s'apprentent à quitter Lemnos, on assiste à un coup de théâtre qui produit dans leur résolution et dans la marche des événements une révolution inattendue : Hercule apparaît à Philoctète, lui ordonne au nom de Zeus de se rendre à Troie avec le fils d'Achille, et tous les deux se soumettent sans objection et sans murmure.

Que penser de ce dénouement ? Il est certain qu'à première vue il a de quoi surprendre ; aussi ne faut-il point s'étonner que la critique, d'une manière générale, se soit accordée à le blâmer, en cherchant toutefois à l'excuser, comme le lui commandait le respect traditionnel qui s'attache au génie et à l'art de Sophocle. Patin, dans son étude sur l'*Ajax*, après avoir développé les raisons qui justifient l'intervention d'Athéna

de départ. La cause, c'est la pitié que Néoptolème éprouve pour Philoctète. Cela est si vrai que, si l'on donne pour spectateur aux souffrances de Philoctète Ulysse au lieu de Néoptolème, la péripétie n'aura pas lieu, par ce que le caractère d'Ulysse est autre que celui de Néoptolème. — En outre, il n'est pas très juste peut-être de considérer l'état physique de Philoctète séparément de son état moral ; les deux se tiennent étroitement. Si Philoctète ne souffrait pas, il haïrait moins. Si donc le poète veut donner une idée de la violence de sa haine, il doit nécessairement aussi nous donner une idée de la souffrance qui l'explique : la peinture de cette souffrance fait donc pour ainsi dire partie de la peinture du caractère.

dans le prologue, ajoute : « Et toutefois, ne semble-t-il pas que, si Sophocle fait descendre la divinité du ciel, c'est pour le besoin de son sujet, qui ne pourrait, sans difficulté, s'expliquer autrement? Nous lui ferons le même reproche, quand nous examinerons la manière dont il dénoue l'intrigue de son *Philoctète*. L'apparition d'Hercule peut être certainement défendue par de bonnes raisons : elle ne manque pas de vraisemblance, elle est amenée avec art ; mais enfin il est malheureux qu'elle ait besoin de justification et qu'on puisse être tenté de la regarder comme la ressource dernière d'un poète dans l'embarras. A cet emploi, habile sans doute, mais artificiel, du merveilleux, on ne peut méconnaître qu'il tient moins à l'essence de la tragédie grecque. Les dieux s'en vont, comme on le disait à la chute du polythéisme, et céderont bientôt à l'homme la scène tragique. Le temps approche où ils n'y seront plus rappelés que par respect pour la tradition littéraire, où on ne verra plus en eux que l'accompagnement obligé du spectacle, où, dépouillés de toute vie réelle, il ne leur restera plus d'autre existence que celle d'une décoration de magasin, d'une machine de dénouement et de prologue¹. » Dans l'analyse qu'il donne du *Philoctète*, le même critique se montre un peu moins sévère : « (Ce) dénouement... sans sortir de l'action elle-même, est dans les convenances du sujet, dans les habitudes de la tragédie antique, plein de grandeur, de majesté, de sérénité religieuse. Horace semble avoir pensé (à lui) lorsqu'il a dit :

Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus
Inciderit (*Ars poet.*, 191) »

Je crois difficile d'admettre, avec Patin, que c'est par impuissance que Sophocle a recours à Hercule pour dénouer son drame. Aucune autre peut-être de ses tragédies, en effet, ne nous révèle d'une manière plus éclatante la force créatrice de son génie. Le *Philoctète* est, au sens propre du mot, un chef-d'œuvre tiré de rien ; situations et caractères, le poète a tout

¹ Patin, *Tragiq. grecs, Sophocle*, p. 13.

inventé. Celui qui imagine des combinaisons dramatiques aussi neuves et en même temps aussi simples et aussi naturelles dispose évidemment de ressources inépuisables, et l'on aurait peine à concevoir que ces ressources aient pu, au dernier moment, lui manquer; qu'il ait pu être embarrassé pour débrouiller une intrigue dont il avait lui-même disposé les fils; pour faire, en un mot, sortir des caractères le dénouement de sa pièce, de même qu'il en a fait sortir tous les autres incidents.

La situation, d'ailleurs, dans la scène qui précède l'apparition d'Hercule, est-elle aussi inextricable qu'on le dit? Est-elle réellement sans issue? L'éloquence insinuante et persuasive d'Ulysse dispose, elle aussi, comme le génie du poète, de ressources infinies; elle serait assez puissante pour triompher au besoin même de l'obstination d'un Philoctète et la plier doucement à la raison¹. Mais si l'on trouve que la haine du solitaire de Lemnos est trop violente et trop invétérée pour qu'il puisse, sans démentir sa nature, se réconcilier avec son ennemi, une autre solution se présente, dont Sophocle lui-même suggère l'idée. Philoctète, qui ne peut ni écouter Ulysse ni même supporter sa vue, écoute Néoptolème; il subit sans s'irriter ses justes reproches²; on voit son cœur s'amollir peu à peu sous l'influence de ses paroles qui témoignent d'une affection sincère et d'un réel intérêt; il est sur le point de

¹ C'est le dénouement auquel a pensé E. Roux (*Du merveilleux dans la tragédie grecque*, 1846, p. 184): « Avec quelle émotion nous l'eussions vu (Philoctète) pardonner à l'ami du généreux Néoptolème! Quel plaisir surtout de suivre, dans le discours d'Ulysse, le pouvoir et l'effet progressif d'une éloquence insinuante, et, dans l'âme de son farouche auditeur, les dégradations infinies, les nuances opposées des deux sentiments contraires dont l'un décline et pâlit, en face de l'autre qu'on voit poindre, s'épanouir et rayonner! Une pareille scène faisait du *Philoctète* un chef-d'œuvre achevé, et elle n'excédait pas les forces de Sophocle. Le lustre que Sophocle eût ajouté au rôle d'Ulysse par cette victoire, il ne l'eût pas enlevé à celui de son personnage principal. Le caractère de ce dernier ne nous aurait point paru se démentir, parce qu'il aurait cédé à la raison; mais lui-même nous en aurait semblé plus sage, plus magnanime, plus digne de notre intérêt. Car il est un point où la fermeté dégénère en un sentiment méprisable; je dirais presque ici en une noire ingratitude. Fénelon l'a bien senti. . . »

² *Phil.*, v. 1318 sqq.

céder ¹; que le fils d'Achille fasse encore un effort, et la reconnaissance et l'amitié obtiendront le consentement que la ruse n'a pas pu surprendre et la violence arracher. La haine de Philoctète pour Ulysse et les Atrides restera entière; mais il la contiendra par affection pour Néoptolème. Il ne voudra pas se montrer moins généreux et moins grand que son sauveur, qui lui sacrifie la gloire que les destins lui promettaient; il lui fera à son tour le sacrifice momentané de ses ressentiments; il l'accompagnera sous les murs d'Ilion et l'aidera à s'illustrer à jamais par la ruine des Troyens.

Ce dénouement n'offrait rien qui fût en désaccord avec le caractère d'aucun des personnages; il découlait au contraire logiquement des sentiments de reconnaissance et d'affection de Philoctète pour le fils d'Achille, comme aussi de sa générosité et de sa loyauté naturelles, que le malheur et l'injustice n'ont pas réussi à altérer. Sophocle cependant l'a écarté, comme il eût écarté tous ceux de même nature que l'on pourrait encore imaginer, et c'est de parti pris qu'il agit ainsi. Ce qui le prouve, c'est d'abord la manière dont il a traité dans son ensemble le rôle d'Ulysse, mettant surtout en lumière, comme nous l'avons déjà remarqué, les côtés les moins sympathiques de son caractère, ceux qui justifient le mieux l'aversion que Philoctète éprouve pour lui, ceux qui rendent impossible tout rapprochement entre les deux ennemis. En outre, dans les scènes où les deux personnages se trouvent en présence, notamment dans leur première rencontre ², Ulysse agit et parle de la façon la moins propre à dissiper les préventions du solitaire et à le gagner à la cause qu'il représente. Son ton est celui de la provocation et de la menace; il cherche moins à convaincre qu'il ne donne des ordres; il est sec et impérieux; il use de violence envers un adversaire faible et désarmé; dédaignant de s'excuser à ses yeux, il affecte à son égard une générosité blessante à laquelle s'ajoutent la raillerie

¹ *Phil.*, v. 1352.

² *Ibid.*, v. 976-1080.

et l'ironie. Ce sont là autant d'indices manifestes que Sophocle, ce maître dans l'art des préparations, s'est proposé tout autre chose que de ménager entre les deux hommes une réconciliation ; il a, comme à plaisir, accumulé les obstacles qui peuvent l'empêcher.

Mais son intention apparaît plus clairement encore, à mon avis, dans la scène où Ulysse intervient pour la dernière fois et défend à Néoptolème de rendre à Philoctète ses armes. Cette scène compte à peine une dizaine de vers :

Néoptolème. — Tends la main et rentre en possession de tes armes.

Ulysse. — Et moi je m'y oppose, que les dieux m'en soient témoins, au nom des Atrides et de toute l'armée.

Philoctète. — O mon fils, quelle est cette voix ? N'est-ce pas Ulysse que j'entends ?

Ulysse. — Oui, c'est Ulysse ; et me voici devant toi, pour t'emmener de force aux plaines de Troie, que le fils d'Achille le veuille ou non.

Philoctète. — Tu vas payer ton audace, si ma flèche est bien dirigée.

Néoptolème. — Arrête, au nom des dieux, ne lance pas ton trait !

Philoctète. — Lâche mon bras, par les dieux, mon cher enfant.

Néoptolème. — Je ne te lâcherai pas.

Philoctète. — Ah ! pourquoi m'avoir empêché de tuer de mes flèches un ennemi, un homme que je hais ?

Néoptolème. — Cela ne serait digne ni de toi ni de moi.

Philoctète. — Tu as pu voir du moins que ces chefs d'armée, ces imposteurs qui disent parler au nom des Grecs, ne sont que des lâches quand il faut combattre, et qu'ils n'ont de hardi que la langue¹.

On ne peut dire assurément que cette scène soit inutile ici. Pendant un instant, quoique très court, elle tient en suspens le spectateur, ce qui peut être considéré comme ajoutant à l'intérêt de l'action ; elle introduit de l'animation et de la vie dans cette fin qui semblait ne plus nous promettre que des discours ; elle donne enfin à Néoptolème l'occasion d'accomplir un acte de modération et de générosité qui le grandit encore à nos yeux et aux yeux de Philoctète. Ce sont là des raisons sérieuses pour que Sophocle ait cru devoir l'écrire ;

¹ *Phil.*, v. 1291 sqq.

mais ce ne sont pas des raisons suffisantes, si l'on tient compte des habitudes de son art. Pour que la scène s'explique vraiment, il faut non seulement qu'elle soit intéressante en elle-même, mais encore et surtout qu'il en sorte quelque chose, qu'elle soit en relation directe avec le dénouement, qu'elle contribue à le préparer. Et elle le prépare en effet, mais en imprimant aux événements une direction absolument contraire à celle que la critique moderne voudrait à toute force leur voir suivre. A ce moment de l'action, Néoptolème a donné à Philoctète tant de preuves irrécusables d'intérêt et d'affection, il a témoigné d'une façon si sincère de ses remords et de son repentir, il a fait tant d'efforts pour réparer le mal qu'il a causé, que rien ne nous semblerait plus naturel que de voir le fils de Pœas, touché de tant de générosité, de noblesse et de bonté, se montrer à son tour noble et généreux, se laisser attendrir, se prêter à une conciliation. Mais c'est là précisément ce que Sophocle ne veut pas, et cette scène a pour but de l'empêcher¹. Ulysse n'intervient que comme dans une vision rapide; Philoctète ne fait pour ainsi dire que l'entrevoir; mais cela est suffisant pour réveiller toute sa haine et sa fureur; les paroles hautaines, l'attitude intransigeante de son mortel ennemi, qui a l'audace d'invoquer en sa présence la volonté des Atrides, déchainent en lui une colère qui efface tous les sentiments plus doux, et qui rend d'avance inutile tout ce que Néoptolème pourra tenter encore afin de le convaincre et de le fléchir. Tel est l'effet que produit cette courte scène. Sophocle, cela est de toute évidence, a voulu rendre impossible le dénouement que nous regardons comme le seul qui pouvait logiquement sortir des caractères. Son intention bien arrêtée était de rendre inévitable l'intervention du merveilleux.

Il ne faut donc point dire que l'apparition d'Hercule a besoin de justification et d'excuse, et qu'elle n'est que la ressource dernière d'un poète dans l'embarras. Ce n'est pas de

¹ Sophocle s'est encore proposé un autre but en écrivant cette scène. Voir p. 126, note 1.

justification qu'elle a besoin, mais plutôt d'explication, et il reste à rechercher pourquoi Sophocle, qui pouvait, sans difficulté ni invraisemblance, donner à sa pièce le dénouement que nous regrettons de n'y pas trouver, en a préféré un autre qui dérouté nos habitudes, il est vrai, mais qui, selon toute apparence, ne devait être pour lui et ses auditeurs ni moins logique, ni moins naturel.

IV

Si nous reprenons les données sur lesquelles la pièce est construite, nous y trouvons un élément dont nous n'avons encore rien dit, bien qu'il y tienne une grande place ; c'est le merveilleux. Philoctète n'est pas un personnage comme un autre. Les dieux l'ont désigné d'avance pour servir d'instrument à leurs desseins ; il n'est pas maître de sa destinée ; elle leur appartient, ils en ont réglé le cours d'une manière conforme à leurs désirs ou à leur caprice, et les efforts d'aucune volonté humaine ne sauraient le modifier. Néoptolème dit au chœur ¹ :

Rien (des malheurs de Philoctète) ne me surprend. C'est des dieux, si je ne m'abuse, que lui sont venues les souffrances que lui causa autrefois la cruelle Chrysa ; et celles qu'il supporte aujourd'hui, privé de toute assistance, sont aussi, à n'en pas douter, l'œuvre des dieux : ils ont voulu empêcher qu'il dirigeât contre Troie ses traits divins et inévitables, avant que fût arrivé le moment où la ville doit, dit-on, succomber sous leurs coups.

Ce n'est pas une simple supposition que hasarde ici Néoptolème. Plus tard, en s'adressant à Philoctète lui-même, il répètera les mêmes choses, non sous la forme un peu indécise d'une réflexion personnelle, mais en prenant à témoin de la vérité de

¹ *Phil.*, v. 191 ; cf. 1118-1120.

ses paroles Zeus, le dieu qui préside aux serments, et avec un ton d'autorité qui devrait, semble-t-il, les imposer à l'âme incrédule de celui qu'il désire convaincre¹. Il ajoutera, pour bien montrer qu'il ne demande rien que n'aient voulu les dieux, les détails précis sur les circonstances de temps et de lieu où Philoctète a été blessé, sur la nécessité qu'il y a pour lui à renverser Troie avant de guérir grâce aux soins des fils d'Esculape, sur l'époque précise où doit se produire la chute de la ville ; il dira aussi de quelle source il tient ce qu'il avance : il l'a appris du meilleur des devins (ἀριστόμαντις), d'Hélénus, qui s'est exprimé clairement, qui affirme que les choses se passeront ainsi, et qui s'offre à mourir si les événements démentent ses prédictions².

Ulysse et le chœur connaissent également la destinée de Philoctète, et, pas plus que Néoptolème, ne doutent que les dieux en soient les auteurs. Le chœur y fait allusion³ ; Ulysse en tire un argument pour essayer d'ébranler la volonté de son ennemi : « C'est Zeus, sache-le bien, Zeus roi de cette terre, c'est Zeus qui en a décidé ainsi ; moi je ne fais qu'obéir ;... tu dois renverser Troie et ruiner ses remparts⁴. »

Ainsi, cela est bien clair : ce sont les dieux qui ont voulu que Philoctète fût blessé ; c'est par leur volonté qu'il a été abandonné à Lemmos ; c'est leur volonté qui l'y retient depuis dix ans. Ne faut-il pas aussi, de toute nécessité, que ce soit leur volonté qui l'en fasse sortir ? Si Philoctète se résignait à quitter son île uniquement par des raisons humaines, parce qu'il cède soit au pouvoir de l'éloquence d'Ulysse, soit au désir de prouver au fils d'Achille son affection et sa reconnaissance, Sophocle ne serait-il pas en contradiction avec lui-même ? Après nous avoir avertis, avec insistance, durant tout le cours de la pièce, que son personnage est dominé par une

¹ *Phil.*, v. 1324 : ... Ζῆνα δ' ὄρκιον καλῶ· | καὶ ταῦτ' ἐπίστω καὶ γράφου φρενῶν ἔσω.
| σὺ γὰρ νοσεῖς κ. τ. λ.

² *Phil.*, v. 1338 sqq.

³ *Ibid.*, v. 1118-1120

⁴ *Ibid.*, v. 989-998.

nécessité qui est en dehors de lui et à laquelle il faut qu'il se soumette, pouvait-il, au dernier moment, ne donner à sa décision que des motifs où cette force fatale n'entrât pour rien ? L'intervention de la divinité, qu'il a voulu rendre visible dans toutes les circonstances de la vie de son héros, devait-elle cesser précisément à l'instant où va s'accomplir le grand dessein qui a rendu cette intervention nécessaire ? Lorsque donc Sophocle se refuse à faire sortir des caractères seuls le dénouement de sa pièce, ce n'est point par un manque de logique. Le manque de logique aurait au contraire consisté à ne pas tirer des données premières de la tragédie tout ce qu'elles contiennent, à exclure de la fin du drame le merveilleux, qui constitue le point de départ de la situation qu'il s'agit de dénouer, à ne pas faire peser la volonté divine sur la détermination finale du personnage auquel elle a fait jusqu'à ce moment une existence si particulière.

Cette nécessité logique de l'intervention d'Hercule s'oppose donc à ce qu'on puisse ranger le dénouement du *Philoctète* dans la catégorie des dénouements à machine dont Euripide a abusé. On a cru cependant parfois y reconnaître une influence exercée sur Sophocle par son rival¹. Le *Philoctète* est en effet une des œuvres de la vieillesse de Sophocle ; il est de 409, et à cette date la carrière d'Euripide est aussi près de finir. Sophocle a donc pu voir à la scène la plupart de ces tragédies qui se terminent par l'intervention peu justifiée d'un dieu, et se rendre compte de la commodité de cette sorte de dénouements. Mais, outre que le caractère qui les distingue ne se retrouve pas, comme nous avons essayé de le montrer, dans la fin du *Philoctète*, pouvons-nous admettre qu'ils aient séduit Sophocle ? Je serais tenté de croire qu'il jugeait au contraire assez sévèrement ces machines « hors de propos et n'ayant aucun fondement sur le reste de la pièce² ». Car, sans vouloir médire du talent et du génie d'Euripide, que personne ne conteste, il

¹ M. Croiset, *Hist. de la Litt. grecque*, III, p. 240.

² Corneille, 3^e discours.

faut bien reconnaître que la facilité ou pour mieux dire la désinvolture avec laquelle il a recours au *θεολογέειν* pour débrouiller ses intrigues, prouve qu'il ne prenait pas toujours la peine de mûrir suffisamment son sujet, d'en composer l'ensemble et d'en préparer les scènes finales. On peut y voir aussi un indice que parfois il éprouvait comme une lassitude de l'œuvre commencée avec passion, qu'il mettait à la terminer une sorte de hâte, comme pressé d'en finir avec un travail dont l'intérêt était épuisé pour lui, et sans se soucier autrement du respect que tout écrivain doit à son art et à ceux auxquels il s'adresse. Rien n'est plus contraire à la nature du génie de Sophocle, telle du moins qu'elle nous apparaît à travers ses œuvres. Il n'est pas une de ses tragédies, même la moins parfaite, qui ne décèle une préparation longue et attentive, un soin extrême de la composition, un grand scrupule dans le choix et l'emploi des moyens dramatiques. L'aisance heureuse qui le distingue, son élégance en apparence exempte de tout effort ne peuvent tromper qu'un lecteur superficiel. Pour quiconque l'étudie de près, une impression dominante se dégage de tout ce qu'il a écrit : c'est que la raison harmonieuse qui fait le grand charme de ses œuvres est le fruit d'un labeur assidu non moins que du génie ; que sa volonté fut constamment tendue vers un idéal de perfection qu'il n'atteignit pas toujours peut-être, mais qu'il poursuivit sans défaillance, soutenu par l'idée très haute qu'il avait de la dignité et de la gravité de son art. On aurait donc quelque peine à concevoir qu'il ait pu, sur la fin de sa vie, renoncer tout à coup aux habitudes sévères de toute sa carrière poétique pour adopter l'usage d'un *procédé* dont les inconvénients ne pouvaient lui échapper, et qui, à ses yeux aussi bien qu'aux nôtres, était certainement un des défauts les plus apparents et les plus graves du système dramatique de son rival. Cela même est suffisant, croyons-nous, pour nous justifier d'essayer de chercher, dans le dénouement du *Philoctète*, autre chose que le *deus ex machina* qu'on est disposé à y voir.

D'où vient donc, si véritablement l'intervention d'Hercule est logique et nécessaire, qu'elle cause cependant un sentiment de surprise et presque de déception ? Car, bien que les raisons qu'on donne généralement de cette impression puissent être discutées, cette impression elle-même existe et ne peut être niée. La cause n'en doit pas être rapportée, je crois, au dénouement lui-même. Il faut, pour en découvrir l'origine, chercher plus haut et plus loin et remonter jusqu'à la donnée première de la pièce. Elle contient, avons-nous dit, un élément de merveilleux : Philoctète est sous la main de la fatalité. Mais, pour mettre en œuvre cet élément, le poète se heurtait, comme dans les tragédies que nous avons déjà examinées, à une grande difficulté. Il fallait réserver à la fatalité sa part, sans que pourtant elle pût empiéter sur la peinture des caractères et la gêner ; il fallait, si l'on peut dire, à la fois la conserver et l'éliminer. C'était un problème des plus malaisés à résoudre, et c'est contre lui que Sophocle se débat. Ici encore, on le voit, nous nous retrouvons en présence de l'antagonisme presque inévitable auquel sont condamnés les deux systèmes dramatiques que Sophocle s'est efforcé de fondre ensemble, et dont l'un est fondé principalement sur l'emploi du merveilleux, tandis que l'autre se propose avant tout de représenter la nature et la vie. Il est intéressant de voir comment le *Philoctète* concilie, dans la mesure du possible, le jeu des deux ressorts dramatiques.

Le merveilleux, et c'est une chose qu'on ne remarque pas assez peut-être généralement, figure dans cette tragédie d'une manière continue. Partout le poète s'est appliqué à nous rappeler que son héros n'est pas dans une situation ordinaire ; l'idée du destin, dont l'apparition d'Hercule n'est que la manifestation dernière et visible, revient à chaque instant. Et, d'abord, c'est parce que les dieux ont révélé, par la bouche d'Hélénus, que Troie ne pouvait être prise sans Philoctète et sans les flèches d'Hercule, qu'Ulysse et Néoptolème ont entrepris leur expédition. Nous en sommes avertis dès le

prologue¹, et la même idée sera exprimée à plusieurs reprises dans le courant de la tragédie. Dans la parodos, un passage important que nous avons cité plus haut² nous apprend que, si Philoctète a été blessé, s'il a été retenu à Lemnos durant dix ans, c'est que le destin voulait éviter que Troie tombât avant le jour fixé. Le premier épisode contient le récit non moins explicite du faux marchand³; le second renferme des allusions fort claires à l'impossibilité de s'emparer de la ville sans les armes que Philoctète a en sa possession⁴; dans le troisième, les déceptions du destin sont également mentionnées en termes très nets⁵, de même que dans le dialogue lyrique qui vient ensuite⁶. Au vers, 1324 et suivants enfin, Néoptolème reprend et développe pour son propre compte ce que l'émissaire d'Ulysse a déjà dit dans le premier épisode touchant le devin Hélénius. Il n'y a donc pas un acte dans la pièce, y compris l'exposition et le dénouement, où il ne soit question des vues bien arrêtées des dieux sur Philoctète. Bien plus, le destin y est pour ainsi dire représenté d'une manière sensible par cet arc et ces flèches que Sophocle, avec une hardiesse qu'on ne peut traduire dans notre langue, qualifie de « dieu⁷ ». Le spectateur a constamment ces armes sous les yeux; il les voit passer successivement dans les mains des différents personnages qui s'en disputent la possession, et l'on peut dire qu'autour d'elles gravite toute l'action. Le poète ne veut donc pas qu'on oublie que le destin est présent dans sa pièce; il n'y a rien au monde de plus évident que cela.

Mais d'autre part, tout en le rappelant sans cesse, il ne lui donne, jusqu'au dénouement proprement dit, aucun rôle actif dans la tragédie; aucune des situations ne sort de lui; elles

¹ *Phil.*, v. 68; v. 113 sqq.

² Page 138.

³ *Phil.*, v. 602 sqq.

⁴ *Ibid.*, v. 812; v. 838.

⁵ *Ibid.*, v. 915 sqq.; 989 sqq.

⁶ *Ibid.*, v. 1118 sqq.

⁷ *Ibid.*, v. 657: ἄρ' ἔστιν ὥστε κἀγγύθην θεῶν λαβεῖν, | καὶ βασιτάσαι με προσκύσαι
θ' ὡσπερ θεῶν;

dérivent toutes, nous avons essayé plus haut de le montrer, des caractères. Pour échapper à la nécessité de le faire intervenir directement, le poète a eu recours à son moyen habituel : il a laissé ignorer au personnage principal, à celui sur qui pèse la fatalité et qui finalement ne pourra se déterminer, quelle que soit sa résistance, que d'une manière conforme aux décrets de cette fatalité, qu'il n'est maître ni de ses déterminations ni de ses actes. Il est à remarquer en effet que, de tous les acteurs du drame, Philoctète est le seul qui ne sache pas ce que les dieux ont décidé à son égard. Ce n'est pas qu'on ne fasse effort pour le lui apprendre ; au contraire, tous ceux qui l'entourent et qui travaillent de concert à briser sa résistance s'autorisent auprès de lui des arrêts du destin pour le décider à quitter son île. Le faux marchand, en répétant en sa présence à Néoptolème, avec un air de mystère, les révélations d'Hélénus, ne parle en réalité que pour lui¹. Mais dans le récit de cet inconnu, Philoctète n'est frappé et ne peut être frappé que d'une seule chose : c'est que son mortel ennemi est lancé à sa poursuite, qu'il est sur le point d'aborder avec ses vaisseaux, qu'il a juré de le ramener de gré ou de force sous les murs d'Ilion. L'émotion, l'indignation qu'il en éprouve, l'empêchent d'arrêter son attention sur les motifs de l'entreprise d'Ulysse ; il n'est occupé que de l'entreprise elle-même, des prétentions insolentes du roi d'Ithaque et des Atrides, de ce qui, en un mot, trouve un écho dans ses sentiments de haine. Plus loin², Ulysse cherche à l'ébranler, en lui disant qu'il n'est venu à Lemnos que sur les ordres exprès de Zeus. Mais quelle confiance veut-on que Philoctète ait dans Ulysse ? Il est persuadé qu'il ne peut sortir de la bouche de cet homme abhorré que des faussetés ; il ne voit dans son affirmation qu'une imposture nouvelle, et il l'accuse de faire mentir les dieux³. S'il admet un

¹ *Phil.*, v. 602 sqq.

² *Ibid.*, v. 989.

³ *Ibid.*, v. 991 : ὃ μῖσος, οἷα καὶ ξανευρίσκεις λέγειν | Θεοῦς προτείνων τοὺς Θεοῦς ψευ-
δεῖς τῆθης.

instant que la volonté divine n'est pas étrangère au voyage de son ennemi, il interprète cette volonté de la manière qui répond le mieux à ses sentiments et à ses désirs ; Ulysse, dit-il, n'a été poussé par les dieux à venir le braver que pour recevoir de ses mains un juste châtiment, lui et tous ceux qui lui ressemblent¹. En vain, dans les instants qui précèdent l'apparition d'Hercule, Néoptolème, avec une insistance touchante et persuasive, essaiera à son tour de frapper l'esprit de son hôte en lui répétant ce que les Grecs ont appris de la bouche d'Hélénus : Philoctète ne se possède pas encore assez pour remarquer ce qu'il y a de surnaturel dans ce passé qu'on lui rappelle et dans cet avenir qu'on lui promet ; le présent seul le touche, et ce présent se résume pour lui dans la nécessité où il se met lui-même, s'il cède aux sollicitations de son ami, de se retrouver en face d'Ulysse et des Atrides. Ainsi donc, la haine passionnée dont il est rempli crée en lui un état d'esprit particulier ; elle l'aveugle, elle ferme son intelligence, l'on peut dire sans exagération jusqu'à ses oreilles, à tout ce qui n'a pas immédiatement rapport à elle.

Il y a, dans cette manière d'éliminer de l'action du drame la fatalité qui aurait pu, en influant sur les sentiments, la volonté et les déterminations du héros principal, en altérer les traits et leur enlever de leur vérité et de leur naturel, plus que de l'habileté. Ce n'est pas purement un *procédé* que Sophocle emploie ici ; car qui dit procédé dit nécessairement quelque chose d'artificiel et de faux. Tout autre est le caractère de l'ignorance où se trouve Philoctète de la destinée surnaturelle que les dieux lui ont faite et qu'il s'obstine en quelque sorte à ne pas connaître. Elle est fondée sur une observation psychologique très exacte. Le propre de la passion violente n'est-il pas de s'absorber dans son objet et de ramener tout à elle, au point de ne saisir dans les choses que les côtés par où

¹ *Phil.*, v. 1035 sqq. Comparer avec le passage 919 sqq. où l'indignation et la douleur de Philoctète l'empêchent aussi de prêter aux paroles de Néoptolème une attention suffisante.

elle est directement intéressée ? L'étude du cœur humain a donc ici admirablement servi le poète. En même temps qu'elle l'avertit de rejeter, sinon comme absolument factice, du moins comme exceptionnelle, cette hantise fatale que son prédécesseur avait prise pour ressort principal de son théâtre et qui ne laissait que peu de place au développement des sentiments naturels des acteurs, elle lui fournit un moyen de ne pas rompre complètement avec la tradition qu'il respectait, de conserver, à côté de la représentation fidèle des mouvements les plus variés de l'âme livrée à elle-même, l'idée religieuse qui ne pouvait être encore entièrement exclue d'un art qui tirait d'elle ses origines et dont elle avait fait longtemps toute la gravité.

En ce qui concerne Ulysse et Néoptolème, l'oracle d'Hélénus pouvait présenter aussi un grave inconvénient.

L'un et l'autre savent pertinemment, puisqu'ils connaissent cet oracle et y font plusieurs fois allusion, que le retour de Philoctète à Troie est une chose inévitable. Ils dépensent cependant beaucoup d'habileté et d'efforts pour obtenir un résultat qui se produira malgré tout. Comment dissimuler au spectateur cette contradiction qui ruine toute la tragédie ? Sophocle y arrive par un de ses artifices accoutumés. Ulysse et Néoptolème ne rapportent jamais l'oracle d'Hélénus que d'une manière incomplète. Pour que Troie succombe, a dit le devin, l'aide de Philoctète et de ses flèches est indispensable. Il n'y a rien là qui puisse les détourner d'agir et les pousser à s'en remettre aux dieux de faire aboutir les choses¹, bien au contraire. Mais il est une autre partie de l'oracle dont ils ne parlent jamais, et dont par conséquent le spectateur ne peut pas soupçonner l'existence. C'est celle qui précise le moment où Troie doit être renversée et où Philoctète doit quitter son île. Or ce moment n'est autre que celui où se passe l'action². Si l'atten-

¹ C'est ce que le chœur, en un endroit, conseille à Néoptolème de faire : τὰδε μὲν θεὸς ὄψεται (v. 843).

² *Phil.*, 1340 : ... ἔστ' ἀνάγκη τοῦ παρεστῶτος θέρους | Τροίαν ἀλῶναι· πᾶσαν.

tion du roi d'Ithaque et de son compagnon s'arrêtait sur ce point capital, l'inutilité de leur expédition leur deviendrait évidente, aussi bien qu'à nous, et ils n'agiraient pas. Aussi l'ingénieux poète ne nous donne-t-il ce renseignement qu'à la dernière extrémité, quand il a poussé aussi loin qu'il le voulait la peinture des caractères, et qu'il devient nécessaire de préparer le dénouement imprévu que la fatalité apporte à sa tragédie.

Dans ce dénouement, si on le prend en lui-même, l'emploi simultané des deux éléments contradictoires que Sophocle, dans le reste du drame, s'applique avec tant de soin à rendre indépendants l'un de l'autre, a été ménagé au contraire d'une manière particulièrement remarquable. D'une part, la volonté divine est révélée à Philoctète avec une précision, une force et une autorité telles, qu'il lui est désormais impossible de l'ignorer ou de la méconnaître. C'est de la bouche d'un immortel qu'il l'apprend, et cet immortel est descendu du ciel exprès pour la lui découvrir : « Non, ne t'éloigne pas encore, avant de m'avoir entendu, fils de Pœas. C'est la voix d'Hercule, sache-le bien, qui frappe ton oreille ; c'est Hercule que tu vois. J'ai quitté le séjour céleste à cause de toi, pour venir te révéler les desseins de Zeus, et m'opposer au départ que tu prépares. Ecoute donc mes paroles¹. » La fatalité, qui avait jusqu'ici été tenue en dehors de l'action, y prend une part directe : elle s'impose à Philoctète, à ses sens, à son esprit, à sa volonté. D'autre part, sans que rien soit changé au caractère de Philoctète, sans qu'il cesse d'être lui-même, ses dispositions morales se sont modifiées heureusement à partir du moment où Néoptolème a consenti à le ramener à Scyros. Il est maintenant en état d'entendre et de comprendre la voix divine. Sa haine est loin d'être éteinte encore ; mais il n'est plus agité de sentiments aussi violents que dans le courant du drame ; car il est, dans une certaine mesure, sorti vainqueur de sa lutte contre ses ennemis : Ulysse, impuissant, s'est retiré pour ne plus repa-

¹ *Phil.*, v. 1409 sqq.

raître ; lui-même a reçu de Néoptolème toutes les satisfactions et les réparations désirables. Il a résolu de ne plus songer à Troie : « Ne parle plus de Troie ; c'est assez pleurer à cause d'elle¹. » Il semble que son âme se soit enfin épanouie dans l'espérance de revoir sa patrie et que, sous l'influence de sa joie intérieure, même la vigueur physique lui revienne : il n'est plus le malheureux que sa blessure incurable mettait à la merci des êtres et de la nature malveillante qui l'entouraient ; il se voit déjà, avec une fierté pleine de confiance, le protecteur de celui dont l'épaule soutient encore sa marche chancelante :

Néoptolème. — Puisque tu le veux, partons.

Philoctète. — O cœur généreux ! quels mots tu viens de dire !

Néoptolème. — Appuie-toi sur moi pour marcher.

Philoctète. — Je le fais autant que je puis.

Néoptolème. — Comment échapperai-je aux accusations des Grecs ?

Philoctète. — Sois sans crainte.

Néoptolème. — Et s'ils ravagent mon pays ?

Philoctète. — Je serai là.

Néoptolème. — De quel secours me seras-tu ?

Philoctète. — Avec les traits d'Hercule...

Néoptolème. — Eh bien ?

Philoctète. — Je les empêcherai d'approcher.

Néoptolème. — Viens et dis adieu à cette terre².

Cette transformation dans l'état moral du personnage court heureusement à rendre non seulement possible, mais vraisemblable la conciliation finale ; elle est rendue plus facile encore par le choix que Sophocle a fait d'Hercule pour en être le médiateur. « Jamais, non jamais, disait plus haut Philoctète au chœur, je ne consentirai (à te suivre à Troie), dût le dieu qui porte la foudre et lance les éclairs venir me consumer des flammes de son tonnerre. Qu'ils aillent à la male heure, Troie et tous ceux qui sont sous ses murs, puisqu'ils ont eu le

¹ *Phil.*, v. 1400.

² *Ibid.*, v. 1402 sqq.

cœur de me rejeter, moi et mon pied blessé¹. » Aussi n'est-ce pas Zeus lui-même qui vient donner ses ordres à Philoctète. Outre qu'il eût été peu conforme à la tradition de la scène que le maître de l'Olympe apparût en personne pour se mêler aux conflits des mortels, il y avait avantage à faire intervenir ici une divinité chère au héros. Cette âme opiniâtre n'est intraitable qu'à ceux qui cherchent à la violenter; elle s'amollit et se laisse ébranler quand on sait s'adresser à ses sentiments généreux; car Philoctète est aussi porté à aimer qu'à haïr. En cédant à Hercule, il cède à l'amitié, et la soumission lui devient aisée et douce: « O voix chère d'un ami tant regretté et que je revois enfin! Je ferai ce que tu m'ordonnes². » Ce qui subsiste de ses ressentiments trouvera d'ailleurs à se satisfaire dans l'avenir qu'Hercule lui promet. Son divin ami ne lui prédit pas seulement la guérison et la victoire, comme Ulysse et Néoptolème; il l'assure d'une réhabilitation complète et véritable auprès des Grecs qui l'ont méconnu: ils lui décerneront le prix de la bravoure; ils le proclameront le premier héros de l'armée³. N'est-ce pas, en quelque manière, un triomphe qu'il remportera sur les auteurs de ses maux, sur Ulysse et les Atrides? Pour lui, comme pour Hercule, la souffrance n'aura été que la condition nécessaire de la gloire, le prix auquel il aura payé l'immortalité future de son nom⁴.

Ainsi donc, la fin du *Philoctète* est l'endroit de la tragédie où le poète a tiré, le plus complètement peut-être, parti des élé-

¹ *Phil.*, v. 1195 sqq.

² *Ibid.*, v. 1445. Philoctète résume ainsi lui-même les motifs qui le déterminent à aller à Troie: « (Qu'une heureuse navigation me conduise) où m'appellent la grande Mœra, le vœu de mes amis, et la divinité toute-puissante qui a réglé ces événements. » Ἡ μεγάλη Μοῖρα représente ici le destin en général; ὁ πανδαμάτωρ δαίμων ὃς πάντ' ἐπέκρανεν me paraît désigner Zeus, dont la volonté se confond avec celle de Μοῖρα; mais en s'identifiant avec lui, la Μοῖρα prend une figure plus précise; ses ordres deviennent moins vagues et ont plus d'autorité; φίλον désigne non seulement Hercule, mais aussi Néoptolème. Philoctète cède donc à la fois à l'amitié et à la fatalité.

³ *Phil.*, v. 1429; 1425.

⁴ *Ibid.*, v. 1418 sqq.

ments que renfermait la donnée première : la pièce s'y dénoue à la fois par l'effet des caractères et de la nécessité fatale présidant aux événements ; et ces deux influences, qui contribuent également à déterminer Philoctète, y sont fondues avec cette perfection dont parle Horace : *tantum series juncturaque pollet*¹. Si donc le lecteur éprouve quelque résistance à accepter ce dénouement, si son besoin inconscient de logique n'en est pas pleinement satisfait, ce n'est pas le dénouement en lui-même qui doit être mis en cause. Il faut s'en prendre, comme nous le disions plus haut, à la manière dont le sujet tout entier a été posé, à la contradiction qu'il y avait à vouloir maintenir l'un à côté de l'autre deux ressorts dramatiques opposés : les caractères et la fatalité. Il est résulté de là un défaut qu'on aperçoit nettement quand, en faisant abstraction des détails, on résume en une vue d'ensemble la marche générale de la pièce. Voici deux personnages, Ulysse et Néoptolème, qui s'acharnent à la poursuite d'un même but : ramener Philoctète à Troie. Pour atteindre ce but, chacun d'eux déploie toutes les ressources que lui suggère son caractère : ruse, violence, franchise, générosité, persuasion, ils mettent en œuvre tous les moyens. Leurs efforts cependant restent sans résultat. Bien plus, les moyens auxquels ils ont successivement recours tournent contre eux : la fourberie d'Ulysse a pour résultat de redoubler la haine de Philoctète et d'accroître l'énergie de sa résistance, et le roi d'Ithaque voit ses projets échouer misérablement ; par sa générosité, Néoptolème donne prise sur lui à l'adversaire qu'il voulait convaincre ; c'est lui qui se laisse persuader, qui obéit : Philoctète n'ira pas à Troie, mais à Scyros, et c'est Néoptolème qui l'y conduira. De son côté, Philoctète, qui a résisté de toutes les forces de sa volonté et de sa haine, qui a juré qu'il n'irait pas à Troie, qui a voulu se soustraire par le suicide à cette nécessité, qui préfère mourir de faim seul dans son île plutôt que de revoir les Atrides, s'embarque en définitive pour Troie où il ne voulait pas aller. En d'autres termes, tous les personna-

¹ Horace, *Art poétique*, 242.

ges humains du drame dépensent en vains efforts tout ce qu'ils ont de volonté, d'intelligence, de sensibilité, pour atteindre un but qui leur échappe. — D'autre part, au contraire, nous voyons un arrêt du destin, énoncé dès le prologue et rappelé à tous les moments de l'action, recevoir son exécution au dénouement par dessus la tête des personnages humains, sans leur concours, ou même malgré eux. Que conclure de là, sinon qu'il y a dans la tragédie comme deux actions parallèles, qui marchent côte à côte sans jamais se confondre : l'une purement humaine, intéressante au plus au point par la peinture des caractères, des sentiments, des passions, par le développement des situations pathétiques qui naissent de leur conflit ; l'autre divine et fatale, dont on parle, mais qu'on ne voit pas, qui n'est pas développée, qu'on devine seulement, mais qui progresse avec une rectitude inflexible et arrive à son terme nécessaire sans qu'on puisse l'arrêter dans sa marche ? L'exodos reflète, d'une manière rigoureuse et frappante, cette action double. Il contient à vrai dire deux dénouements : d'une part le dénouement de l'action humaine, qui sort directement et uniquement des sentiments des acteurs : c'est le refus formel de Philoctète de se rendre à Troie et le consentement de Néoptolème à le ramener dans sa patrie ; d'autre part, le dénouement de l'action divine, où l'élément fatal, laissé dans l'ombre pendant le cours de l'action, reprend sa revanche : c'est celui qui nous montre Philoctète se rendant à Troie sur l'ordre du destin personnifié dans Hercule.

Voilà, si je ne me trompe, la cause véritable qui nous empêche d'admirer sans réserve le *Philoctète*. Nous attribuons au dénouement seul ce qui est un vice de l'œuvre entière ; nous l'accusons de ne pas sortir de l'action, quand c'est l'action elle-même ou, pour mieux dire, la donnée primitive d'où Sophocle est parti, qui est en défaut. Cette donnée contient en germe la contradiction que la tragédie ne fait que développer. On peut en effet, la ramener à ceci : *Ulysse et Néoptolème entreprennent de forcer à quitter son île Philoctète*

auquel la volonté des destins ne permet pas d'y séjourner plus longtemps. Il est bien évident que les deux éléments qui se trouvent renfermés dans cette donnée sont condamnés, ou bien à faire double emploi, ou bien à se contrarier ; que le jeu naturel des caractères ne peut aboutir à un autre dénouement que celui auquel conduit la fatalité, ou à un dénouement tout opposé ; et que, enfin, dans ce dernier cas, il y aura nécessité absolue, après les avoir exposés l'un et l'autre, à les fondre en un seul. C'est ce que Sophocle a tenté, mais sans réussir à supprimer et à dissimuler complètement le vice originel du sujet.

Il est difficile, en définitive, de s'expliquer que le poète ait cru devoir maintenir l'élément surnaturel, alors que la seule observation psychologique et la seule peinture des mœurs lui fournissaient une matière si riche en développements pour une action et un dénouement intéressants. Th. Bergk a supposé¹ que l'oracle relatif à Philoctète n'est qu'un pis-aller dont Sophocle s'est servi pour motiver la blessure de son héros et son séjour à Lemnos. S'il en est véritablement ainsi, on ne peut que regretter qu'il n'ait pas eu recours à un autre moyen. Mais il est impossible de savoir si l'oracle est de l'invention de Sophocle. Plus vraisemblablement, il n'a fait, en l'introduisant dans sa pièce, que se conformer à une tradition déjà établie qu'il voulait respecter. Il me semble qu'on peut le conclure du soin très attentif qu'il apporte à se passer de l'oracle dans l'action du drame, tout en le rappelant sans cesse ; c'est une preuve qu'il avait clairement conscience des inconvénients qu'il y avait à l'employer, et qu'il ne s'en fût point servi, s'il ne s'y était cru obligé par la tradition. Quoi qu'il en soit, comme le génie dramatique de Sophocle lui-même ne peut être mis en question, le *Philoctète*, bien qu'il soit une des œuvres les plus parfaites sorties des mains de ce poète, nous est un nouvel exemple de la difficulté qu'il y a à faire marcher de pair la

¹ Th. Bergk, *Griech. Literat.*, III, p. 429.

peinture des caractères et la fatalité, à employer à la fois ces deux ressorts dramatiques qui ne peuvent figurer sans se nuire à côté l'un de l'autre, du moins en dehors de certaines conditions dont l'*Œdipe à Colone* et l'*Œdipe Roi* pourront nous donner quelque idée.

CHAPITRE IV

ELECTRE

- I. Les *Choéphores* d'Eschyle; leur composition est déterminée par la nécessité de mettre en relief les lois religieuses qui commandent à Oreste le parricide. — II. Le prologue de l'*Electre*; il résume l'action mais non le vrai sujet de la tragédie; le véritable sujet de l'*Electre* distinct de l'action; la composition de la pièce subordonnée au rôle d'Electre; les principales scènes examinées de ce point de vue. — III. Pourquoi Sophocle a choisi Electre au lieu d'Oreste comme acteur principal; comment elle se prêtait à une création originale. — IV. Conséquence de la prédominance du rôle d'Electre: Sophocle détourne l'attention du parricide d'Oreste et en atténue l'horreur; l'idée religieuse éliminée de la pièce; les divinités de l'*Electre*, prédominance de l'Apollon Lycien; — les personnages ramenés au niveau ordinaire de l'humanité dans leurs sentiments religieux, leurs passions et leur caractère. — V. Contradiction inhérente au sujet: peu d'importance du rôle d'Electre dans l'action; caractère lyrique du rôle. — Pourquoi Electre ne pouvait dénouer le drame en frappant Clytemnestre; comment, grâce à la scène de la reconnaissance, Oreste est substitué à elle dans l'exécution du parricide; l'idée religieuse intervenant dans le dénouement avec Oreste; raisons de cette intervention. — VI. Résumé du chapitre: les défauts de l'*Electre* s'expliquent par l'antagonisme des deux ressorts dramatiques de Sophocle, les caractères et la fatalité.

I

Il est indispensable pour comprendre l'*Electre* et sa composition, et se rendre nettement compte de ce qu'il y a d'original et de personnel dans l'art de Sophocle, comme aussi de l'esprit nouveau de son théâtre, d'avoir présentes à la mémoire les *Choéphores* d'Eschyle.

Un même fait sert de fondement aux deux pièces. Oreste, pour venger son père Agamemnon, traîtreusement assassiné par sa femme Clytemnestre aidée de son amant Egisthe, tue sa mère et son complice. Un fils meurtrier de sa mère: on ne pouvait trouver de sujet plus dramatique et plus poignant. Mais il n'y en a pas aussi, peut-être, de plus difficile à mettre

sur la scène. Quelles raisons, en effet, peut-on concevoir assez puissantes pour excuser, autoriser, commander même le parricide ? Ces raisons, Eschyle les a trouvées dans certaines idées religieuses et morales ; et il a su les mettre en œuvre avec une telle force que, non seulement elles font accepter son sujet, mais que le héros de sa tragédie, le plus coupable d'entre les hommes, en paraît aussi le plus digne de pitié.

Bien que les *Choéphores* constituent la pièce de milieu d'une trilogie et ne soient par conséquent qu'une partie d'un plus vaste ensemble, elles forment par elles-mêmes un tout assez complet pour qu'on puisse les détacher et les examiner séparément. Les croyances religieuses et les idées morales sur lesquelles la pièce repose sont trop connues pour qu'il soit nécessaire d'y insister, il suffira de les rappeler en quelques mots.

Dans la morale grecque, la vengeance, dans le cours ordinaire de la vie, n'est pas seulement permise et légitime : elle est encore un devoir. Mais elle a doublement ce caractère obligatoire, quand elle se présente sous une des formes du culte qu'on doit aux morts. Pour les Grecs, la vie persiste, à un certain degré, jusque dans la mort même. Le mort se souvient, il conserve aussi la conscience obscure de ce qui se passe dans le monde des vivants, avec lesquels il reste en relation, manifestant parfois ses volontés et ses désirs par des voies mystérieuses, comme celle des songes. Bien plus, rentré au sein de la mère universelle, la Terre, qui est une divinité puissante, et habitant dans les ténèbres avec les dieux infernaux, il devient lui-même une sorte de divinité chthonienne, puisant à la source même des choses la connaissance de l'avenir et investie d'un pouvoir redoutable. Sensible aux hommages qu'on lui rend, le mort garde rancune à ceux qui l'oublient et poursuit de sa colère ceux qui l'ont outragé. Ainsi, couché dans la tombe, mutilé par ses assassins, Agamemnon souffre encore de l'indigne traitement que lui ont fait subir Egisthe et Clytemnestre ; il nourrit contre ses meurtriers un ressentiment

vivace et attend avec impatience le jour du châtement. En se faisant l'exécuteur de la vengeance paternelle, Oreste n'obéit donc pas uniquement à un devoir de piété filiale ; il en suit un autre encore plus impérieux et qui a véritablement un caractère religieux. Agamemnon n'est pas seulement son père ; c'est un habitant de l'Hadès, dont la volonté doit être écoutée à l'égal d'une volonté divine et dont les suggestions irrésistibles le forcent à verser le sang des assassins.

Le devoir d'Oreste cependant se trouve en opposition avec un autre non moins sacré. C'est en effet sur sa mère qu'il doit venger son père. Qui pourra l'obliger à commettre un pareil forfait ? Ce sera d'abord une loi des âges reculés où la tragédie nous transporte, la loi du talion, qui veut que le sang répandu se paie par du sang, et que le meurtrier devienne victime à son tour : loi inviolable, qui ne souffre pas d'exception, et qui est toute religieuse encore, car elle est représentée par des êtres divins chargés de la proclamer bien haut et de la maintenir, par les Parques puissantes, par Diké, dont Zeus se fait le serviteur¹. Cette loi condamne Clytemnestre. Une autre loi condamne Oreste à frapper lui-même sa mère : c'est la loi de l'hérédité du crime, plus terrible encore que la précédente, dont elle n'est d'ailleurs qu'une forme aggravée et plus précise. Lorsque, dans une famille, la sainteté des liens qui la constituent a été profanée par l'un de ses membres, il est de toute nécessité qu'un autre membre de la famille venge sur le premier le crime commis. La première faute engendre une seconde de même nature ; la seconde à son tour en appelle une troisième. Le meurtre, comme dit Eschyle, a des enfants qui lui ressemblent, et les générations d'une même race tombent les unes après les autres, victimes les unes des autres, ou plutôt victimes de la faute originelle (*πρώταρχος ἄτη*²), sans qu'on voie d'arrêt possible dans cette succession de crimes et de malheurs. Tel est le fatal engrenage dans lequel Oreste

¹ *Chœph*, 306 sqq.

² *Agam.*, 1192.

se trouve pris. Depuis l'inceste dont Thyeste s'est rendu coupable envers son frère, la maison des Atrides est le théâtre d'une tuerie sans fin, où ceux qui frappent sont toujours du même sang que ceux qui sont frappés. Les divinités protectrices de la sainteté de la famille, les Erinyes, se sont installées, pour ne plus le quitter, à ce foyer bouleversé, psalmodiant leur chant lugubre qui rappelle sans cesse l'inexorable arrêt ; avec elles s'y est installée aussi Até, personnification à la fois du crime et du malheur, qui égare les victimes et les pousse à la ruine. Le tour d'Oreste est venu de jouer son rôle dans ces scènes sanglantes : il ne peut y échapper, et son crime, le dernier de sa race, surpassera tous les autres en horreur : la fatalité le condamne à tuer sa mère.

C'est bien en effet la fatalité qui le pousse. Déjà, dans l'*Agamemnon*, Cassandre, dans une inspiration prophétique, entrevoyait l'image du vengeur du roi d'Argos et se consolait de sa propre mort par la pensée que les dieux avaient solennellement juré qu'un jour le fils viendrait réclamer à ses meurtriers la dette du père assassiné¹. Dans les *Choéphores*, l'oracle d'Apollon, prêtant une voix distincte et claire aux lois générales qui enchaînent la volonté d'Oreste, les résume en un ordre formel, et lui enjoint « de tuer ceux qui ont tué son père, de la même manière qu'ils l'ont tué² ». De terribles menaces appuient cet ordre. Si Oreste n'obéit pas, il se verra à jamais exclu de la société des hommes ; la lèpre hideuse fera tomber sa chair en lambeaux ; des visions effrayantes troubleront le repos de ses nuits ; il aura toujours fixé sur lui le regard flamboyant de son père courroucé.

A ces raisons d'ordre moral et religieux qui obligent Oreste au parricide, d'autres s'ajoutent, d'une espèce différente : elles sont tirées de la situation précaire où l'usurpation d'Egisthe a réduit le fils d'Agamemnon, obligé de vivre en exil, dépouillé

¹ *Agam.*, v. 1289 sqq. : ἄραρε γὰρ <τις> ὄρκος ἐκ θεῶν μέγας | πράξειν νιν ὑπέρλασμα
χειμένου πατρός.

² *Choéph.*, 273 sqq.

des biens paternels, sans ressources, sans patrie, sans foyer ; Oreste a aussi le désir de soustraire Argos à la domination d'un maître indigne ; enfin, le spectacle de la détresse et de la douleur d'Electre, forcée d'habiter avec les meurtriers de son père, de supporter la tyrannie d'Egisthe et le despotisme d'une mère sans entrailles, remplissent son âme d'une indignation et d'une pitié qui contribuent à lui cacher l'horreur de l'acte qu'il va commettre. Mais ces motifs sont évidemment secondaires. S'ils renforcent les premiers, ils ne sauraient à eux seuls excuser ni expliquer le parricide. Aussi est-ce sur les motifs religieux qu'Eschyle insiste particulièrement. La première moitié de sa pièce (jusqu'au v. 585) est uniquement consacrée à les exposer au spectateur, ou, pour mieux dire, à les lui imposer ; car elles sont présentées d'une manière tellement saisissante, qu'on éprouve malgré soi quelque chose de l'obsession qui pèse sur tous les personnages de cette sombre tragédie.

Le tombeau d'Agamemnon, qui s'élève sur la scène en face du palais de Clytemnestre et d'Egisthe, contribue puissamment à cette impression. Sa vue seule évoque déjà dans l'esprit les idées religieuses qui soutiennent le drame et auxquelles l'*Agamemnon*, qui précédait les *Choéphores*, avait préparé le spectateur. Mais en outre, autour de ce tertre funèbre, vont se dérouler les scènes qui les développent et les dramatisent en les faisant passer du domaine de la pensée dans le domaine de la vie et de l'action. C'est à ce tombeau qu'Oreste adresse sa première imploration en mettant le pied sur la terre d'Argos ; c'est vers lui que Clytemnestre, remplie d'effroi par un songe menaçant, et voulant apaiser la colère du mort, envoie sa fille et ses captives porter des libations et des prières que le ressentiment d'Electre transforme en supplications pressantes pour elle-même et pour Oreste, et en conjurations contre les deux complices. Ce tombeau sera à la fois l'occasion et le témoin de la reconnaissance du frère et de la sœur ; Oreste rappellera devant lui l'ordre catégorique de Loxias ; autour de lui, comme

autour d'un autel, retentiront ces chants et ces dialogues lyriques, où les larmes coulent sur le père si indignement traité, où le désir de la vengeance s'accroît par l'effet d'une excitation et d'une exaltation mutuelles, où les résolutions prennent de la force, où le parricide apparaît aux yeux d'Oreste comme une nécessité pieuse devant les affirmations énergiques du chœur répétant sans se lasser les lois sanglantes qui enchaînent la volonté et la malédiction qui pèse sur la race des Atrides. Toutes ces scènes émouvantes aboutissent à une dernière évocation adressée par les enfants à leur père. Sa volonté s'est clairement manifestée par le songe de Clytemnestre; il ne reste plus qu'à agir; et, devant l'ombre invisible mais présente d'Agamemnon, Oreste règle les détails de l'exécution de son dessein.

Ce n'est qu'après avoir ainsi fortement motivé, en exprimant sous toutes les formes les idées religieuses qui l'excusent et le commandent, l'acte dénaturé de son personnage, qu'Eschyle le lui fait accomplir. Sous un déguisement, Oreste vient annoncer à Clytemnestre la mort de son fils. Introduit dans le palais, servi par la connivence du chœur et la complicité à demi consciente de sa vieille nourrice, il tue d'abord Egisthe; un moment ébranlé par les supplications de sa mère, il est brusquement rappelé à son *devoir* par quelques mots de Pylade, et immole aussi Clytemnestre. Mais, le parricide consommé, il sent le doute pénétrer en lui sur la légitimité de sa vengeance; il croit voir les Furies se lancer à sa poursuite, et il quitte Argos pour se rendre à Delphes, afin de se mettre sous la protection du dieu dont il n'a fait qu'exécuter les ordres.

Il est à peine besoin de dire que, même dans cette seconde partie, où l'action, le drame proprement dit, l'emporte sur les chants lyriques, les idées religieuses développées dans la première moitié de l'œuvre ne sont pas négligées. Elles y sont énergiquement résumées par le chœur, dans un dernier stasimon¹; au moment où Oreste va porter le coup suprême, la

¹ *Choéph.*, v. 784 sqq.

voix de Pylade l'affermit et l'absout en même temps en lui rappelant l'oracle de Loxias¹ ; enfin le chœur, en quittant l'orchestre, prononce comme conclusion à la pièce entière quelques anapestes concis, où se trouvent rapprochés les uns des autres, dans leur enchaînement fatal, les malheurs et les crimes de la race d'Atrée.

Eschyle d'ailleurs n'a pas fait seulement appel au sentiment religieux de son public pour rendre son sujet tolérable. Il s'est efforcé, par d'autres moyens, d'atténuer autant qu'il l'a pu la culpabilité de son héros et de voiler l'horreur de son parricide. La seconde partie de la pièce, bien que l'intrigue y soit un peu moins simple et moins rudimentaire qu'elle ne l'est d'ordinaire dans les tragédies de ce poète, est néanmoins vive et rapide : la scène capitale, celle du parricide, y est courte et suivie immédiatement de l'émouvante scène des remords : Eschyle ne veut pas que le spectateur s'attarde longtemps à un spectacle d'où n'aurait pu naître qu'un sentiment naturel d'horreur, devant lequel tous les sentiments religieux du monde ne seraient pas de force à tenir, et qui rendrait Oreste odieux. Un certain nombre de détails dans la tragédie concourent encore au même but. Il en est un qui témoigne, dans ce vigoureux génie, d'une délicatesse rare. Quand Oreste expose au chœur² les moyens qu'il se propose d'employer pour tromper et surprendre ses ennemis, il est à remarquer que ses paroles s'appliquent à Egisthe seul ; il ne dit pas comment il frappera sa mère ; il n'y a pas songé, il ne se l'est pas demandé. Il donne tout au plus à entendre que Clytemnestre aussi est condamnée, par une phrase où elle n'est pas nommée, où seule l'idée du meurtre est exprimée et associée au nom de la divinité qui l'ordonne : « Erinys n'aura pas à se plaindre ; elle boira le sang pur à la coupe du meurtre ; elle aura sa troisième libation³. » Le parricide apparaît ainsi comme une sorte de prolongement de la scène du

¹ *Choéph.*, v. 900-903.

² *Ibid.*, v. 554 sqq.

³ *Ibid.*, v. 577.

meurtre d'Egiste, qui est juste et légitime ; il est amené, et par conséquent atténué, par l'exécution sanglante qui a précédé ; Oreste l'accomplit sans avoir rien osé prévoir d'une manière précise, sans avoir *prémédité* les moyens d'exécution tout au moins, et, semble-t-il, en laissant au hasard le soin de lui livrer sa victime. Et c'est, en effet, une circonstance imprévue qui la lui livre : c'est sur l'appel d'un esclave affolé par la mort de son maître, que Clytemnestre sort de l'appartement des femmes. Sans doute la mère et le fils se cherchaient l'un l'autre : *σὲ καὶ μάρτυρόν*, dit Oreste : « justement je te cherchais. » Mais il n'en est pas moins vrai qu'ils sont mis brusquement en présence par un hasard où Oreste n'est pour rien. Ce sont là des nuances qui ont leur importance. Il y a d'autres circonstances atténuantes. Sans parler de l'indignité de la victime, et des sentiments d'affection d'Oreste pour sa sœur, ses hésitations, courtes mais si pathétiques, au moment de commettre le parricide, ses doutes si terribles après l'avoir commis, ses remords, sa folie, inspirent à ses juges, qui sont ici les spectateurs, plus de pitié que son crime ne leur a inspiré d'horreur.

Quoi qu'il en soit de ces circonstances accessoires, la véritable excuse d'Oreste et sa justification sont fondées principalement sur l'idée religieuse. Si on hésite à le condamner, c'est parce qu'il n'est pas maître d'enfreindre les lois morales qui pèsent sur sa volonté. L'action est conduite, les personnages sont gouvernés et dominés par ces lois générales, fatales, nécessaires, d'un caractère divin, personnifiées dans les divinités dont les ordres suppriment toute possibilité de résistance et, par là même, ne laissent plus à la volonté et aux sentiments individuels des acteurs la liberté de se produire.

II

Conçu de cette manière, le sujet du parricide d'Oreste était ce qu'il y a de plus contraire à la manière ordinaire de Sophocle, telle du moins que nous la font connaître les pièces

de lui examinées jusqu'ici ; et l'on peut pressentir dès à présent quelles modifications radicales il aura à lui faire subir en le reprenant pour son propre compte.

Cependant, si nous n'avions conservé de son *Electre* que le prologue, nous serions assez embarrassés, sauf en ce qui concerne quelques points de détail, de dire en quoi sa tragédie pouvait bien différer de celle d'Eschyle pour la marche générale de l'action.

Quand j'allai, dit *Oreste à son gouverneur*¹, consulter l'oracle de Delphes afin d'apprendre par quel moyen je pourrais tirer vengeance des assassins de mon père, Phébus me donna la réponse que voici : « Seul, sans prendre avec toi des hommes et des boucliers, aie recours à la ruse et à la surprise pour les égorger de ta propre main, comme cela est juste. » Puisque donc l'oracle nous a parlé ainsi, tu t'introduiras, en saisissant l'occasion propice, dans l'intérieur du palais, tu observeras ce qui s'y passe pour me le rapporter exactement... Tu diras que tu es étranger et que tu viens de la part d'un homme de Phocide appelé Phanotée : c'est leur hôte le plus cher. Annonce-leur, en l'attestant par serment, qu'Oreste a péri de mort violente, tombé de son char dans les jeux pythiques. Voilà ce que tu diras. Quant à nous², nous irons d'abord, comme le Dieu l'a ordonné, au tombeau de mon père pour y verser des libations et offrir une boucle de mes cheveux. Nous reviendrons ensuite ici, tenant entre nos bras l'urne d'airain que j'ai, tu le sais, cachée dans les buissons, et nous les tromperons³ en leur apportant l'agréable nouvelle que mon corps a été consumé et réduit en cendres par le feu du bûcher... Je me flatte, après cette mort supposée, de briller comme un astre, et bien vivant, aux yeux de mes ennemis. Terre de mes pères, dieux de mon pays, accueillez-moi ; faites que mon voyage s'achève heureusement ; accueillez-moi aussi, maison paternelle : c'est pour toi que je suis ici, pour te purifier par une vengeance juste, car ce sont les dieux qui m'amènent. Ne me renvoyez pas déshonoré ; accordez-moi de rétablir la splendeur de notre maison et de la relever de ses ruines.

Nous avons là le résumé d'une action dramatique qui est, dans ses lignes générales, la même que celle des *Choéphores*.

¹ *Electre*, v. 32 sqq.

² Oreste est accompagné de Pylade.

³ Oreste parle d'Egisthe et de Clytemnestre.

Mais si on se reporte à la tragédie, on verra que cette action ne répond que d'une manière très imparfaite à ce qu'annonce le prologue. Ce personnage d'Oreste, qui semble devoir tenir, et qui, dans les *Choéphores*, tient réellement le premier rôle ; que l'on s'attend à voir en lutte soit avec les obstacles que lui susciteront des circonstances imprévues ou la défiance toujours en éveil de ses ennemis, soit avec ses propres sentiments ; ce personnage d'Oreste est absent du drame pendant les quatre cinquièmes du spectacle. Il quitte la scène immédiatement après le prologue, au vers 76, et ne reparait qu'au vers 1096, quatre cents vers avant la fin. A quoi a-t-il employé ce temps ? Quels ont été ses réflexions, ses pensées, ses sentiments ? On l'ignore, et, particularité bien rare dans le théâtre de Sophocle, ce maître dans l'art de peindre les caractères, ce n'est pas sans peine qu'on arrive à réunir, même dans les scènes que le poète lui a laissées, un assez grand nombre de traits pour composer une physionomie, un caractère d'Oreste.

Quant à la scène principale de la tragédie, la plus belle, la plus émouvante, celle qui a rendu universelle la réputation de l'*Electre*, à savoir la *scène de l'urne*, elle se passe tout autrement que le prologue ne le faisait prévoir. Oreste a annoncé que, grâce à l'urne qu'il portait, il tromperait ses ennemis ; il a insisté sur cette ruse, d'où dépend, en effet, la réussite de son dessein et par conséquent aussi, semble-t-il, la marche de l'action. Or, qu'arrive-t-il de cette scène impatientement attendue ? Ce n'est pas avec ceux auprès desquels il a intérêt à passer pour mort, c'est-à-dire avec Egisthe et Clytemnestre, qu'Oreste portant son urne se rencontre. C'est avec une amie qu'il n'a pas besoin de tromper, qui est d'avance son allié le plus sûr et le plus dévoué, avec sa sœur Electre ; et c'est Electre qui est trompée. Il en résulte une reconnaissance des plus pathétiques ; mais la scène entière, malgré toute sa beauté, ne fait pas avancer l'action d'un pas, et, si on la supprimait, l'enchaînement des choses n'en serait pas interrompu. Dans la suite, nous apprendrons occasionnellement que l'urne

a joué son rôle : quand déjà Oreste et Pylade auront réussi à s'introduire dans le palais, Electre nous dira que Clytemnestre est occupée à parer l'urne pour la mettre dans le tombeau et que les vengeurs se tiennent auprès¹ ; mais c'est là tout. Si la scène importante qui avait été annoncée et qu'on attendait a eu lieu, elle s'est passée loin de nos regards, dans la coulisse, et le poète lui en a substitué une autre qui est un chef-d'œuvre de sentiment, mais qui, au point de vue de l'action, est incontestablement un hors-d'œuvre. Une seule des annonces du prologue se réalise véritablement : le gouverneur fait à Clytemnestre le récit de la mort d'Oreste aux jeux pythiques. Cette scène est utile à l'action ; elle permettra à Oreste et à son ami d'approcher leurs victimes. Mais les détails de la scène, la description si longue de la course où Oreste a péri, est-elle bien indispensable ? On ne saurait le soutenir. Le récit serait-il réduit à quelques vers, que son effet sur la marche du drame resterait identique.

De ces observations, auxquelles d'autres du même genre pourraient facilement venir s'ajouter, nous devons conclure qu'Oreste et son parricide ne sont plus pour Sophocle la chose principale, et que, pour comprendre la construction de la pièce, il faut envisager les choses par un autre côté.

Tout d'abord, le titre même de la tragédie nous avertit d'un changement considérable apporté au sujet, et qui entraîne avec lui tous les autres : Electre est devenue le personnage principal ; Oreste passe au second plan et, avec lui, le parricide dont il est l'auteur. Clytemnestre sera-t-elle punie de son crime ; la colère du mort qui le poursuit et l'antique loi du talion recevront-elles satisfaction ; le fils frappera-t-il sa mère ; l'hérédité du crime, qu'ont subie tous ceux de sa race, pèsera-t-elle aussi sur lui ; l'ordre qu'il a reçu d'Apollon, les divers motifs religieux qui le déterminent, les nécessités matérielles qui le pressent, seront-ils des raisons assez puissantes pour le décider au parricide ; le parricide résolu, comment l'accom-

¹ *Electre*, v. 1398.

plira-t-il; comment se jugera-t-il après son acte : autant de questions qui tiennent le spectateur en suspens dans les *Choéphores*. Eschyle veut nous intéresser à Oreste, à sa vengeance et au problème moral qui est contenu dans son cas particulier. Le sujet de Sophocle est tout différent. Le souvenir du meurtre de Clytemnestre par son fils, se trouvant, par la force de la tradition, inséparable du nom d'Electre, et Electre d'ailleurs, ayant été mêlée à cet événement, le poète ne pourra, il est vrai, se dispenser de le faire figurer dans son drame ; mais il n'y figurera pas pour lui-même. Sophocle n'en conservera que ce qui peut servir de cadre à sa composition, une exposition et un dénouement. Des circonstances qui l'ont accompagné, il ne développera que celles qui peuvent lui fournir l'occasion de mettre en relief son personnage principal, Electre, et de dépeindre son caractère. Et ainsi, l'action du drame continuant à reposer sur le parricide d'Oreste, ce parricide cependant cesse d'être le sujet véritable. Le sujet, ce sont les états d'âme d'Electre à l'occasion du parricide. Electre est le centre de la pièce ; des péripéties morales qu'elle subit vient tout l'intérêt ; elles sont la raison d'être et le lien de toutes les situations ; sur elles est fondée toute leur gradation, et par elles aussi s'explique et se justifie, en grande partie, ce qu'on a parfois considéré comme des défauts de cette tragédie.

Le prologue, par exemple, peut paraître écourté. Ne serait-il pas nécessaire que nous fussions informés de la situation où se trouve la famille des Pélopidés, dont Oreste se propose de relever la splendeur ? Cette lacune est volontaire. Elle permet à Sophocle de confier le complément de l'exposition à Electre qui se trouve ainsi posée, dès le début, au premier plan de l'œuvre¹, qu'elle ne quittera plus. Annoncée par une exclamation douloureuse qui retentit derrière le théâtre², elle fait son entrée, touchante dans son abandon et sa solitude ; elle vient adresser

¹ Dans la parodos, qui affecte la forme d'un *commos*, et dans le dialogue iambique avec le chœur, qui lui fait suite.

² *Electre*, v. 77.

à la lumière du jour des plaintes qui ne trouveraient, dans le palais, aucune oreille amie pour les accueillir. Elle rappelle la nuit fatale où Agamemnon est tombé sous la hache d'Égisthe et de Clytemnestre, l'insolence et l'audace des meurtriers, leur luxe et leur impiété, leur terreur mal déguisée sous les dehors de la colère et le ton de la menace chaque fois qu'il est bruit du retour d'Oreste. Elle parle de la vie qu'elle est obligée de mener entre cette mère qui la déteste et la craint et son amant qui la rudoie, sans ami et sans époux qui la protège. Le poète ne pouvait imaginer de moyen plus habile et plus heureux pour donner une forme dramatique à ces détails rétrospectifs, qu'il était nécessaire de nous apprendre; il les anime ainsi de la passion de celle qui les expose, et qui ne les rappelle que pour entretenir en elle-même la tristesse où elle se complaît, et raviver à ses souvenirs la haine qu'elle ne veut pas laisser s'éteindre dans son âme. La parodos et le dialogue iambique avec le chœur qui lui succède remplissent ainsi un double but : en même temps que nous sommes mis au courant des évènements antérieurs à l'action, nous avons comme une première peinture des sentiments d'Electre, de sa tristesse, de son découragement, de ses espérances de vengeance toujours déçues par l'indifférence du frère qui est au loin, mais cependant toujours vivaces; de sa ferme résolution de rester fidèle à la mémoire du mort, malgré la défense qui lui est faite de le pleurer; de l'indignation et de la haine qu'elle nourrit contre les assassins du père qu'elle aimait; de l'obstination énergique avec laquelle elle brave leurs reproches et leurs violences. Les pensées de l'héroïne sont ici représentées dans ce qu'elles ont de plus habituel et de plus général; tous ses sentiments se mêlent et se confondent; tous, même les plus opposés, existent à la fois en elle. C'est que l'action n'est pas encore vraiment engagée. Electre ne sait pas qu'Oreste est présent à Argos et que la vengeance est proche. Mais, survienne un incident qui puisse être pour elle l'occasion d'une lutte, ou d'une espérance un peu précise, et toutes les forces éparses qui constituent son caractère se por-

teront sur ce seul point, pour se résoudre en une indomptable volonté.

La scène entre Electre et Chrysothémis, à la fin du premier épisode, provoque cet incident. Clytemnestre a eu un songe menaçant ; l'attribuant à la colère de sa victime, elle a chargé sa seconde fille, Chrysothémis, d'aller verser des libations sur le tombeau d'Agamemnon pour apaiser son ombre. Chrysothémis, en se rendant au tombeau, s'arrête un instant et s'entretient avec Electre ; elle l'informe que sa mère et Egisthe, lassés de ses plaintes outrageantes, ont résolu de l'éloigner d'eux et de l'enfermer ; elle lui dit aussi la cause pour laquelle Clytemnestre envoie à leur père des libations. Cette scène entre les deux sœurs ne retarde ni ne précipite l'action proprement dite, c'est-à-dire la vengeance d'Oreste. Aussi bien n'est-ce pas là son but. Elle est destinée en premier lieu à mettre en valeur le caractère d'Electre en lui opposant celui de Chrysothémis ; c'est là, on le sait, un procédé familier à l'art de Sophocle. Chrysothémis n'a pas fait comme sa sœur ; d'une âme moins bien trempée, le temps a amené pour elle sinon l'oubli, du moins la résignation ; fatiguée des larmes et de la douleur, elle a accepté de s'asseoir à la table des meurtriers et de vivre en paix avec eux. Electre ne connaît pas ces compromissions ; elle repousse avec dédain les conseils de soumission que lui donne sa sœur, et traite sa faiblesse de complicité et de lâcheté ; pour elle, elle subira avec joie la nouvelle épreuve dont la menace Egisthe ; car elle sera délivrée par là du supplice de vivre avec ceux qu'elle hait. — En second lieu, le récit du songe de Clytemnestre produit, dans les sentiments d'Electre, un changement, qui n'est pas très considérable encore, mais qui est intéressant cependant, par lui-même d'abord, et ensuite parce qu'il la porte à concevoir des espérances qu'elle croira anéanties. Clytemnestre a vu Agamemnon lui apparaître ; bientôt il a pris le sceptre qu'il portait autrefois et que porte maintenant Egisthe ; il l'a enfoncé dans le foyer, et de ce bois qui semblait mort est sorti un rameau vigoureux dont le feuillage a

ombragé toute la ville de Mycènes. Ce récit chasse du cœur d'Electre le découragement et la lassitude qui commençaient à s'y glisser devant les retards sans cesse renouvelés de son frère; elle est avide d'opposer aux assassins autre chose que des larmes et des plaintes; elle voudrait agir. Tout à l'heure elle traitait sa sœur avec rudesse; elle descend maintenant avec elle jusqu'à la prière, elle l'appelle ᾠ φίλη¹, et oublie ses emportements pour la conjurer de ne pas verser sur la tombe les libations impies de leur mère, de les remplacer en offrant au mort, pour elles deux, une boucle de leurs cheveux, afin qu'Agamemnon les prenne en pitié et leur envoie enfin Oreste, le libérateur.

Dans le second épisode², la physiosomie d'Electre va prendre encore plus de précision. Parmi les traits qui composent son caractère, Sophocle n'en met plus qu'un seul en relief : l'âpreté de sa haine, l'énergie qu'elle déploie contre ses ennemis. De la résistance opiniâtre, Electre passe ici, sinon encore à l'action, du moins à la résolution d'agir, et, grâce à l'arrangement heureux des scènes, on suit avec clarté les progrès ou les arrêts momentanés de cette évolution morale. — Clytemnestre, remplie d'inquiétude à la suite du songe qu'elle a eu, s'avance hors du palais : elle vient offrir un sacrifice à Apollon, le dieu qui détourne le malheur. Rencontrant Electre, elle se livre contre elle à une sortie violente, l'accuse d'aller partout diffamant les siens et fait l'apologie de son crime, en lui donnant pour excuse l'amour maternel : Agamemnon a péri justement pour avoir sacrifié Iphigénie à l'ambition de Ménélas. Electre, non moins violente, défend la mémoire de son père; bientôt elle accuse à son tour et se laisse aller à proférer des menaces indirectes auxquelles sa mère ne peut se méprendre : « Même si mon père avait tué sa fille pour plaire à Ménélas, devais-tu pour cela le tuer de ta main ? Où en trouvais-tu le droit ? Prends garde d'établir chez les mortels une loi qui te prépare à toi-même remords et repentir. Car si le meurtre doit punir

¹ *Electre*, v. 431.

² *Ibid.*, v. 515-1057

Le meurtre, il serait juste que tu fusses la première à périr... — Tu m'as accusée souvent de te préparer dans Oreste un fléau vengeur. Ah ! si cela était en mon pouvoir, je le ferais, sois-en sûre ¹ ». Electre ne se tait que sur l'injonction formelle de sa mère; et celle-ci procède à son sacrifice. La fille d'Agamemnon écoute sans l'interrompre la prière de cette femme dénaturée demandant à mots couverts la mort de son fils, et, pour elle-même, la grâce de continuer à vivre avec Egisthe au sein de l'opulence conquise par son premier époux. — Malgré la passion des deux femmes qui sont ici aux prises, la scène, à l'exception toutefois de la prière très dramatique de Clytemnestre, a pu paraître froide et languissante. C'est le reproche qu'on est, en particulier, tenté d'adresser au plaidoyer d'Electre en faveur de son père. Electre explique longuement qu'Agamemnon n'a pas, comme sa mère le prétend, sacrifié Iphigénie à l'ambition de Ménélas. Il a été forcé par Artémis de l'immoler en punition de quelques paroles orgueilleuses prononcées dans l'excitation d'une chasse où il avait mis à mort un cerf consacré à la déesse. Le discours d'Electre étonne, non seulement à cause de la nouveauté de la tradition que Sophocle suit ici ², mais aussi à cause de sa forme un peu oratoire et qui sent l'école ³. Les reproches s'évanouiront en grande partie, à condition qu'on n'oublie pas que le véritable sujet c'est Electre, et non le parricide d'Oreste. On voit alors que la scène était nécessaire, que la question de la culpabilité de Clytemnestre devait être une bonne fois posée et tranchée, pour que les sentiments vindicatifs d'Electre parussent légitimes jusque dans leur extrême violence, et qu'elle ne pouvait recevoir une forme plus dramatique que celle de cette explication directe où la mère et la fille remuent tout le passé et dans laquelle leur passion s'exaspère mutuellement. Pour ce qui regarde la forme même du plaidoyer

¹ *Electre*, 577; 603.

² Le scholiaste d'Euripide (*Oreste*, 651) donne cette tradition; elle dérivait des *Chants Cypriens*. Voir Welcker, *der Epische Cycclus*, p. 143.

³ *Electre*, sch. 558 : ὡς ῥήτωρ διεῖλεν εἰς κερᾶλαια τὸν λόγον.

d'Electre, peut-être aussi sera-t-on moins choqué de cette argumentation un peu raide et trop marquée, si l'on réfléchit qu'Electre ne peut pas se contenter de haïr d'une haine instinctive et aveugle; que le chœur, sa mère, sa sœur lui ont successivement reproché de se montrer intraitable, et qu'elle éprouve le besoin de se justifier à ses propres yeux. Elle le fait en cherchant à sa haine des motifs raisonnés. La dialectique et les subtilités ne sont pas le propre de la froide raison qui se possède et qui discute; elles sont familières aussi à la passion, qui sait, avec une finesse très aiguisée et une remarquable faculté d'analyse, prévoir les objections, leur opposer des arguments en forme et se donner l'apparence d'une logique rigoureuse. Electre parle ici comme une autre héroïne de Sophocle, à laquelle elle ressemble beaucoup. Antigone, dans un curieux passage que les éditeurs ont à tort suspecté¹, explique son dévouement à Polynice par des raisons qui nous semblent aussi tirées d'un peu loin et dont la forme, par endroits, n'est pas non plus exempte de toute rhétorique².

La scène qui suit est celle où le gouverneur se présente à Clytemnestre, comme il en est convenu avec Oreste dans le prologue, et lui raconte la mort supposée de son fils. On ne peut le nier : ce récit contient des longueurs. Visiblement, Sophocle s'est plu à évoquer devant la vive imagination de son public, au milieu des solennités de la fête de Dionysos, le spectacle d'une autre des grandes panégyries de la Grèce, et il n'a pas résisté à la tentation d'y réserver une place à sa patrie : le neuvième des concurrents d'Oreste dans les jeux pythiques est un Athénien ; cet Athénien lui disputera la victoire finale et la gagnera. Mais, en mettant à part une quinzaine de vers qu'on pardonne aisément au poète attique, et qui même à la rigueur trouveraient leur justification dans la nécessité où est le gouverneur d'accumuler les détails précis pour

¹ Voir H. Weil, *Sur un morceau suspect de l'« Antigone » de Sophocle*, dans la *Revue des Etudes grecques*, 1894.

² *Antigone*, v. 905 sqq.; au v. 908 : τίνος νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω;

donner à son mensonge un air plus grand de vérité¹, la description des jeux et de la mort d'Oreste ne semblera pas longue, si on songe qu'elle est écoutée d'Électre. Cela seul suffit à la rendre au plus haut point dramatique. Le gouverneur raconte surtout pour Clytemnestre, avide de connaître les circonstances d'un événement inespéré qui exauce en apparence sa prière audacieuse à Apollon ; mais c'est à l'intention d'Électre que Sophocle a composé le récit ; il l'a rempli de traits qui la visent particulièrement et qui tous l'atteignent au plus profond du cœur :

Brillant de force, il entra dans la carrière, objet d'admiration pour tous ; brillamment il accomplit la course, et sortit du stade emportant le prix glorieux de la victoire. Je ne pourrais énumérer ses nombreux exploits, et je me contenterai de dire : jamais je n'ai vu pareil héros, pareilles luttes, pareils triomphes. Sache seulement que, de tous les combats auxquels les arbitres appelèrent les rivaux, il sortit vainqueur. Et l'on proclamait son bonheur ; c'est l'Argien, criait-on, c'est Oreste ; c'est le fils d'Agamemnon, qui rassembla jadis l'illustre armée des Grecs².

Des deux femmes qui sont ici présentes, quelle est celle pour laquelle la gloire naissante d'Oreste est ainsi associée étroitement à celle d'Agamemnon ? Clytemnestre n'a jamais aimé son fils et abhorre le nom de son époux. Électre, au contraire, n'a cessé de chérir l'exilé ; elle a suivi de loin ses destinées, elle appelait son retour de tous ses vœux, et elle peut encore, même au milieu de l'éroulement de ses espérances, éprouver une fierté douloureuse de ces triomphes et de ces acclamations d'un peuple enthousiaste. Le poète s'attarde à nous parler de la force et des victoires du jeune homme, il lui donne une auréole de héros invincible, pour que sa sœur sente tout le prix de ce qu'elle a perdu : quel défenseur il eût été pour elle, s'il eût vécu, et quel terrible adversaire auraient rencontré en lui les meurtriers de leur père ! Les péripéties de la course des chars, dans laquelle Oreste trouve la mort, peuvent n'être pour nous

¹ Le scholiaste en faisait déjà la remarque, v. 701 : φιλοσίμως διὰ πιθανότητα ταῦτα ἐπεξεργάζεται.

² *Electre*, v. 685 sqq.

qu'une description pittoresque ; elles peuvent être longues même pour Clytemnestre, qui s'intéresse surtout au dénouement. Mais il faut songer, si l'on veut comprendre tout le mérite de ces beaux vers, qu'Électre suit avec angoisse les phases de la lutte, que chacun des concurrents énumérés complaisamment par le gouverneur est un danger de plus pour son frère, qu'elle le distingue et le suit des yeux parmi ses rivaux au milieu de la poussière de l'arène, qu'elle est en quelque sorte sur le char avec lui, qu'avec lui elle est emportée vers l'obstacle fatal et qu'elle sombre dans le même naufrage. Si l'on entre dans ces sentiments, toute la fin du récit paraîtra une merveille d'art dramatique.

Jusqu'à là le malheureux avait accompli sans encombre les autres tours de la course, bien d'aplomb sur son char filant bien droit. Mais alors, lâchant la rêne au cheval de gauche au moment où il tournait la borne, il heurte la colonne sans la voir. Son essieu se brise dans le moyeu ; il roule de son char, s'embarasse dans les traits, et ses chevaux, effrayés par sa chute, s'emportent en tous sens dans la carrière. Les assistants, en le voyant tomber, poussent un cri de pitié et se lamentent sur sa jeunesse : avoir tant fait et finir ainsi ! Tantôt il était traîné par terre, tantôt il rebondissait, les jambes vers le ciel. Les autres coureurs eurent beaucoup de peine à arrêter l'attelage ; ils dégagèrent des rênes ce pauvre corps tout sanglant, que même l'œil des siens n'aurait pas pu reconnaître. On l'a brûlé aussitôt, et le peu de cendres resté de ce corps de géant a été renfermé dans une petite urne que des Phocidiens, chargés de ce soin, apportent ici pour qu'il ait un tombeau dans la terre où son père a été enseveli ¹.

Ce récit est de nature à émouvoir même des indifférents Clytemnestre elle-même en est troublée, ou feint de l'être ². Mais la vraie douleur est pour Électre silencieuse. Muette et anéantie, elle demeure le centre vers lequel converge tout l'intérêt de la scène ; les yeux des spectateurs cherchent sur son visage, dans ses gestes, dans son attitude, les traces visibles de

¹ *Electre*, v. 741 sqq.

² *Ibid.*, v. 766 sqq.

son émotion intérieure. Elle est plus qu'une sœur qui perd son frère, elle est une mère qui perd son fils¹. C'est elle qui éprouve ce que devrait éprouver Clytemnestre, et leurs rôles sont intervertis. Aussi Sophocle n'a t-il trouvé, dans la lamentation qui suit, d'autre expression à donner au désespoir de son héroïne que des exclamations et des sanglots².

Électre, après le récit du gouverneur, cède d'abord à un découragement profond. Les dieux paraissent prendre parti pour les meurtriers ; elle ne tentera plus aucun effort pour se soustraire au malheur ; elle consumera sa vie aux portes du palais, continuant à exhaler ses plaintes ; trop heureuse si ses ennemis, importunés, mettent fin à son existence. Mais une réaction vigoureuse suit cet abattement momentané ; et la scène suivante, qui ne sert pas à l'action proprement dite, n'a d'autre utilité dans le drame que de la marquer fortement. Chrysothémis revient du tombeau d'Agamemnon ; elle y a vu les traces d'un sacrifice récent et une boucle de cheveux déposée en l'honneur du mort. Oreste seul a pu faire ces offrandes ; Oreste est donc vivant, il est présent à Argos. Elle accourt tout heureuse en apporter la nouvelle à sa sœur. Électre la détrompe, avec une pitié dédaigneuse pour ses vaines illusions : Oreste est mort ; elle en a les preuves, et puisque son appui lui manque, elle a résolu de frapper elle-même les coupables. Plus encore peut-être que cette résolution hardie, les efforts d'Électre pour entraîner Chrysothémis à devenir sa complice rendent sensible l'énergie de sa haine. La passion est arrivée chez elle au point où l'on n'a plus la vue claire de ce qui est possible ; et le refus timoré, les objections prudentes de Chrysothémis servent à mettre encore en relief l'indomptable volonté de sa sœur.

Voilà donc où nous en sommes arrivés : les regrets du début, les plaintes provocantes, le refus opiniâtre d'oublier le passé,

¹ *Electre*, 1145 : ... οὔτε γὰρ ποτε | μητρός σὺ γ' ἦσθα μᾶλλον ἢ κάμου φίλος, | οὐθ' οἱ κατ' οἶκον, ἀλλ' ἐγὼ προφός.· | ἐγὼ δ' ἀδελφῆ σὴ προσσηυδόμεν ἀεί.

² *Ibid.*, v. 825 sqq.

les bravades en paroles et les accusations acerbes, ont insensiblement et graduellement abouti à la pensée du meurtre. Cette pensée pouvait déjà exister dans Électre, mais seulement d'une manière confuse et indistincte¹; quand elle croit Oreste mort, la pensée se précise; et quand son dernier et plus faible appui, Chrysothémis, lui manque, elle se change en une irrévocable décision.

La scène de l'urne ouvre et remplit le troisième et dernier épisode. C'est une des plus belles qui aient été imaginées au théâtre. Durant la narration du gouverneur, Électre a dû refouler dans son cœur, à cause de la présence de sa mère, les sentiments qui l'agitaient, et, durant la lamentation qui suit, elle était encore trop sous le coup de la funeste nouvelle pour les exprimer autrement que par des gémissements et des larmes. Quand on apporte en sa présence l'urne où elle croit les cendres de son frère renfermées, elle a eu le temps de reprendre possession d'elle-même, et elle va pouvoir donner un libre cours à ses sentiments, toujours aussi profonds, mais cependant plus calmes et moins confus. Nous avons ainsi, en opposition avec l'insensibilité de Clytemnestre, ou même avec la satisfaction non dissimulée dont elle a accueilli la nouvelle de la mort de son fils, le spectacle de la douleur touchante et sincère d'Électre: les deux scènes se répondent et se font équilibre. C'est une des raisons pour lesquelles Sophocle a voulu qu'Oreste, apportant l'urne funèbre, se rencontrât avec sa sœur, et non pas avec ses ennemis, comme on aurait pu s'y attendre d'après le prologue. Traitée de cette dernière manière, non seulement la scène eût fait double emploi avec le récit du gouverneur, qui a déjà trompé les assassins, mais encore elle n'aurait été utile qu'à la marche de l'action, de cette action qui n'est que très secondaire dans la pièce; elle aurait détourné, pour les reporter sur le parricide et la manière dont il se prépare, l'attention et l'in-

¹ C'est ainsi qu'il faut entendre le vers 1049: *πάλαι δέδοκται ταῦτα καὶ νεωστὶ μοι*. Cf. les menaces indirectes adressées à Clytemnestre, v. 580 sqq.

térêt que le poète voulait attirer tout entiers sur les sentiments et le caractère de son héroïne.

L'entrevue d'Électre et de son frère ne contribue en rien, nous l'avons observé plus haut, à amener le dénouement : elle le précède seulement ; elle n'aurait pas eu lieu, qu'Oreste exécuterait quand même son dessein. On ne saurait s'en étonner. Loin en effet d'être destinée à préparer, à amener quelque chose, cette entrevue est plutôt elle-même un dénouement : elle dénoue la situation d'Électre. Il est visible que le poète est parti de l'idée de cette situation pathétique pour concevoir son œuvre, l'organiser et la construire. Elle est la scène maîtresse qui s'est imposée tout d'abord à son esprit ; toutes les autres en sont sorties, toutes ont pour but de la préparer et toutes y aboutissent ; elle donne la clef de la composition entière. Qu'on remarque en effet par quelles gradations l'écrivain nous y achemine : Électre attend son frère et se désole de ses retards : un songe de sa mère fait luire à ses yeux une lueur d'espoir ; cet espoir est anéanti aussitôt par l'arrivée du gouverneur ; Chrysothémis apporte à sa sœur de nouvelles raisons de reprendre courage ; ses assurances sont démenties par la venue d'Oreste tenant l'urne funèbre. A ce moment nous sommes parvenus au point culminant du drame : la souffrance morale d'Électre atteint à son plus haut degré. Mais ses larmes de douleur se changent bientôt en larmes de joie. C'est quand elle ne peut plus douter de la mort de son frère qu'elle le retrouve ; c'est quand elle se croit irrémédiablement perdue qu'elle est sauvée. A partir de cet instant, il n'y a plus pour elle de péripétie morale à subir, ce qui a été tout son rôle durant le cours de la pièce : ses souffrances, ses humiliations, ses angoisses ont pris fin ; sa vengeance et son bonheur sont désormais assurés.

La scène de la reconnaissance, outre qu'elle dénoue la situation d'Électre, sert à compléter la peinture de son caractère. Jusqu'ici le poète n'avait indiqué qu'en passant le trait le plus touchant de l'âme de son héroïne, son affection pour son frère. Le troisième épisode lui est presque exclusivement consacré ;

il découvre les côtés tendres de cette nature qu'on aurait pu croire jusqu'à ce moment faite plutôt pour haïr que pour aimer. Quand Electre tient dans ses bras l'urne funèbre, elle oublie et ses projets de vengeance, et son propre malheur, pour ne songer d'abord qu'au triste sort de celui qui partit autrefois d'Argos plein de vie, et qu'on y ramène aujourd'hui cendre vaine. Que n'a-t-il péri le même jour que son père ! Il aurait du moins partagé son tombeau ; au lieu d'être enseveli par des mains étrangères et indifférentes, il aurait reçu les derniers devoirs de la main de sa sœur. Puis c'est sur elle-même qu'elle pleure : il n'est plus, celui sur lequel elle avait réuni toutes les affections de son cœur. C'est plus qu'un frère qu'elle a perdu, c'est un fils ; sa tendresse a le caractère de la tendresse maternelle, son affliction est celle d'une mère qui perd son unique enfant. Ce n'est qu'après cette explosion d'une douleur à laquelle ne se mêle la préoccupation d'aucun intérêt personnel, d'aucune pensée de haine ou de vengeance, qu'elle songe aux funestes conséquences que la mort d'Oreste entraîne pour elle-même et pour la mémoire de son père. Et encore, ces pensées s'effacent bientôt de son âme, et la douleur désintéressée reprend le dessus, plus profonde que jamais. Quel intérêt a-t-elle à vivre puisque Oreste n'est plus là ? Elle n'était soutenue dans sa haine que parce qu'elle lui était commune avec lui ; maintenant elle en fait l'abandon ; Egisthe, Clytemnestre, son père, tout est oublié ; elle ne pense qu'à mourir :

Accueille-moi dans cette demeure qui est maintenant la tienne. Tu n'es plus que néant : que j'entre aussi dans le néant, pour habiter avec toi sous la terre à l'avenir. Quand tu voyais le jour, je partageais ta fortune ; maintenant je veux mourir pour partager ta tombe¹.

Non moins touchante, durant la reconnaissance proprement dite², est sa surprise de voir que quelqu'un peut éprouver

¹ *Electre*, 1165 sqq.

² *Ibid.*, v. 1174-1215.

pour elle de la pitié, et ose lui témoigner sa compassion. Enfin, quand Oreste s'est nommé, ses sentiments affectueux éclatent de nouveau en une joie débordante. Serrée sur le cœur de son frère, les yeux attachés sur son visage, elle ne peut se rassasier de sa vue ; elle ne songe plus au lieu où elle est, ni que derrière les murs de ce palais se trouvent des ennemis qui peuvent les entendre. Son bonheur lui enlève toute prudence ; elle est incapable de contenir ses transports, qu'Oreste n'a pas le courage d'arrêter. Alors seulement, avec la joie de retrouver son frère se confond celle de savoir la vengeance prochaine. Elle ne redoute plus que cette vengeance lui échappe ; elle n'a plus que du mépris pour ce troupeau de femmes qui vit dans le palais. Qui d'ailleurs tiendrait tête à Oreste ? Elle a foi dans son courage et dans sa force. Le chef de la famille est retrouvé ; son énergie personnelle est devenue inutile, et, avec une soumission pleine de tendresse, avec une sorte de déférence aussi, elle reprend le rôle effacé qui lui convient, remettant entre les mains de son frère le sort de la maison : « O mon frère, ta volonté sera la mienne... Puisqu'un heureux voyage t'a ramené parmi nous, commande comme il te plaît ¹ ». Pour compléter la peinture de ce côté tendre de l'âme d'Electre, Sophocle ajoute à cette admirable scène celle de la reconnaissance avec le gouverneur d'Oreste. Très touchante aussi dans sa simplicité, mais beaucoup plus calme, elle permet à l'émotion de s'apaiser en s'atténuant.

Dans cet épisode, on trouve heureusement employé un procédé familier à Sophocle, qui presque jamais ne manque de tempérer ce que ses figures les plus vigoureuses ont de dur et parfois de violent par des sentiments plus humains et plus doux. La raideur d'Antigone trouvera son correctif dans la source même de cette raideur, dans la profondeur de l'affection qu'elle porte aux membres de sa famille. Ajax, à un degré moindre il est vrai, éprouve pour son fils une sollicitude d'un caractère très particulier, naissant de la même source que

¹ *Electre*, v. 1301 ; 1327.

sa violence. On pourrait faire des observations analogues pour Philoctète et pour Œdipe. C'est seulement dans les personnages principaux que le poète nous montre cette double nature, ces deux faces de leur caractère ; et généralement c'est lorsque leur passion menace de dépasser les bornes qu'il prend soin de l'adoucir en y ajoutant des traits tout différents. Ainsi il ne prête à Electre ces effusions de tendresse qu'après avoir exalté sa haine jusqu'à la résolution du parricide.

La fin du drame incombe maintenant à Oreste : à lui d'agir et de porter le coup. Ni Eschyle, ni Sophocle ne représentent Egisthe et Clytemnestre tués sous les yeux des spectateurs ; le caractère religieux du spectacle s'opposait à ce que les personnages mourussent sur le théâtre. Dans les *Choéphores* toutefois, si nous ne sommes pas témoins de la scène du meurtre, nous voyons du moins, dans l'instant qui le précède immédiatement, le vengeur et sa victime en présence l'un de l'autre, l'une essayant, par ses supplications, de détourner d'elle le bras de son fils ; l'autre se raidissant contre la pitié et rappelant à son indigne mère les crimes qui la condamnent. Sophocle a supprimé cet émouvant spectacle. Parmi les raisons qui l'y ont déterminé, l'une des principales est qu'il ne voulait pas rompre l'unité de sa tragédie. Electre, depuis qu'elle a fait son apparition, immédiatement après le prologue¹, n'a pas quitté la scène ; elle est toujours restée au premier plan ; il faut qu'elle y reste encore, et que même le parricide d'Oreste ne détourne pas d'elle l'attention. C'est pourquoi la dernière rencontre de la mère et du fils se passe tout entière dans la coulisse ; il ne nous en arrive que des échos : quelques mots rapides de Clytemnestre nous donnent à comprendre qu'elle est tombée dans l'embûche qui lui a été dressée, qu'elle est déjà sous le glaive, qu'elle est frappée. Durant ce temps, c'est Electre qui occupe la scène. Sur le devant du théâtre, l'oreille

¹ Au vers 86 ; Electre ne s'absente de la scène que du v. 1384 au v. 1396, pendant le chant du chœur, pour jeter un coup d'œil à l'intérieur du palais et rapporter ce qui s'y passe.

tendue aux bruits du palais, elle interprète pour le spectateur l'invisible et horrible drame. Sa passion de haine et de vengeance renaît avec toute sa force et est même accentuée par des traits plus vigoureux qui rétablissent l'unité dans la peinture et le ton général du caractère ; car malgré la tendresse délicate et infinie dont elle est capable, Electre personnifie surtout l'énergie dans la haine. Elle n'assiste pas au meurtre, elle n'y prend aucune part effective, elle ne frappe pas ; mais elle excite à frapper, comme si Oreste pouvait l'entendre ; elle triomphe à chacun des coups portés, et chacune de ses paroles fait passer le frisson.

En comparaison, la scène du meurtre d'Egisthe est presque un soulagement pour notre émotion. Electre y joue son rôle : par sa feinte soumission et par ses réponses à double entente, pleines d'une ironie cruelle que son ennemi ne peut comprendre, elle pousse la victime sous le couteau et la livre à Oreste. Puis elle laisse agir son frère, se contentant d'intervenir pour empêcher le misérable de plaider sa cause, et, fidèle à sa passion sauvage, pour recommander à son frère de livrer le cadavre aux chiens et aux oiseaux. Oreste peut maintenant sans que l'impression générale que Sophocle a voulu produire en soit altérée, procéder seul à l'exécution du coupable : le rôle d'Electre n'y perdra rien, car la pièce est finie, et l'émotion tragique est épuisée.

En résumé, Sophocle, en choisissant Electre pour personnage principal, a complètement déplacé l'intérêt des *Choéphores*. L'on peut dire sans paradoxe que son sujet, malgré un grand nombre de ressemblances de détail, n'est plus celui qu'avait traité son prédécesseur, et que le parricide d'Oreste n'est plus qu'un cadre destiné à faire valoir une seule figure, la figure d'Electre.

III

Il est facile de comprendre pourquoi Sophocle a relégué au

second plan le personnage d'Oreste et son parricide, et choisi Electre comme acteur principal : c'est qu'il cherche à peindre des caractères ; c'est par là surtout qu'il renouvelle l'art de son prédécesseur. Or, on ne pouvait tirer d'Oreste un caractère. Déjà, dans les *Choéphores*, on ne saurait dire que le fils d'Agamemnon, bien qu'il tienne le rang de protagoniste, ait une figure très personnelle. Eschyle a été obligé, pour rendre vraisemblable, ou seulement possible, le parricide, de laisser de côté les sentiments humains du cœur de son héros, ou du moins de les effleurer à peine¹. Si en effet Oreste conserve la faculté d'éprouver dans toute leur vivacité les sentiments d'un fils; s'il est capable de les faire entrer en balance avec les ordres d'Apollon; s'il peut réfléchir, peser la valeur des raisons qui le poussent et discuter avec lui-même leur légitimité, ou bien il est perdu, c'est-à-dire que Clytemnestre est sauvée et qu'Agamemnon n'est pas vengé; ou bien il devient odieux; et le spectateur ne pourra supporter l'atrocité d'un dénouement où l'horreur du crime ne sera tempérée par aucun sentiment de commisération pour son auteur. C'est pourquoi l'Oreste d'Eschyle ne discute pas; il ne se demande pas s'il a tort ou raison de tuer sa mère; il se livre tout entier aux forces qui l'entraînent, aux exhortations impitoyables du chœur et d'Electre, aux suggestions arrivant de ce tombeau dont la vue rend son âme inaccessible à toute pensée qui n'est pas une pensée de meurtre. Se passe-t-il en lui une lutte intérieure? Le poète ne le dit pas et ne le lui fait pas dire; on l'entrevoit seulement à l'exaltation qu'il a besoin d'entretenir en lui-même et sans laquelle il ne suivrait pas jusqu'au bout ce qu'il appelle son devoir. Peut-on prétendre qu'il y ait là un caractère? Oui sans doute, mais ce n'est pas un caractère qui soit propre à Oreste; il lui est commun avec d'autres héros du même poète, avec Etéocle, avec Clytemnestre, avec Prométhée. Chez tous ces personnages, les traits individuels sont subor-

¹ Comme dans les vers 896 et suivants.

donnés à ce sentiment ou à cette idée qu'ils subissent l'inévitable, qu'ils sont les esclaves de la fatalité ; et ce sentiment ou cette idée prime en eux tous les autres et leur laisse trop peu de place. Leur vie morale se réduit à un effort de volonté et d'énergie tendue vers un but qu'il leur est imposé de poursuivre. A peine quelques éclairs nous avertissent çà et là que dans ces êtres, qui marchent les yeux obstinément fixés vers un acte ou une catastrophe inévitable, il y a un cœur qui souffre, qui tressaille, qui n'accepte qu'avec révolte ou avec une sombre résignation un destin inexorable. Le caractère, à vrai dire, est remplacé chez eux par une attitude, qui est sensiblement la même presque toujours : raideur de martyr ou d'illuminé, qui ne saurait se plier à rendre les aspects multiples et variés de la réalité vivante que Sophocle aime à observer et à reproduire.

Electre ne présentait pas, pour un premier rôle, les mêmes difficultés qu'Oreste. Déjà son sexe lui crée, parmi les membres de la famille d'Atrée, une situation inférieure, il est vrai, mais privilégiée aussi : elle n'est pas nécessairement obligée à poursuivre la vengeance du meurtre de son père ; c'est au représentant du père, au fils, que ce devoir incombe. Sa volonté n'est pas enchaînée non plus par la fatalité qui pèse sur celle d'Oreste ; ce n'est pas pour elle que Loxias a parlé. Elle offrait donc à Sophocle, pour l'étude d'un caractère, beaucoup plus de ressources qu'Oreste : plus libre que lui, elle était une matière plus souple à modeler et à recevoir les expressions variées qu'il plairait au poète de donner à sa physionomie. C'est là, si je ne me trompe, une des raisons principales qui ont dû décider Sophocle à la choisir comme protagoniste.

Ajoutons que le caractère était encore neuf, pour ainsi dire, et qu'on pouvait, en le traitant, faire œuvre originale sans être gêné par les entraves de la tradition. Electre est inconnue de l'épopée¹ ; par conjecture seulement, on a pu dire qu'elle

¹ Les anciens étaient portés à l'identifier avec Laodicée, fille d'Agamemnon, nommée au chant IX de l'*Illiade*, v. 145. 287. (Euripide, *Oreste*, sch. des vers

jouait dans l'*Orestie* de Stésichore un rôle important¹; dans la XI^e *Pythique* de Pindare, où est résumée la légende des Atrides, elle n'est pas nommée². Eschyle lui-même, enfin, n'a pas marqué le caractère d'une empreinte si forte que son Electre dût par la suite s'imposer pour toujours à l'imagination des poètes dramatiques et qu'ils fussent condamnés à n'en donner que des répliques. Non que sa figure, dans les *Choéphores*, ne soit extrêmement touchante : comme toutes les créations d'Eschyle, Electre vit, et il y a même, dans la peinture de ses sentiments, une gradation intéressante. D'abord plutôt faible et timide, elle prend peu à peu plus d'assurance; le songe de sa mère l'enhardit : elle ose formuler sur le tombeau de son père cette prière qu'elle transforme en une invocation aux dieux vengeurs; Oreste retrouvé, elle laissera, soutenue par sa présence, éclater plus ouvertement encore ses sentiments de haine. Néanmoins, ce qui domine en elle, c'est bien la nature craintive de la femme : Eschyle la montre, avant le moment où l'action s'engage, refoulant ses larmes et ses plaintes, et, quoique conservant toujours au cœur la blessure saignante, se composant un visage souriant³; elle observe, jusque dans ses emportements, une certaine mesure : si c'était à elle de frapper, elle ne frapperait qu'Egiste⁴; elle ne prendra pas une part active à la scène du meurtre : le poète évite de la mêler à ce terrible dénouement. On sent qu'elle n'a pas derrière elle, comme l'héroïne de Sophocle, tout un passé de haine ouverte et déclarée, de lutte et de révolte; elle est un mélange de Chrysothémis et d'Electre, et il a fallu, pour qu'elle oublie sa timidité naturelle, les circonstances exceptionnelles du songe de sa mère et du retour de son frère. Enfin et surtout,

71-80). Cela est sans importance, le nom seul de Laodicée figurant dans ce passage, sans autre renseignement.

¹ Robert, *Bild und Lied*, p. 167 sqq. Stésichore lui faisait porter au tombeau les libations de Clytemnestre comme dans Eschyle.

² Pindare (*Pyth.* XI, 25) fait sauver Oreste par sa nourrice Arsinoé et non par Electre, comme l'a imaginé Sophocle.

³ *Choéph.*, v. 448.

⁴ *Ibid.*, v. 481.

il faut remarquer que son rôle, dans les *Choéphores*, est si intimement lié à celui du chœur, qu'elle s'en détache à peine et semble s'absorber en lui. C'est avec le chœur qu'elle entre en scène, reconnaissable seulement à son air de tristesse plus grande. Quand elle prend la parole, c'est pour le consulter sur ce qu'elle doit dire ; c'est d'après ses conseils qu'elle se règle, c'est lui qui lui dicte, vers par vers, sa terrible prière ; elle n'est, pour ainsi dire, qu'une interprète et une intermédiaire entre le chœur et l'ombre qui habite le tombeau ; elle remplit, à peu de chose près, l'office de coryphée ¹. Le grand commos qui suit la scène de la reconnaissance ², et qui a dans la pièce une si grande importance, car il en renferme tout l'esprit, met encore mieux en lumière cette subordination du rôle d'Electre au rôle du chœur ; elle y devient visible jusque dans la construction extérieure de la composition lyrique. Dans la première partie ³, le chœur, par la voix de son chef, énonce, dans un prélude anapestique et trois mésodes de même rythme, la loi du talion qui porte en soi l'arrêt de condamnation du coupable ; il prédit le châtiment, il le montre comme possible, comme prochain, et termine par où il a commencé, en rappelant encore une fois la loi immuable d'Erinys et d'Até. Ces anapestes ne sont pas chantés, ils sont récités avec accompagnement de flûte par le coryphée, et les paroles en arrivent distinctement à l'oreille du spectateur. Pourquoi ? C'est qu'elles sont destinées à fournir des thèmes aux chants des deux acteurs qui sont en scène. Electre et Oreste ne font que les développer, ou les prendre pour point de départ, ou s'en inspirer, dans les strophes qui leur sont attribuées. Dans la deuxième partie ⁴, construite différemment, et d'une marche plus rapide, le chœur passe des idées générales à des faits précis ; il réveille les souvenirs de la journée du meurtre : Electre le suit

¹ *Choéph.*, v. 84-151.

² *Ibid.*, v. 306-478.

³ *Ibid.*, v. 306-422.

⁴ *Ibid.*, v. 422-455.

dans cette nouvelle voie, et, en complétant ces évocations lugubres, l'aide à porter l'âme de son frère au degré d'exaltation nécessaire pour l'accomplissement de la vengeance. Enfin le *commos* tout entier s'achève par un chant à l'unisson, déplorant les malheurs de cette race condamnée à guérir les blessures anciennes par de nouvelles et à s'exterminer elle-même¹. Ici encore la voix des acteurs renforce simplement le chant du chœur. Ce dernier domine toute la scène, on pourrait dire toute la tragédie, par son énergique intransigeance, par sa foi inébranlable dans l'exécution du formidable arrêt. Auprès de lui, malgré la surexcitation à laquelle ils sont en proie, les deux enfants d'Agamemnon pourraient passer pour n'avoir qu'une volonté faible et chancelante.

Qu'on lise maintenant le dialogue iambique entre Electre et Oreste, qui suit ce *commos*² :

Oreste. — O mon père, dont la mort fut indigne d'un roi, exauce ma prière ; fais que je rentre en maître dans ta maison.

Electre. — Et moi, père, j'ai besoin de ton appui pour être sauvée et frapper le grand coup à Egisthe.

Oreste. — Ainsi seulement s'établiront pour toi les repas consacrés par l'usage des mortels, sans cela ta tombe restera sans honneur au milieu des abondantes et grasses offrandes qui brûleront dans la contrée pour les autres morts.

Electre. — Et moi, j'emploierai mon héritage à des libations que je t'apporterai de la maison paternelle, en reconnaissance de mon mariage.

Oreste. — O terre, laisse mon père remonter au jour, pour qu'il surveille la lutte.

Electre. — O Perséphone, accorde-nous la brillante victoire.

Oreste. — Rappelle-toi, mon père, le bain où ils t'ont fait périr.

Electre. — Rappelle-toi le filet, instrument de mort inventé pour toi.

Oreste. — Les entraves où ils t'ont pris, bien qu'elles ne fussent pas d'airain.

¹ *Choéph.*, v. 455-478. Voir Masqueray, *Théorie des Formes lyriques de la Trag. grecque*, p. 187 et suiv. Nous ne faisons que suivre ici la division qu'il indique pour ce *commos*, en nous écartant un peu de l'interprétation qu'il en donne.

² *Choéph.*, v. 479 sqq.

Electre. — Le voile qui servit de piège pour te tuer indignement.

Oreste. — Ne t'éveilleras-tu pas au souvenir de ces opprobres, ô mon père.

Electre. — Ne relèveras-tu pas ta tête si chère¹?

Il est visible qu'Electre n'est ici que comme l'écho d'Oreste. Ses sentiments et ses pensées suivent docilement tous les détours par où passent les pensées et les sentiments de son frère, comme s'il n'en pouvait pas naître en elle qui lui soient propres, et que son âme eût besoin, pour se mettre en mouvement, qu'une impulsion étrangère lui imprimât le branle². Ce manque d'initiative, ce besoin de s'appuyer sans cesse sur autrui est une des choses qui frappent le plus dans l'Electre des *Choéphores*. Un peu après les vers qu'on vient de lire, elle quittera la scène pour n'y plus reparaître. Elle ne sera pas auprès de son frère pour le consoler ou le soutenir après le meurtre. C'est le chœur qui sera chargé, au dénouement, de rassurer la conscience troublée du parricide.

Ces remarques sur l'Electre d'Eschyle nous ont entraîné un peu loin peut-être ; mais elles n'étaient pas inutiles pour faire ressortir la nouveauté et l'originalité de celle de Sophocle. Ce poète est le premier qui ait donné à la fille d'Agamemnon des traits qui ne s'effaceront plus³ et tracé une peinture achevée de cette âme où se concilient avec tant d'harmonie une tendresse délicate et profonde et les sentiments les plus énergiques et les plus virils⁴.

¹ La distribution des vers dans la fin de la scène n'est pas sûre. Nous croyons qu'on pourrait la rétablir d'une manière vraisemblable en tenant compte de l'idée que nous exprimons dans ce qui suit.

² Cette sorte de parallélisme entre les sentiments d'Electre et ceux d'Oreste peut déjà être constatée dans le *commos* à partir du v. 304. A propos du v. 362 et suiv., le scholiaste a déjà remarqué qu'Electre ne fait que répéter, avec l'exagération qui est souvent le propre de la femme, ce qu'Oreste a déjà dit.

³ M. von Wilamowitz-Möllendorff (*Hermès*, 1883, p. 223 sqq.) pense pourtant que l'Electre d'Euripide a précédé l'Electre de Sophocle. Ses raisons ne nous ont pas convaincu.

⁴ Il est regrettable que nous n'ayons plus l'*Alètés* de Sophocle, où Electre jouait aussi un rôle important ; il semble, d'après ce qu'on lit dans Hygin (122), que la fille d'Agamemnon a dû avoir dans cette pièce le même caractère que dans celle qui nous occupe. Voir Welcker, *Griech., Tragöd*, p. 215 sqq.

IV

La substitution d'Electre à Oreste comme protagoniste entraîna avec elle des modifications importantes. Tout d'abord, il était nécessaire, pour que l'attention du spectateur ne se détournât pas du personnage principal, que son esprit ne pût pas s'arrêter sur le parricide d'Oreste. Ce parricide contient en effet en soi une telle vertu tragique, qu'il aurait forcément attiré à lui tout l'intérêt, si le poète eût laissé l'imagination de son public s'égarer de ce côté. Les efforts de Sophocle tendent visiblement à l'en distraire.

Nous avons déjà remarqué qu'il a, autant et si longtemps qu'il l'a pu, tenu Oreste éloigné des yeux¹. Mais cela ne suffisait pas. Il fallait encore que le fils d'Agamemnon, dans les scènes qui lui sont réservées, ne parût pas lui-même poursuivi par l'idée fixe du parricide, et que, des sentiments qui peuvent exister en lui, il n'exprimât que ceux qui étaient le moins propres à rappeler sa mission vengeresse. C'est dans cet esprit que tout son rôle a été conçu.

Dans l'exposition, le poète est forcé de nous apprendre pourquoi Oreste est venu à Mycènes. Mais il y met tant d'adresse, il y apporte tant de ménagements et de réticences, qu'il réussit à nous cacher la moitié des faits, et la plus importante. Tout en nous instruisant qu'un drame s'est joué autrefois dans la maison d'Agamemnon et que le fils arrive pour venger la mort de son père², il omet de nous faire connaître clairement qui a commis le meurtre et sur qui s'exercera la vengeance. Les meurtriers ne sont jamais désignés que par des termes généraux, par des pluriels, dont le vague poétique et convenu seconde admirablement son intention secrète de ne rien préciser sur ce point délicat³ ; on dirait qu'Oreste et son gouverneur se

¹ Du vers 86 au v. 1096. La tragédie compte en tout 1510 vers.

² *Electre*, v. 10 : πολύφθορον δῶμα Πελοπίδων τόδε. V. 14 : πατρὶ τιμωρὸν φόνου.

Ibid., τῶν φονευσάντων, v. 35 ; ὑποπτεύουσιν, v. 43 ; ἀγνοῖς, v. 46 ; v. 57 ; ἐχθροῖς, v. 66.

sont d'avance concertés pour ne jamais nommer Clytemnestre et pour éviter de prononcer le mot de *mère* ; rien n'avertit qu'il s'agit d'une vengeance particulièrement effrayante et monstrueuse, d'un parricide.

Grâce à ce subterfuge, Sophocle a pu se dispenser de montrer son personnage ému outre mesure d'une situation qui paraît n'avoir rien d'extraordinaire, et où il semble qu'il ne s'agisse que de la vendetta courante, si fréquente dans les mœurs grecques. Oreste revoit la terre d'Argos surtout en exilé que torturait le regret de la patrie absente, et qui est venu pour la reconquérir : c'est le sentiment qui domine dans l'évocation qu'il adresse aux divinités locales de Mycènes.

Le problème général que le cas particulier d'Oreste pouvait contenir, c'est-à-dire la question, si troublante pour la conscience, de la légitimité de son acte, est éludée avec le même soin et avec la même dextérité. Le jeune homme, avant d'entreprendre son expédition, est allé à Delphes consulter l'oracle. Mais il n'a pas demandé au dieu s'il fallait ou non châtier les coupables ; il l'a consulté seulement sur les moyens d'y arriver sûrement¹. Il n'a pas mis en doute un instant la sainteté de sa vengeance, et le poète se garde bien de faire autrement que lui : deux mots lui suffisent pour trancher, il serait plus juste de dire pour supprimer, cette question si grave². Il ne donne à son héros aucune hésitation avant le meurtre, et il ne lui donnera aucun remords après³. Oreste n'a pas l'air d'avoir conscience de la terrible alternative où il se trouve placé. Ajoutons que sa responsabilité est considérablement amoindrie par la présence et le rôle actif de son gouverneur ; il paraît, dans tout

¹ *Electre*, v. 32 sqq.

² *Ibid.*, v. 37 : ἐνδίκους σφάγας ; et au v. 70 : πρὸς θεῶν ὠρμημένος. Cf. 1265 : ὅτε θεοὶ μ' ἐπώτρυναν μολεῖν.

³ Quand Oreste reparait sur la scène après avoir tué sa mère, Electre lui demande comment les choses se sont passées. Il répond (v. 1424) : τὰν δόμοισι μὲν | καλῶς, Ἄπολλῶν εἰ καλῶς ἔθεσπισεν. Ce sont les seuls mots qui puissent faire soupçonner qu'il n'a pas une foi entière dans la légitimité de sa vengeance.

le prologue, plus jeune que son âge ; il a besoin qu'on le conseille et qu'on le guide, lui-même le reconnaît et provoque les avis par la docilité qu'il met à les suivre¹. S'il a la fierté, la bravoure, l'impatience d'agir qui sont le propre de la jeunesse, il semble qu'il n'ait pas, jusqu'à ce jour, beaucoup pensé par lui-même et qu'il ne puisse se passer encore de la tutelle d'un mentor plus sage et plus âgé. Cela enlève beaucoup de gravité et d'importance à l'acte qu'il se propose de commettre.

Tel est Oreste dans l'exposition. Dans la scène de la reconnaissance, il représente le frère affectueux et tendre, et non le justicier pénétré des devoirs de sa sanglante mission. Son amour fraternel est d'ailleurs le seul côté de son caractère que Sophocle ait réellement développé. Ce côté, presque complètement négligé par Eschyle, même dans la scène où le frère et la sœur se retrouvent², fournit au contraire à l'auteur de *l'Electre*, pour la scène correspondante de sa tragédie, des traits touchants qui en augmentent l'intérêt³. Oreste est ému des larmes que fait couler la fausse nouvelle de sa mort ; mais son émotion vient surtout de la pitié qu'il éprouve pour celle qui les répand. Comment dire à Electre qu'elle se trompe ? Il ne peut supporter la vue de sa souffrance ; il voudrait parler, mais il ne trouve pas comment s'exprimer. « Pourquoi gémis-tu en me considérant ainsi », lui demande sa sœur. « C'est que, répond-il, je ne savais rien de *mes* malheurs : ὡς οὐκ ἄρ' ἤδη τῶν ἐμῶν οὐδὲν κακῶν. » Le mot est déjà dans Eschyle, mais sous une forme qui n'a pas cette délicatesse⁴. Ce τῶν ἐμῶν, par lequel Oreste s'identifie avec sa sœur, est le pivot sur lequel la scène tourne ; plus loin, repris dans des termes un peu différents⁵, il sert de transition pour amener les révéla-

¹ *Electre*, v. 31 : εἰ μὴ τι καίροῦ τυγχάνω, μεθάρμοσον. Cf. 82 sqq.

² *Choéph.*, v. 212-264.

³ Il lui fournit aussi un trait délicat dans le prologue : Oreste reconnaît la voix de sa sœur et voudrait rester pour la voir et l'écouter ; mais le gouverneur l'engage à se retirer (v. 80 sqq.).

⁴ *Choéph.*, v. 222 : « Tu veux te rire de mes malheurs », dit Electre ; « ce serait donc des miens que je rirais en riant des tiens », répond Oreste.

⁵ *Electre*, v. 1185 ; au v. 1201 : τοῖς ἴσοις ἀλγῶν κακοῖς.

tions d'Oreste. S'il parle, s'il dit son nom, ce n'est pas pour les besoins de son entreprise, car sa compassion pour Electre lui fait oublier la vengeance, comme la douleur la fait oublier à Electre aussi : il se découvre par pitié, afin d'arrêter ces larmes à la fois vaines et douloureuses, et pour ramener la joie dans ce cœur désespéré. Il est à tel point sous l'empire de ce sentiment, que sa sœur peut faire revivre devant lui le souvenir du crime de Clytemnestre et d'Egiste¹, sans que ses paroles le rappellent à lui-même et réveillent dans son âme l'horreur du forfait qu'il est venu punir ; ce n'est pas du crime lui-même qu'il est ému, mais seulement des malheurs qu'il a entraînés pour Electre : sa sœur est opprimée par sa mère et par son complice ; elle attend un libérateur², voilà uniquement ce qu'il considère. Il frappera les meurtriers par affection pour elle, encore plus que par devoir et par piété filiale. Au même sentiment se rattache la faiblesse indulgente avec laquelle il laisse la jeune fille exhaler librement sa joie de l'avoir retrouvé, malgré le danger qu'il y a à le lui permettre³.

Ainsi, dans la scène maîtresse de sa tragédie, Sophocle ne développe, du caractère d'Oreste, que le trait le moins en rapport avec son sinistre projet. Il retirait de là un double avantage. D'abord, il reportait sur Electre l'intérêt général de la scène entière. La pitié du frère pour la sœur est communicative ; comme Oreste, nous n'éprouvons aucune émotion dont Electre ne soit directement l'objet ; ici, comme dans tout le reste de l'ouvrage, nous ramenons au personnage principal

¹ *Electre*, v. 1187-1205.

² *Ibid.*, ὁ ἐπαρτήξων, ὁ κολύσων, v. 1197.

³ *Ibid.*, v. 1270 sqq. Au moment même où Oreste s'apprête à tuer sa mère, Sophocle souligne encore une fois ce que le cœur d'Oreste peut contenir de sentiments tendres. Le gouverneur lui ayant dit qu'il l'a fait passer pour mort, Oreste demande : χαίρουσιν ἐν τούτοισιν, ἢ τίνες λόγοι ; ce vers est touchant ; il exprime la tristesse qu'Oreste éprouve à penser que peut-être sa mère ne le pleure pas. Le gouverneur semble le comprendre ainsi ; il veut éviter les scènes attendrissantes et renvoie sa réponse à plus tard : τελουμένων εὔποιμ' ἄν. V. 1339 sqq.)

toutes nos impressions. En second lieu, et c'est le point qui nous intéresse en ce moment, il réussissait à voiler un instant encore l'horreur du dénouement. Pris tout entiers par la pitié, nous n'avons pas le loisir de penser à la catastrophe imminente et de nous abandonner à la terreur. Si on doutait que Sophocle se soit réellement proposé ce but, on n'aurait qu'à se rappeler avec quelle insistance Oreste se refuse, quelques vers plus bas, à laisser sa sœur évoquer ses sombres souvenirs : « Mon enfant, je connais ces choses ; mais c'est quand le moment sera venu de me les rappeler qu'il faudra me les dire. — Laisse de côté les paroles inutiles ; ne cherche pas à m'apprendre combien ma mère est coupable, ni comment Egisthe a épuisé l'opulence amassée dans la maison de notre père, par ses gaspillages et ses folles dépenses ; tes discours nous feraient manquer l'occasion favorable¹. » Il est clair que le poète veut couper court à tous les développements qui pourraient susciter trop vivement en nous l'idée du meurtre qui se prépare ; il évite de nous entretenir du passé afin que nous puissions plus aisément oublier ce qu'il y a d'horrible dans le présent. — Si d'ailleurs la culpabilité de la mère suffisait à absoudre le fils, jamais femme ne fut plus coupable que Clytemnestre. Sans insister ici sur son caractère, dont nous aurons à parler plus loin, indiquons tout au moins un des traits nombreux par lesquels Sophocle s'est efforcé de la rendre antipathique et de justifier son châtement. Clytemnestre, le jour de la mort d'Agamemnon, a voulu tuer son fils ; elle reproche journellement à Electre de l'avoir sauvé de ses mains et se promet de l'en faire repentir un jour². En attendant, comme elle voit dans la vie d'Oreste une menace perpétuelle pour elle et son amant, elle demande aux dieux de le faire périr³. On dirait que le poète a voulu présenter le crime d'Oreste comme un cas de légitime défense.

¹ *Electre*, v. 1251 ; 1288 sqq. ; cf. 1259.

² *Ibid.*, 295 sqq.

³ *Ibid.*, 634 sqq.

L'impression pénible du dénouement est atténuée autrement encore que par la peinture des caractères. Dans Eschyle, Oreste tue Clytemnestre à la tombée de la nuit, dans le demi-jour propice aux entreprises ténébreuses ; l'action de l'*Electre* a pour témoin l'heure où les rayons du soleil réveillent la nature et le chant des oiseaux¹. La joie sereine de cette matinée fraîche et légère dispose l'âme à s'épanouir dans l'espérance d'un événement heureux ; et en effet c'est une ère de bonheur qui va s'ouvrir pour les descendants de cette race tant éprouvée. Le songe prophétique de Clytemnestre, d'un caractère si différent de celui des *Choéphores*², en est comme le symbole. La vision du sceptre desséché qui reverdit n'est terrifiante que pour l'épouse coupable ; à l'esprit du spectateur, elle offre surtout l'image riante de la prospérité qui va renaître, et empêche de trop remarquer à quel prix les enfants d'Agamemnon achèteront la fin de leurs souffrances.

C'est dans le même esprit que le dénouement, on en a fait souvent l'observation, a été conçu et combiné : Egisthe est tué après Clytemnestre. Comme la vengeance tirée de ce misérable est en soi légitime, sa mort, désirée et attendue, efface en partie l'impression qu'a pu causer celle de Clytemnestre ; le premier des deux meurtres bénéficie dans une certaine mesure de l'indulgence qu'on est tenté d'avoir pour le second³. Ici encore d'ailleurs, Sophocle sait inventer les détails les plus propres à amener une détente dans l'émotion tragique. Son Egisthe n'est pas une victime en proie aux affres de la mort ; il meurt en beau joueur qui a perdu la partie ; il fait de l'esprit, il se résigne à son sort avec une espèce de crânerie qui dissimule à nos yeux comme aux siens ce qu'il y a de réellement terrible dans la situation.

¹ *Choéph.* v. 660 sqq. ; *Electre*, v. 17 sqq. ; 1508 sqq.

² *Choéph.*, v. 526 sqq. ; *Electre*, v. 417 sqq.

³ Voir plus haut, page 160, comment Eschyle a cherché, par une combinaison contraire, à produire le même effet.

Quelque importants que soient ces changements, qui renouvellent le sujet dans ses grandes lignes ou dans ses détails, ils sont cependant peu de chose, en comparaison de l'altération que subit, entre les mains de Sophocle, l'esprit même de la pièce d'Eschyle. Cette nouvelle modification peut, de même que les précédentes, être rattachée, comme une conséquence, à la prédominance du rôle d'Electre sur celui d'Oreste. Nous avons vu comment les *Choéphores* tirent de l'idée religieuse leur principal intérêt, leur originalité et leur force. Elle est presque l'unique source de la terreur et de la pitié, de la terreur surtout, répandue à profusion dans cette œuvre puissante. Sophocle, qui veut reléguer à l'arrière-plan le parricide, n'attache plus à l'idée religieuse qui le motive, l'explique et l'excuse, qu'une importance tout à fait secondaire. Cela ressort déjà de plus d'une des observations contenues dans les pages précédentes. Car tout se tient dans les tragédies de Sophocle; et l'*Electre* en particulier forme un tout si fortement lié; l'action, les situations qui la développent, les caractères, tous les éléments de la pièce en un mot, y sont dans une dépendance tellement étroite à l'égard les uns des autres, qu'il est impossible de toucher à l'un quelconque de ces points sans toucher en même temps à tous. Ce sera notre excuse pour revenir sur des scènes ou des personnages déjà étudiés, afin de les montrer sous un nouvel aspect.

L'intention de Sophocle est manifeste dès le début de sa tragédie. Son Oreste est, comme celui d'Eschyle, l'esclave de la fatalité : il agit d'après un ordre donné par Apollon. Cependant, nulle part on ne trouve dans l'*Electre*, expressément formulée, l'obligation morale où il est de tuer sa mère¹. C'est de quelques allusions rapides, d'un mot quelquefois, qu'il nous faut dégager cette idée d'une impulsion divine à laquelle obéit le personnage². Sa docilité à la suivre rendrait d'ailleurs inutiles des

¹ Voir plus haut, page 187, à propos de l'oracle mentionné dans les vers 32 et suiv.

² *Electre*, v. 32 et suivants : voir les passages cités à la note 2 de la page 187.

menaces comme celles qui, dans les *Choéphores*, achèvent d'ébranler une volonté qu'on sent hésitante sous son apparente fermeté. L'Oreste de Sophocle est évidemment d'une autre génération que celui d'Eschyle, malgré l'identité de leur situation. Il n'a plus les mêmes scrupules, la même foi, le même sentiment religieux profond : tout cela a été remplacé, chez lui et chez ceux qui l'entourent, par un formalisme superstitieux et étroit. Apollon lui a recommandé de s'y prendre d'une certaine manière pour punir les meurtriers : il s'attache à suivre pas à pas les instructions du dieu, sans chercher à en pénétrer l'esprit. Pourquoi doit-il employer la ruse ? pourquoi combattre seul ? L'Oreste d'Eschyle comprend le sens moral de ces prescriptions minutieuses : il faut que les meurtriers soient tués de la même manière qu'ils ont tué¹. Celui de Sophocle ne s'embarrasse point de ces questions. Il ne voit que le but à poursuivre, et il le poursuit en aveugle, s'attachant seulement à la lettre des instructions divines et faisant dépendre son succès de leur exacte observation. Rien ne saurait le décider à les modifier. Le mouvement de tendresse ou de curiosité qui le pousse à rester caché près du palais pour écouter les plaintes de sa sœur ne résiste pas au conseil du gouverneur qui les lui rappelle et l'engage à ne pas s'en écarter².

¹ *Choéph.*, 274. Au dénouement de la pièce de Sophocle, Oreste dit à Egisthe quelque chose d'approchant : il le force à entrer dans le palais parce qu'il faut qu'il soit tué à l'endroit où il a tué Agamemnon. Mais ces mots ne sont plus là que pour motiver la sortie d'Egisthe, que les habitudes dramatiques et religieuses des Grecs ne permettaient pas de faire tuer sur la scène.

² *Electre*, v. 80 sqq. Naturellement, les autres personnages, ne connaissant pas l'oracle d'Apollon, n'en disent rien. Electre, cependant, au moment où l'action va se dénouer, l'apprend occasionnellement de la bouche de son frère. L'impression qu'elle en éprouve est curieuse à constater. Elle n'y voit qu'un sujet de se réjouir ; l'ordre du dieu est une chance de plus qui s'ajoute à celles qu'Oreste et elle ont déjà de voir leur entreprise réussir : δαιμόνιον ἀπὸ τῆθιμ' ἐγὼ (1267). La lacune d'un vers constatée par Brunck, après le v. 1264, et généralement admise, devait, croyons-nous être remplie par des mots qui expliquaient ce qu'Oreste vient de dire : τότ' εἶδ' ὅτε θεοὶ μ' ἐπιώτρυναν μολεῖν, et contenir la mention précise de l'oracle. On voit d'ailleurs combien l'expression dont se sert Oreste diffère, pour la force et l'énergie, du πολλὰ ἐξορθεῖσθαι d'Eschyle (*Choéph.*, 269).

Quant aux lois morales et religieuses qui contiennent l'explication théologique et profonde des aventures de la race d'Agamemnon, et que le chœur des *Choéphores* exprime avec tant d'insistance et de force en des formules énergiques pour les graver dans notre esprit et les imposer à notre imagination, elles sont résolument exclues de l'action de l'*Electre*. Si on l'examine de ce point de vue, la scène de la dispute entre Clytemnestre et sa fille est d'une importance extrême¹. Aucune ne fait mieux saisir, non pas seulement peut-être quelle conception différente les deux poètes avaient de leur art, mais aussi combien se ressemblait peu la manière dont chacun d'eux envisageait la destinée humaine et comprenait les lois qui la régissent. Quand Euripide reprendra le sujet traité par ses deux devanciers, il en tirera l'occasion d'une protestation contre l'opinion qui impute aux dieux, comme à leurs premiers auteurs, les crimes dont les hommes se rendent coupables ; il insinuera que peut-être un mauvais génie a emprunté la voix d'Apollon pour ordonner le parricide². N'y a-t-il pas, dans la scène qui nous occupe, une tendance analogue ? Sophocle, en expliquant par une tradition nouvelle le sacrifice d'Iphigénie, absout le père de la mort de sa fille ; il ne l'a pas voulue ; elle n'est plus un meurtre vengeant un autre meurtre, et engendré nécessairement par les meurtres précédents : cela signifie que l'hérédité du crime est abolie. L'autre loi sanglante, la loi du talion, derrière laquelle Clytemnestre se retranche, est ébranlée du même coup. Sophocle la répudie en mettant dans la bouche d'Electre des paroles qui la réprouvent³.

Est-ce à dire qu'on ne trouve pas invoquées dans l'*Electre*

¹ *Electre*, v. 525 sqq.

² *Ibid*, 979 : cf. 1245 ; cf. *Oreste*, 1668. Voir l'introduction de H. Weil à son édition de l'*Electre* d'Euripide.

³ Patin (*Soph.*, p. 313) remarque qu'Electre est ici en contradiction avec elle-même : « Contradiction étrange de la passion si bien comprise, si bien exprimée par Sophocle ! Electre ne s'aperçoit pas que cette réciprocité barbare qu'elle refuse à autrui, elle la réclame pour elle-même, quand, dans sa soif de vengeance, elle porte sa pensée jusqu'à la mort d'une mère, qu'elle ne craint pas même d'en publier l'arrêt. »

les divinités qui représentent pour Eschyle ces grandes lois morales et dont le nom revient si fréquemment dans la bouche des personnages des *Choéphores*, les puissances du ciel et de l'enfer dont l'invisible appui soutient Oreste dans l'œuvre de la vengeance, et qui réellement paraissent participer à ses desseins, le guider et le conduire au but? Loin de là. Electre, plus d'une fois, les appelle à son aide :

O séjour d'Hadès et de Perséphone, ô Hermès souterrain, vénérable Ara, augustes Erinyes, filles des dieux qui prenez sous votre garde les morts victimes de l'injustice et les époux dont on usurpe clandestinement la couche, venez, secourez-nous, vengez le meurtre de notre père ; et pour moi, envoyez moi mon frère ; car je n'ai plus la force, seule ainsi, de résister au poids trop lourd de mon malheur ¹.

Le chœur s'exprimera d'une manière analogue, et même avec plus de force encore :

Si je ne suis pas un devin dont l'esprit s'égare, si la raison et la clairvoyance ne m'ont pas abandonné, ce présage (le songe de Clytemnestre) annonce Diké ; elle viendra, portant dans ses mains la force et le droit : elle punira, ô ma fille, et sans tarder. Mon cœur est plein de foi, pour avoir entendu tout à l'heure le récit de ce songe qui m'apporte la joie. Car il ne se peut pas que jamais ils oublient, le chef des Grecs qui fut ton père, non plus que la hache d'airain au double tranchant, qui l'a frappé jadis d'une mort ignominieuse. — Elle viendra aussi, la déesse aux cent pieds et aux cent bras, qui attend cachée dans l'ombre, Erinys, dont rien ne lasse la poursuite : car ils ont à l'envi recherché dans le crime et le sang une union sans sainteté et sans pudeur, ceux qui ne devaient pas s'unir. Voilà pourquoi je crois que ce prodige annonce le malheur de ceux qui ont fait la chose et de ceux qui y ont aidé. Oui, l'art des mortels à interpréter les songes et les oracles est vain, si l'apparition de cette nuit n'est pas suivie pour moi d'heureux effets. O malheureux voyage de l'antique Pélops ! combien tu as été fatal à cette contrée. Depuis le jour où Myrtille s'endormit dans la mort au sein de la mer, victime, le malheureux, de la violence qui l'arracha de son char doré et le précipita dans les flots, jamais les luttes et le malheur n'ont déserté cette maison ².

¹ *Electre*, v. 110 sqq. ; cf. v. 244 sqq.

² *Ibid.*, 472 sqq. ; cf. 173 sqq. Pour le chœur 1384-1397, il en sera parlé plus loin, p. 216.

Pris isolément, ces passages, le dernier surtout, paraissent être d'une inspiration purement eschyléenne, et on pourrait leur appliquer la réflexion que nous faisons plus haut à propos du résumé de l'action dans le prologue : si, de l'*Electre*, seuls ces morceaux s'étaient conservés, on serait porté à conclure, des pensées ou des sentiments qui y sont exprimés, que Sophocle avait docilement suivi son prédécesseur; qu'il avait, comme lui, donné une place prépondérante à la loi du talion, à l'hérédité du crime, aux forces diverses qui rendent inévitable le meurtre de Clytemnestre. Déjà cependant, même à ne les considérer qu'en eux-mêmes, ils diffèrent assez sensiblement du sentiment religieux d'Eschyle. On peut remarquer d'abord, en effet, que la conclusion toute personnelle à laquelle aboutit la prière d'Electre lui enlève beaucoup de sa force et de sa gravité. Si elle appelle sur les coupables la colère des dieux vengeurs, ce n'est pas en vertu d'un principe de justice, d'ordre et d'équilibre, en vertu d'une loi générale qui doit recevoir satisfaction partout et toujours, même au prix de l'immolation des sentiments les plus naturels du cœur humain. Elle subordonne trop au soulagement de sa propre infortune le rôle auguste des divinités infernales qu'elle invoque; elle les met trop à son service. Cela était, semble-t-il, marqué jusque dans le chant et dans le rythme, s'il faut en croire un juge excellent en ces matières¹.

Sans doute, dans les *Choéphores*, les motifs personnels interviennent aussi; mais, constamment, ils y sont dominés par l'idée très nette de la loi de réciprocité, en comparaison de laquelle ils apparaissent comme tout à fait secondaires, et qui se détache sur tout le reste par le moyen de termes expressifs qui ne permettent pas qu'on la perde de vue². Dans les paroles du chœur, la similitude avec Eschyle est aussi beaucoup

¹ Le vers 116 était suivi d'un silence « de huit unités de durée, pendant lesquelles l'instrumentiste pouvait continuer de jouer. Cette pause sert à faire ressortir le dimètre suivant : *καί μοι τόν ἑμὸν πέμψατ' ἀδελφόν*, qui a une importance capitale. » (Masqueray, *Théorie des Formes lyriques de la Tragédie grecque*, p. 277.)

² *Choéph.*, v. 121 : ἀνταποκτενεῖ; 124 : ἀνταμείβεσθαι κακοῖς; 144 : τοὺς κτανόντας ἀντικαθθανεῖν; 274 : τρόπον τόν αὐτόν ἀνταποκτεῖναι λέγων. Il n'y a dans l'*Electre* qu'un

plus apparente que réelle ; une même forme de langage y recouvre un sentiment tout autre. Ici, le chœur ne se pose plus en représentant désintéressé, inflexible, presque impersonnel, de cette Diké qui va venir, de ce mort qui n'oublie pas, de l'Erinyes aux pieds d'airain, dont les décrets impriment au parricide un caractère obligatoire ; il ne rend pas un arrêt sans recours possible au nom d'un principe supérieur personnifié dans des êtres divins : il se place au point de vue d'Electre ; il ne s'intéresse qu'à elle et à son sort, et ses paroles lui sont dictées seulement par l'espérance, par la joie qu'il éprouve à penser que bientôt elle n'aura plus à souffrir, que tout finira bien pour elle (εἰ κατασγήσει). Dans l'épode même, quand il remonte jusqu'à l'ancienne faute de Pélopes, il ne le fait pas, comme Eschyle rappelant les crimes d'Atrée et de Thyeste, pour retrouver le crime initial qui donne l'explication des drames dont la maison d'Agamemnon a été le théâtre¹ ; ce n'est pas sur la filiation des *crimes* qu'il insiste, mais sur la perpétuité du *malheur*. C'est le malheur qui se transmet, dans Sophocle, et non la faute, et cela est bien différent².

Mais le caractère véritable de ces morceaux lyriques s'aperçoit mieux encore quand on les considère en tenant compte de ce qui les entoure, et qu'on les replace dans leur milieu. On voit alors combien peu ils représentent l'esprit véritable de la tragédie de Sophocle. Ils ne sont pas, comme le grand *commos* des *Choéphores*, l'âme de la pièce ; l'action ne tourne pas autour d'eux ; les personnages n'y puisent pas leurs raisons de se déterminer et d'agir ; ils ne fournissent plus au drame tout entier un thème, se déroulant avec suite, ampleur et unité. L'idée religieuse qu'ils peuvent contenir encore est comme à dessein exclue des parties dialoguées ; elle cesse d'accompagner l'action dans son cours, elle est développée en

seul de ces composés si pleins de sens : ἀντιφώνους δίνας, qui se trouve à un autre endroit, au v. 247.

¹ *Agamemnon*, v. 1192.

² Le deuxième stasimon (1058-1095) donnerait lieu à des remarques analogues à celles qui viennent d'être faites sur le premier.

dehors et à côté de cette action et s'y ajoute comme par surcroît. Elle est reléguée presque uniquement dans les stasima, séparés les uns des autres par de longues scènes mouvementées où elle ne figure pas, qui la morcellent pour ainsi dire et par conséquent l'affaiblissent et la laissent oublier. Comment en serait-il autrement? Ne l'oublient-ils pas eux-mêmes, ces personnages qui souffrent et s'agitent sur la scène, et qui ne tirent plus d'elle les mobiles de leurs actes, mais les empruntent exclusivement à leurs propres passions? Comme noyée dans l'intérêt plus vif que présente soit l'action elle-même, soit la peinture des caractères, elle semble n'être plus là que par respect pour la tradition, pour conserver au chœur son caractère convenu, pour servir de soutien au chant et à la musique destinés à rehausser la pompe du spectacle.

La part réservée par Sophocle à l'idée morale et religieuse se réduit donc à très peu de chose. Il n'en faudrait pas conclure que la piété et la crainte des dieux soient absentes de l'*Electre*. Seulement, les divinités qui règnent ici ne sont plus celles de la vengeance et du remords. L'ombre d'Agamemnon s'est faite bienveillante. Elle envoie des songes à l'épouse coupable : mais tandis que, dans Eschyle, la vision de Clytemnestre n'est pas moins terrible pour son fils que pour elle, dans Sophocle, le songe, nous l'avons dit, n'est terrifiant que pour elle; il apporte à tous ceux qui souffrent dans la pièce l'espoir de la délivrance. Le tombeau du roi d'Argos, qu'Eschyle, par une fiction si hardie, place sur la scène devant la maison des Pélopidés, comme une menace toujours présente, comme un témoin muet, mais attentif, qui transmet aux puissances souterraines les vœux de ses vengeurs, ce tombeau a disparu des regards. Il est remplacé par une décoration plus en harmonie avec le nouveau dénouement. Ce dénouement, quelque tragique qu'il soit, quelque ressemblance extérieure qu'il ait avec celui des *Choéphores*¹, Sophocle, on ne saurait trop le redire,

¹ On pourrait ajouter et « avec celui de l'*Agamemnon* », car Sophocle s'en est visiblement inspiré aussi.

a voulu qu'il fût heureux : il est heureux pour Electre, qui est délivrée d'une servitude humiliante et dure et qui retrouve dans son frère un protecteur et un ami ; heureux pour Oreste, que les remords et les Furies ne poursuivront pas, qui jouira en paix de son patrimoine recouvré, et qui « brillera comme un soleil » sur son trône reconquis ; heureux enfin pour toute la lignée des Atrides définitivement reconstituée et représentée désormais par un chef puissant et digne de ses ancêtres¹. C'est pourquoi la divinité qui préside à la renaissance de cette race infortunée est la plus brillante du panthéon hellénique. C'est Apollon, non l'Apollon des oracles qui a commandé le parricide, non le dieu « oblique », Loxias, interprète des ordres ténébreux des Filles de la Nuit, mais l'Apollon Lycien, le dieu du jour et de la lumière, le dieu qui délivre, protecteur d'Argos et de Mycènes, protecteur de la maison des Pélopidés. Parmi les images sacrées qui se dressent sous le portique du palais d'Agamemnon, il occupe une place d'honneur²; et c'est vers lui que tournent leurs regards tous ceux qui sont dans la détresse. Mais il n'exauce pas les prières impies : il repousse le sacrifice dénaturé de Clytemnestre qui lui demande la mort de son fils³; il se laissera au contraire émouvoir par Oreste et son ami, qui tendent leurs mains vers lui, tandis qu'Electre, sur le devant de la scène, accompagne de sa prière leur geste d'adoration muette :

Dieu Apollon, écoute favorablement leur supplication ; écoute la mienne, car je t'ai souvent imploré en t'offrant, sans me lasser, les biens dont je disposais. Aujourd'hui, Apollon Lycien, je ne puis t'apporter que

¹ *Electre*, v. 66 : ἄστρον ὡς λάμψειν ἔτι. Voir tout le passage (65-72) ; cf. le v. 1300 : τότε | χαίρειν παρέσται καὶ γελᾶν ἑλευθερῶς, dont on rapproche involontairement le mot de Pyrrhus dans Boileau : « Alors, cher Cinéas, victorieux, contents, | Nous pourrons rire à l'aise, et prendre du bon temps. » L'intention de Sophocle est rendue évidente par les paroles que le chœur donne comme conclusion à la pièce : ὦ σπέρμ' Ἀτρέως, ὡς πολλὰ παθόν | δι' ἑλευθερίας μόλις ἐξήλθεις | τῆ νῦν ὄρμηϊ τελεωθέν.

² *Electre*, 1373 : ... πατρῶα προσκύσανθ' ἔδη | θεῶν, ὅσοιπερ πρόποyla ναίουσιν τὰδε. Cf. 637 : Φοῖβε προστατήριε.

³ *Ibid.*, v. 635 sqq.

des prières; je tombe à tes pieds; je te supplie; sois pour nous un protecteur bienveillant dans notre entreprise et montre aux hommes comment les dieux punissent l'impiété¹.

Pas un mot, dans cette invocation, qui trahisse l'idée du meurtre, de son caractère obligatoire, fatal: tous les termes en sont à dessein atténués. L'instant est solennel cependant, car Oreste se prépare à frapper. Mais Sophocle retarde autant que possible le moment de faire intervenir les « chiennes inévitables, » les Erinyes; il attend pour cela que la victime soit sous le glaive. Jusque-là nulle autre figure divine ne doit se détacher dans son drame, que celle du dieu purificateur et bienfaisant².

En résumé, les dieux de l'*Electre*, malgré la similitude des noms, ne sont plus les mêmes que ceux des *Choéphores*; ils ne représentent plus avec la même netteté les grandes lois générales qui régissent l'humaine destinée, qui assurent l'ordre et l'équilibre dans le monde moral, et, en particulier, rattachent les uns aux autres, comme en une chaîne ininterrompue, les malheurs et les crimes d'une race condamnée à se déchirer de ses propres mains. Ils ont repris leur physionomie habituelle; ils sont redevenus ce qu'ils étaient dans les croyances courantes de la Grèce, avant qu'Eschyle leur eût imprimé sa propre originalité en leur faisant traduire des conceptions théologiques qui lui sont personnelles, ou qui, du moins, sont devenues siennes en vertu de la forme puissante qu'il leur a donnée.

Les acteurs humains du drame ont naturellement suivi la même évolution. Ils ne dépassent guère, dans leurs sentiments religieux, le niveau de la foule qui assiste à la représentation. Ils les expriment sans doute avec une ardeur ou une vivacité particulière: il n'en pouvait pas être autrement, puisqu'ils traversent des situations d'un pathétique qui n'est pas ordinaire.

¹ *Electre*, v. 1376 sqq.

² *Ibid.*, v. 70: δειξη καθαρτής.

Mais ce n'est là qu'une différence de degré et non de nature. Leurs effusions religieuses, qu'elles proviennent de la crainte ou de l'espérance, de la joie ou de la douleur, ne recouvrent pas les idées très arrêtées et très exclusives sur la justice distributive qu'Eschyle donne pour soutien aux prières de ses personnages et où l'on peut voir comme des dogmes hardis et rares invitant l'esprit à réfléchir. Leurs supplications laissent les divinités libres d'intervenir ou de rester indifférentes; elles ne les mettent pas en demeure de prendre parti, à la manière d'incantations toutes-puissantes qui les enchaînent en vertu des arrêts qu'elles ont elles-mêmes prononcés. Pour les comprendre et s'y associer, le spectateur n'avait aucun effort à s'imposer, aucune modification à apporter à ses croyances traditionnelles; il n'avait qu'à s'abandonner à ce sentiment commun à tous les malheureux, qui les pousse instinctivement à s'adresser à une force invisible et plus haute, afin d'en obtenir du secours.

Ce que nous disons des dispositions religieuses des personnages de l'*Electre* peut s'appliquer à leur manière générale de sentir et de penser. Les circonstances dans lesquelles ils se trouvent placés sont assurément des plus exceptionnelles; mais eux-mêmes ne sont pas des êtres d'exception. Leur âme est à l'image de la nôtre; tout ce qu'ils éprouvent, nous pourrions l'éprouver aussi, quoique à un degré moindre. C'est que la passion chez eux agit seule, sans aucun mélange étranger qui la dénature et la fausse, l'exalte ou la contraigne. Ils n'envisagent pas les événements à travers une idée morale très particulière, qui transforme les choses en y introduisant un élément emprunté en dehors du monde réel; pour s'expliquer leur destinée, ils n'ont recours qu'à leurs lumières naturelles; et c'est dans les sentiments les plus généraux du cœur humain qu'ils trouvent les mobiles de leurs actes. Oreste pourrait invoquer l'oracle d'Apollon pour justifier son parricide. Nous avons vu qu'il en parle à peine. Il revient en effet à Mycènes beaucoup moins en représentant du dieu de Delphes qu'en restaurateur intéressé de la maison des Pélovides. Il ne sera

καθαρήs que par surcroît; il se propose avant tout d'être ἀρχέπλουτος καὶ καταστάτης δόμων; et pour y réussir il compte sur son énergie personnelle et sur un heureux concours de circonstances, beaucoup plus que sur l'assistance divine¹. — Dans l'*Agamemnon*, Clytemnestre, après avoir tué son époux, rejette le crime nouveau qui vient d'ensanglanter son foyer sur le génie de la race. « Tu t'imagines, dit-elle au chœur, que c'est là mon œuvre? Change de langage. Je ne suis pas la femme d'Agamemnon; sous les traits de la femme de ce mort, c'est l'antique génie de la famille, le justicier impitoyable d'Atrée et de son monstrueux repas, qui a puni cet homme et pris un homme fait en échange d'enfants égorgés². » Elle n'a pas, dans Sophocle, de ces affirmations audacieuses et convaincues qui la transfigurent. Elle dira bien : « C'est Diké qui l'a tué, ce n'est pas moi seule³. » Mais il n'y a là, comme la suite le prouve, qu'une forme de langage; cela veut dire seulement qu'elle avait de justes raisons d'en vouloir à son époux, pour s'être montré mauvais père et n'avoir pas eu égard à sa tendresse maternelle. Dans sa bouche, le nom auguste de Diké n'a plus que la valeur d'un adverbe⁴. Elle ne fait d'ailleurs illusion à personne dans la pièce; tous la jugent comme elle le mérite, et comme elle pourrait se juger elle-même si elle descendait au fond de sa conscience. « La ruse a conseillé, l'amour a tué⁵. » Ces paroles du chœur sont vraies. Le crime

¹ *Electre*, v. 69 sqq. Au v. 75 : νόθ' ἔξιμεν· κειρὸς γάρ, ὅσπερ ἀνδράσιν | μέγιστος ἔργου παντός ἐστ' ἐπιστάτης. Cf. 1435.

² Eschyle, *Agamemnon*, v. 1458 sqq.

³ *Electre*, v. 525.

⁴ Cf. Eschyle, *Choéph.*, v. 310 sqq. et *Agam.*, 1432 : μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην | Ἄτην Ἐρινόν τε κ. τ. λ.

⁵ *El.*, v. 197. C'est à tort qu'on a voulu intervertir l'ordre des mots dans ce vers et écrire ἔρωσ ἦν ὁ φράσας, δόλος ὁ κτείνας. Le sens que nous donnons ici ressort en effet avec évidence des paroles qu'Egisthe prononce dans l'*Agamemnon* (1577-1611). Il y explique comment c'est lui qui a ourdi la trame où Agamemnon a été pris, afin de venger son père Thyeste (καγὼ δίκαιος τοῦδε τοῦ φόνου ἑαφεύς. — πᾶσαν συνάψας μηχανὴν δυσθουλίαις). Les mots δόλος ὁ φράσας ne peuvent donc désigner que lui; ἔρωσ ὁ κτείνας ne peut désigner que Clytemnestre qui frappe le coup mortel par amour pour Egisthe. Dans le passage d'Eschyle, Egisthe ne parle pas de son amour pour Clytemnestre, mais seulement de ses

a été ourdi par Egisthe qui tramait dans l'ombre sa vengeance; mais il a été exécuté par l'amour, c'est-à-dire par la femme adultère, désireuse de supprimer l'obstacle qui gênait sa passion. La manière dont elle a vécu, depuis la mort d'Agamemnon, en est la preuve; et quand sa fille, la rougeur au front, le lui rappelle, elle laisse sans réponse son outrageante accusation¹. Eschyle n'avait touché qu'avec une assez grande réserve à l'amour de Clytemnestre pour Egisthe, comme d'ailleurs à tout ce qui aurait pu distraire l'esprit de l'idée religieuse de son drame². Sophocle, sans y insister beaucoup plus que lui, et même en en parlant peut-être moins souvent, lui a donné cependant une place plus grande. Clytemnestre poursuit la mémoire de son époux de la même haine qu'elle lui a témoignée vivant; elle n'éprouve aucun remords du passé; elle s'en fait gloire plutôt; elle célèbre comme une fête religieuse l'anniversaire de l'assassinat. Comment a-t-elle pu en arriver à un tel degré d'audace? C'est qu'elle a le cœur toujours plein d'Egisthe, comme au premier jour, et que cet amour étouffe en elle tous les autres sentiments. Elle aime le luxe qui l'entoure, bien qu'il soit souillé de sang, parce qu'Egisthe en jouit; elle est fière du sceptre usurpé sur ses enfants, parce que c'est Egisthe qui le porte; elle est pour Electre une marâtre injuste, despotique et sans pitié, parce qu'elle a des enfants d'Egisthe, parce qu'Electre a Egisthe en horreur, qu'elle n'a jamais voulu

motifs de vengeance; Clytemnestre au contraire, aux v. 1431 sqq., ne fait pas mystère de sa passion pour Egisthe. Quant aux mots qui suivent, dans Sophocle: εἴτ' οὖν θεός εἴτε βροτῶν | ἦν ὁ ταῦτα πράσσων, ils signifient simplement que le crime de Clytemnestre dépasse en horreur ou en audace tout ce qu'on voit d'ordinaire chez les hommes. Il y a à tenir compte aussi, pour les comprendre, de la timidité du chœur, qui n'ose pas accuser formellement Egisthe et Clytemnestre.

¹ *Electre*, 585 sqq.; 616.

² Dans l'*Agamemnon*, le passage le plus explicite est aux v. 1431 et suivants. Ailleurs on trouve surtout des allusions (v. 37; 1625); les protestations trop appuyées que Clytemnestre fait de sa fidélité à son époux laissent aussi deviner sa passion (v. 606 sqq.; 855 sqq.; cf. 1371 sqq.). Dans les *Choéphores*, il en est question aux v. 135 sqq.; 893 sqq.; cf. 916. Le stasimon 585 sqq. rappelle les terribles effets de la passion dans la femme. — Pour Sophocle, voir surtout v. 634-655; 584-595; 266 sqq.

se plier à l'autorité d'Egisthe, qu'elle n'a cessé de protester par son attitude contre la présence de l'amant, et que ses menaces troublent le bonheur qu'elle goûte avec lui. Elle a tout sacrifié à cet homme, ses devoirs de mère comme ses devoirs d'épouse ; elle en est venue au point de se réjouir de la mort de son fils ; il n'y a plus trace en elle ni de pudeur ni de sens moral. Au moment de mourir, c'est vers Egisthe que vole sa pensée : elle ne s'aperçoit pas que c'est contre son fils qu'elle invoque son aide et que ce nom seul, prononcé par elle, suffit à justifier son châtement. En ramenant ainsi à un sentiment dominant les autres traits du caractère, Sophocle lui donnait une grande unité. Mais surtout il était vrai : il remplaçait, dans la femme d'Agamemnon, l'obsession de l'idée religieuse par celle de la passion ; il réduisait aux proportions de l'humanité une figure dont Eschyle avait fait l'incarnation d'une Furie.

Les sentiments propres au cœur humain suffisent à rendre compte aussi du rôle d'Electre, et c'est en cela surtout qu'il est nouveau et intéressant. Pour juger de la valeur morale de ce rôle, il serait juste de le comparer non avec l'Electre d'Eschyle, mais avec son Oreste. L'Electre de Sophocle, en effet, n'est autre chose en réalité qu'une transposition de l'Oreste des *Choéphores*. Si l'on met à part ce qui concerne l'action proprement dite, c'est-à-dire l'exécution même du parricide, pour tout le reste, elle est substituée à lui : c'est elle qui est chargée de personnifier l'idée de la vengeance, de nous donner le spectacle du trouble moral à la faveur duquel peut germer dans une âme la plus horrible des résolutions et de nous faire entrer dans les motifs qui peuvent la rendre, jusqu'à un certain point, légitime. Je dis jusqu'à un certain point ; et cette réserve nécessaire indique à elle seule quelle différence il convient d'établir entre l'œuvre d'Eschyle et celle de son rival. S'il s'agissait de l'Oreste des *Choéphores*, il faudrait dire : tout à fait légitime ; car la vengeance de ce dernier est morale en soi ; elle est sainte en vertu de principes supérieurs,

d'arrêts intangibles dont les uns condamnent Clytemnestre, et dont les autres exigent qu'Oreste lui-même les applique, pour que la justice reçoive une satisfaction entière¹. Dans Sophocle, la vengeance est seulement fatale; l'oracle qui l'a ordonnée, bien que dégageant la responsabilité personnelle du fils de Clytemnestre, ne suffit pas pour que son acte apparaisse comme moral en soi. Oreste subit une contrainte plutôt qu'une obligation morale.

Cette différence vient de ce que Sophocle a voulu que son Electre restât ignorante des lois qui obligent la volonté, et n'obéit, en poursuivant le châtement des coupables, qu'à l'impulsion de son caractère. Electre est ainsi faite, qu'elle ne saurait ni aimer ni haïr à demi; et tous les mobiles de ses actes peuvent se ramener à deux : sa haine pour les meurtriers de son père et sa piété filiale envers Agamemnon. Ces deux sentiments ne se confondent pas nécessairement, et le second ne pourrait à lui seul rendre raison du premier. L'Oreste d'Eschyle aime son père et vénère son souvenir; pourtant il ne haït pas sa mère : c'est même là ce qui fait ressortir si vivement le caractère absolu des lois morales qui l'enchaînent et rend en même temps sa situation si pathétique. Dans Electre, les deux sentiments sont intimement liés l'un à l'autre. Elle a pris sa mère en aversion parce que, depuis la nuit du meurtre, il n'est pas un acte ou une parole de cette femme impudente et de son lâche complice qui ne l'ait blessée dans sa tendresse filiale, qui ne ravive l'affront infligé au mort, qui ne perpétue la trahison de l'épouse infidèle et la blessure mortelle dont elle l'a frappé :

Que crois-tu que sont mes jours, quand je vois Egisthe trôner sur le siège de mon père, porter les vêtements que mon père portait, verser les libations sur le foyer auprès duquel il a péri; quand, affront suprême, je

¹ Nous supposons, bien entendu, que le lecteur fait ici abstraction de ses propres idées sur la justice, qu'il se place au point de vue du chœur d'Eschyle et accepte la loi de justice rudimentaire dont ce chœur est l'interprète.

vois l'assassin dans le lit de mon père avec ma misérable mère, si toutefois je dois donner le nom de mère à celle qui couche avec lui¹ ?

Cette indignation et la piété filiale qui en est la source sont nobles et généreuses. Mais suffisent-elles à justifier un parricide ? D'autant plus que d'autres sentiments s'y mêlent, qui n'ont pas la même valeur morale, parce qu'ils ne sont pas aussi désintéressés. Qu'on examine en effet par quelles raisons Electre cherche à convaincre sa sœur de l'aider à tuer Egisthe. Elle n'a rien à perdre, lui dit-elle, car elle n'a rien à espérer. Dépouillée des biens paternels, elle est destinée à vieillir dans les larmes, seule, sans époux. En tuant Egisthe, elle réjouira l'âme d'Oreste et d'Agamemnon ; elle redeviendra libre, elle pourra trouver un mari digne d'elle et gagnera l'admiration et les éloges de tous les gens de cœur². Ce discours donne la mesure des sentiments de celle qui le tient non moins que de celle qui l'écoute. Comme Chrysothémis en effet, Electre souffre, elle le dit ailleurs³, de vivre sans espérance, sans hymen et sans enfants. Elle est en outre soumise à des privations matérielles et à des mauvais traitements que sa sœur n'a pas à supporter. C'est en vain qu'elle croit elle-même sincèrement faire fi de tout ce qui rend la vie douce et facile :

Jamais, dût-on m'offrir tes jouissances et ton luxe, je ne plierai devant eux ; garde pour toi ta table richement servie, et ta vie opulente ; pour moi, je veux seulement n'avoir pas à contraindre ma haine, elle me nourrit⁴.

Malgré tout, elle ressent vivement les humiliations dont on l'abreuve ; elle ne peut pas supporter de vivre dans la dépendance étroite où on la tient, de remplir l'office d'une esclave, de porter des vêtements indignes d'elle, de trouver la table

¹ *Electre*, v. 266 sqq.

² *Ibid.*, v. 958 sqq.

³ *Ibid.*, 185 sqq.

⁴ *Ibid.*, v. 369 sqq.

toujours vide ; à la longue, ses forces n'y suffisent plus¹. De là naîtra son découragement profond en apprenant la mort d'Oreste. La vengeance était pour elle autre chose qu'un devoir : elle était l'affranchissement de cette servitude intolérable dans laquelle elle se croit retombée pour toujours². Sophocle a beaucoup plus appuyé qu'Eschyle sur ces motifs intéressés de la haine de son héroïne ; il ne s'est pas contenté de nous les faire connaître par des récits ou des chants lyriques ; il nous rend témoins de l'existence misérable que mène Electre ; on assiste à ses disputes journalières avec sa mère et sa sœur, on pénètre dans la vie intime de ce palais dont le séjour est devenu pour elle un véritable enfer. Il en résulte que la haine d'Electre est beaucoup plus personnelle et plus âpre que celle d'Oreste ; le personnage est plus varié, plus vrai aussi peut-être, et certainement plus près de nous. Mais l'acte qu'Electre médite d'accomplir n'apparaît plus, pour cette raison même, aussi nécessaire, au sens religieux du mot, que le parricide d'Oreste. Il est excusable encore, car la jeune fille est poussée à bout par la persécution et prend sa résolution meurtrière dans un accès de désespoir ; il ne saurait plus être légitime, car il n'est plus exigé par les mêmes hautes raisons morales³.

Il n'est pas jusqu'à la piété filiale d'Electre qui ne se ressente du point de vue nouveau auquel l'écrivain s'est placé : il a dû, pour la mettre en harmonie avec le caractère général de son œuvre, y apporter certaines modifications, assez délicates à saisir, mais qui n'en sont pas moins réelles. Agamemnon n'est pas tout à fait, pour les personnages de l'*Electre*, ce qu'il était pour ceux de l'*Orestie*. Aux yeux de ces derniers, non seule-

¹ *Electre*, 264 ; 185 sqq. Le rapprochement des passages qui sont cités ici montre, croyons-nous, qu'il faut entendre *κίνας τραπέζαις* au sens propre.

² *Electre*, 808 sqq. ; cf. 1354 sqq.

³ Electre ne parle à Chrysothémis que de tuer Egisthe. Mais ce n'est qu'une précaution oratoire. Elle ne veut pas tout dire d'un coup, pour ne pas effrayer la timidité naturelle de sa sœur. Dans la suite de son discours se glisse un pluriel (*τοῖσιν ἐγχοῖς*, v. 979) encore vague à dessein, mais significatif cependant. Le chœur ne s'y trompe pas ; il a compris qu'Electre veut tuer non seulement Egisthe, mais Clytemnestre (v. 1081 : *διδύμαν ἐρινύν*).

ment le feu du bûcher n'a pas aboli en lui toute vie et tout sentiment¹, mais ils se le représentent encore jouissant sous la terre d'un rang privilégié, ayant rang parmi ce que le poète appelle les *χθονίων τιμαί*, c'est-à-dire les puissances infernales. Roi des rois quand il était sur la terre, il a droit à figurer dans l'entourage des divinités les plus augustes, de Perséphone et d'Hadès, et il est un des ministres chargés de l'exécution de leurs volontés². Il doit donc prendre à la vengeance une part active, d'abord parce qu'il y est personnellement intéressé, ensuite parce que, en qualité de génie souterrain, il entre dans ses attributions de punir les infractions aux lois morales que Clytemnestre a violées. Aussi les appels répétés, les évocations pressantes que font entendre autour de son tombeau ses enfants et le chœur ont-elles un caractère éminemment religieux. C'est à une véritable divinité qu'ils s'adressent, et leurs supplications sont empreintes d'une foi ardente, de la foi de ceux qui implorent un miracle et sont sûrs de l'obtenir.

L'Electre de Sophocle n'a ni la même ferveur ni la même foi. Dans toute la tragédie il ne se rencontre qu'un passage où elle paraisse fonder quelque espoir sur l'aide d'Agamemnon ; encore ne l'invoque-t-elle pas elle-même ; elle charge Chrysothémis de ce soin, et il a fallu, pour qu'elle y songeât, la circonstance imprévue et extraordinaire du songe de Clytemnestre³. Partout ailleurs elle n'attend d'assistance que d'elle-même ou de son frère. Cela n'est pas surprenant, quand on voit en quels termes il arrive parfois au chœur de parler de l'ancien roi de Mycènes. En un endroit il est confondu par lui dans la foule des trépassés que reçoit le marais d'Hadès, où nous allons tous, et d'où ni les prières ni les larmes de sa fille ne pourront le faire sortir⁴. Il n'est donc qu'un mort comme les autres. Mais ces morts, que sont-ils ? Des êtres faibles et impuissants, qui

¹ *Choéph.*, v. 324.

² *Ibid.*, 353 sqq. : πρόπολος τε τῶν μεγίστων | χθονίων ἐκαί τυράννων. Voir aussi la scholie sur ce vers.

³ *Electre*, v. 453 sqq.

⁴ *Ibid.*, v. 137 sqq. ; cf. 940.

ont besoin des mortels plus que les mortels n'ont besoin d'eux, et qui ne vivent que par le souvenir qu'on garde d'eux. Il faut à ces fantômes vagues et légers, pour prendre un peu de consistance, qu'on les honore par des sacrifices, qu'on verse sur leur tombe les liqueurs généreuses qui raniment les forces, qu'on les rassassie de gâteaux et de fruits. Alors seulement ils deviennent capables d'entendre la voix qui les appelle : ils l'écoutent par reconnaissance, et aussi par intérêt, pour jouir d'offrandes plus abondantes. Sur ce point, Electre ne se sépare pas de la croyance générale. Agamemnon, si elle cessait de le pleurer, si elle « repliait les ailes des gémissements aigus » par lesquels elle honore sa mémoire, ne serait que « cendre et néant » γὰρ τε καὶ οὐδέν, comme Oreste, dont bientôt on lui apportera l'urne, et qu'elle voudra rejoindre sous la terre, afin de s'anéantir elle aussi, parce que la mort est l'apaisement de toutes les douleurs¹. Ainsi donc, Electre ne cherche pas un soutien dans Agamemnon, elle le prend au contraire sous sa sauvegarde ; elle prête l'appui de son courage viril à cet être cher qui n'est pleuré que d'elle, qu'elle n'a pu secourir quand il est tombé sous les coups d'ennemis artificieux, dont on a mutilé le cadavre pour empêcher qu'il pût exercer des représailles, et qu'on outrage tous les jours parce qu'il n'a pas la force de se défendre². Sa piété filiale ne dérive plus, comme celle de l'Oreste d'Eschyle, d'une sorte d'adoration que la faiblesse humaine rend à une puissance supérieure, ni d'une soumission respectueuse aux volontés du père, resté, malgré la mort, le chef de la famille et le protecteur de la race ; elle dérive bien plutôt de la tendresse et de la pitié.

Pas plus d'ailleurs que sa haine, sa piété filiale ne peut être ramenée à une cause ou à un sentiment unique. On y retrouve à l'analyse d'autres éléments que Sophocle a pris directement dans la réalité qui l'entourait. La fille d'Agamemnon est soutenue dans la tâche qu'elle s'est imposée par les idées que la

¹ *Electre*, v. 241 sqq. ; 1166 sqq. ; cf. 355 : εἴ τις ἔσθ' ἐκείν' ἤξει χάρεις.

² *Ibid.*, v. 100 ; 445 et *passim*.

société grecque se formait de la famille et de l'obligation, pour chacun des membres du γένος, de conserver intact le tout indissoluble dont il était une partie. En l'absence de son frère, Electre a pris sur elle de représenter et de maintenir, autant qu'elle en était capable, contre l'usurpation violente du complice de sa mère, les traditions du γένος des Atrides. Une des choses qui excitent le plus son indignation est de voir Egisthe répandre sur le foyer d'Agamemnon les libations familiales¹. Mais elle est sensible surtout au bon renom qui s'attache à ceux dont le cœur reste fidèle aux parents qui ne sont plus. Toutes les exhortations et tous les conseils de modération ou de prudence du chœur échouent devant la crainte de l'opinion que les gens vertueux et sages concevraient d'elle, si elle consentait à oublier. L'oubli est une lâcheté ; elle ne veut pas en mériter la honte ; elle reproche à sa sœur d'avoir pu l'encourir et, pour la réveiller de son apathie, pour lui communiquer un peu de son énergie et de sa flamme, elle lui fait entrevoir par avance la gloire qui les attend, les éloges qui les salueront au passage quand elles auront frappé leurs ennemis et triomphé de leur puissance, malgré leur propre faiblesse².

Ainsi donc, les mobiles qui poussent Électre à concevoir l'idée du parricide et à prendre la résolution de l'accomplir ne rappellent plus que de très loin ceux qui déterminent Oreste dans les *Choéphores*. Ils ne sont plus empruntés au domaine religieux, ils n'ont plus rien de commun avec lui : ils rentrent tous dans la catégorie des passions ou des sentiments que la nature a départis à la généralité des hommes. L'horizon du drame s'est éclairci : il n'est plus chargé de ténèbres et de mystère ; le milieu où se meuvent les acteurs, l'air qu'ils respirent ont changé. Ce n'est plus la présence obscure des Érinyes installées à demeure au foyer de la maison qui trouble le palais des Pélopidés ; nous avons sous les yeux un intérieur divisé par le conflit naturel des haines personnelles et des inté-

¹ *Electre*, 270.

² *Ibid.*, v. 224 sqq. ; 257 ; 345 sqq. ; 365 sqq. ; 974 sqq.

rêts particuliers ; un pathétique plus humain, quoique violent encore, a remplacé l'horreur religieuse ; du monde des idées morales et des conceptions théologiques, de la sphère où règnent les forces fatales et surnaturelles, nous sommes redescendus dans le monde des réalités présentes.

V

En substituant Électre à son frère comme personnage principal, Sophocle a pu renouveler, dans son essence même, le sujet des *Choéphores*. Mais cette interversion des rôles, favorable à l'étude et au développement des caractères, aboutissait d'autre part à une contradiction presque impossible à éviter. Si on résume, en effet, dans ses lignes les plus générales, le rôle d'Électre, on voit la jeune fille s'acheminer insensiblement, et comme nécessairement, sous l'empire de sentiments divers, à l'idée du parricide ; le désespoir transforme ensuite chez elle cette idée en une résolution ferme et précise : Électre va tuer sa mère. Mais elle ne la tue pas ; elle ne tuera personne ¹. Pendant qu'elle poursuivait, pour son propre compte, et par ses seules forces, la vengeance de son père, un autre, à son insu, poursuivait le même but par des moyens plus efficaces et rendait inutiles ses aspirations et ses efforts. Ainsi Électre a dépensé en pure perte une grande somme d'énergie. Des scènes pathétiques où le poète s'est plus à nous montrer sous ses aspects variés cette âme tourmentée, il ne sort rien ; ces scènes n'aboutissent pas. C'est Électre qui pense, qui souffre, qui haït, qui se décide, mais c'est

¹ Aristote (*Poét.*, XIV) passant en revue les différentes manières de présenter les dénouements où « un frère tue ou doit tuer son frère, un fils son père, une mère son fils », fait la remarque suivante : « il faut agir ou ne point agir, et savoir ou ne point savoir ce qu'on fait. Se préparer à agir en connaissance de cause et ne point agir, c'est la combinaison la moins bonne ; c'est odieux et ce n'est pas tragique ; car il n'y a pas de catastrophe ». Il cite comme exemple l'Hémon de l'*Antigone* qui se résout à tuer Cléon. Il aurait pu, avec plus de raison, citer Electre.

un autre qui accomplit l'acte qu'elle a résolu, et cet autre s'inspire, en l'accomplissant, de raisons qui lui sont propres.

Si du moins la passion d'Électre et sa résolution virile couraient, même sans qu'elle en eût conscience, à faire avancer l'action véritable ; si elle servait, même indirectement, les intentions de son frère, l'étendue des développements consacrés à son caractère se justifierait dans une certaine mesure. Mais, dans cette tragédie qu'elle remplit de sa présence, Électre ne fait rien. Aucune de ses paroles, aucun de ses actes n'est en rapport direct avec les projets d'Oreste. Ses gémissements et ses larmes dans la parodos, ses deux entretiens avec Chrysothémis, sa querelle avec Clytemnestre sont de nul effet soit pour les préparer, soit pour les retarder ou les précipiter ; on peut dire sans exagération que son rôle entier est inutile à l'action. Dans les *Choéphores*, Électre est utile à l'action : sa prière sur le tombeau d'Agamemnon, qui déjà est à elle seule une sorte d'envoûtement redoutable, est entendue d'Oreste et l'encourage à se montrer, à se confier à sa sœur et aux femmes dont elle est accompagnée. Ses lamentations après la scène de la reconnaissance sont pour lui un stimulant qui s'ajoute à celui de l'oracle ; en lui racontant les choses qu'il ignore, en retraçant pour lui les circonstances horribles du meurtre de son père, en dépeignant sa propre misère, l'audace et la conduite indigne des meurtriers, elle attise son désir de vengeance, elle l'affermir dans son dessein ; enfin elle se concerta avec lui sur les moyens de punir les coupables. Dans Sophocle, il n'y a rien de semblable. Le frère et la sœur ne sont mis en présence qu'au moment précis où le meurtre va s'accomplir ; jusque-là Électre a ignoré la présence d'Oreste à Mycènes, elle l'a cru mort, elle n'a rien su de ce qui se tramait contre sa mère et contre Égisthe. Oreste au contraire est instruit d'avance de tout ce qu'elle pourrait lui dire ; il ne peut rien apprendre d'elle ; il est même informé qu'Égisthe est absent et que Clytemnestre est seule dans le palais¹.

¹ *Electre*, v. 1251 ; 1259 ; 1288 ; 1307.

En nous en prévenant, Sophocle a voulu, pour ainsi dire, nous avertir qu'il n'avait pas conçu le rôle de son héroïne comme utile à l'action. De tout cela il résulte qu'alors même qu'Électre ne figurerait pas dans la pièce, l'exécution du parricide par Oreste, c'est-à-dire l'action véritable de la tragédie, se développerait exactement comme elle se développe en réalité, ou n'aurait à subir que des changements insignifiants.

Si Électre ne prend aucune part au développement de l'action, que fait-elle dans le drame? Comme nous l'avons dit plus haut, elle reçoit le contre-coup des événements ou des incidents qui se produisent relativement à cette action. C'est là tout son rôle : rôle lyrique plutôt que dramatique, puisqu'elle n'a pas d'actes à accomplir, mais seulement des sentiments à exprimer. C'est l'opposé exactement de ce que nous avons observé dans le *Philoctète*. Là, les sentiments et les caractères sont véritablement dramatiques, parce qu'ils engendrent l'action ; dans l'*Électre*, au contraire, les situations et la marche de l'action engendrent les sentiments, et ces sentiments ne sont plus dramatiques qu'en ce qu'ils nous émeuvent, ce qui n'est plus le vrai sens du mot.

Que fallait-il, pour que tout ce rôle d'Électre rentrât dans l'action, pour que sa douleur et sa haine en fissent réellement partie intégrante, pour que, en un mot, la fille d'Agamemnon fût le personnage principal non pas seulement par l'étendue de son rôle, mais encore de fait? Il suffisait qu'elle fût chargée du dénouement ; que, restant jusqu'au bout persuadée que son frère est mort et que son père ne peut désormais attendre que d'elle seule la vengeance, elle portât à sa mère, de ses propres mains, dans un dernier mouvement d'exaltation, le coup mortel que frappe Oreste. Tel était le terme auquel aurait dû aboutir la passion d'Électre.

Sophocle a reculé devant ce dénouement. Est-ce à cause de certaines difficultés d'exécution, de certaines invraisemblances qu'il était malaisé de dissimuler? Chrysothémis, pressée par

sa sœur de lui prêter son concours pour mettre à mort les meurtriers, accuse son projet de folie (*κακῶν φρενῶν*) : Électre n'est qu'une femme, dit-elle, et son bras est faible ; ses ennemis sont puissants, tandis qu'elles sont réduites par l'infortune à ne pouvoir compter que sur elles seules ; Égisthe enfin est redoutable (*τοιούτου ἀνδρα*) : comment triompher de lui ¹? Ce sont là des objections qui ont leur valeur, et le poète a pu se les poser à lui-même comme Chrysothémis les pose à sa sœur. Mais cela encore n'était rien. Électre aurait eu deux meurtres à commettre. Qu'elle tue Clytemnestre dans un moment de surexcitation violente, cela est concevable. Mais était-il possible de prolonger, sans manquer à la vérité et à la vraisemblance, cet état de surexcitation aussi longtemps que l'eût exigé le dénouement? N'y aurait-il pas eu, en outre, quelque chose de choquant dans la lutte d'une jeune fille contre un homme, lutte violente nécessairement ; car la ruse n'aurait pas ici produit l'effet dramatique voulu ; elle eût été en contradiction avec le caractère d'Électre, et une vengeance pour ainsi dire clandestine n'aurait plus été pour elle une vraie vengeance. Nous ne croyons point toutefois que Sophocle ait pu être arrêté uniquement par des considérations de ce genre. Comme le prouvent maints détails de la composition de ses pièces, il avait assez d'adresse pour sortir heureusement de ces difficultés, et assez de génie pour faire jaillir des beautés inattendues d'une situation qu'un moins habile aurait eu de la peine à faire seulement passer.

Si je ne me trompe, le motif qui l'a déterminé à laisser sur le compte d'Oreste ce meurtre barbare est le même auquel Eschyle a cédé en accumulant autour du parricide de son héros des raisons morales et religieuses assez fortes pour le faire accepter et le rendre excusable. Il y a des sujets qui ne sont possibles à la scène qu'à de certaines conditions. Le parricide est de ceux-là. OEdipe tue son père, mais il ignore qu'il est son

¹ *Electre*, v. 995 sqq.

père ; l'Ion d'Euripide est sur le point de tuer sa mère, mais il ne sait pas que Créuse est sa mère. Cette ignorance sauve tout. Grâce à elle, le parricide n'est plus un parricide. En dehors de ce cas, il n'en est pas où il ne nous apparaisse comme un acte contre nature. L'esprit se refuse à l'admettre, sinon pour des causes qui sont, comme l'acte lui-même, en dehors des conditions où l'homme se trouve d'ordinaire placé. C'est l'acte d'un fou, ou d'un malade, ou d'un être irresponsable, que la prédominance de l'instinct brutal, en le privant de sa volonté et de la raison, retranche, pour ainsi dire, de l'humanité. Eschyle a retranché Oreste de l'humanité à sa manière, en réduisant sa volonté à rien, en le représentant comme un halluciné d'une espèce particulière. Si le fils d'Agamemnon n'avait, pour le pousser à tuer sa mère, que la piété filiale, il serait un monstre inconcevable : quelle contradiction plus monstrueuse, en effet, que le plus noble des sentiments donné pour mobile à l'acte qui en est la négation la plus formelle ? Mais Oreste est entouré de circonstances telles que sa piété filiale se transforme en une sorte de folie religieuse qui lui montre dans le parricide un sacrifice obligatoire où il s'immole lui-même non moins que sa mère. L'Electre de Sophocle ne se trouve pas dans de semblables conditions. Nous avons essayé, dans ce qui précède, d'exposer combien le poète s'est efforcé au contraire de la rapprocher de nous par la nature du milieu où elle vit, par celle des sentiments qu'il lui attribue et qui ne diffèrent pas de ceux que peuvent éprouver la généralité des hommes. Bien que la passion de la vengeance, qu'il a voulu personnifier en elle, soit une des plus violentes et des plus implacables du cœur humain, il ne pouvait pas cependant, sous peine de fausser cette vérité psychologique qu'il s'étudie à rendre, en pousser la peinture au delà de certaines limites. Il est allé jusqu'à l'extrême mesure en faisant prendre à Electre la résolution du parricide : il ne pouvait oser davantage. S'il n'a pas modifié la tradition, ce n'est pas qu'il éprouvât pour elle un respect superstitieux ; c'est que la tradition est d'accord

ici avec la raison, en donnant à un acte contre nature des motifs puisés en dehors de la nature. Euripide n'a pas eu les mêmes scrupules : son héroïne, bien qu'elle ne tue pas Clytemnestre de sa main, prend à l'assassinat une part des plus actives ; elle attire sa mère dans le piège en la trompant par une ruse odieuse ; elle assiste à la mort de la reine dont les supplications s'adressent non plus seulement à son fils : ὦ τέκνον..., mais à ses deux enfants : ὦ τέκνα... ; elle excite la fureur de son frère et touche le glaive quand il frappe, afin de bien montrer qu'elle est de moitié dans le meurtre. Il en résulte que, malgré les « sentiments pieux » auxquels elle revient ensuite, elle inspire une horreur insupportable¹. L'Electre de Sophocle ne touche pas au glaive ; elle n'a pas les mains teintes de sang : Oreste lui évite à temps la suprême souillure et la suprême horreur.

Nous pouvons maintenant comprendre le dernier et l'un des principaux motifs pour lesquels Sophocle a retardé jusqu'au dernier moment la reconnaissance du frère et de la sœur, au lieu de la placer au début de sa tragédie, comme Eschyle l'avait fait. Elle n'était pas seulement, dans sa pensée, destinée à être le point culminant du drame, la scène à effet, celle en vue de laquelle toutes les autres sont combinées ; elle devait encore lui donner le moyen de substituer à Electre, quand elle serait sur le point de se faire l'exécutrice d'une vengeance qui la rendrait odieuse, le personnage qui seul pouvait, sans être odieux lui-même, se charger de ce rôle ; qui le pouvait et qui le devait, et cela pour des raisons telles, qu'il était interdit même de les discuter. Il faut remarquer, en effet, que, dans le dénouement, Oreste n'est pas seul à intervenir : avec lui, toutes les influences surnaturelles, qui ont été à dessein exclues des trois premiers quarts de la pièce, font irruption dans le drame. Il arrive accompagné du sombre cortège qui semble inséparable de sa personne, la fatalité, les Erinyes, l'Hermès souterrain. Toutes

¹ Soph., *Electre* : ὦ τέκνον, τέκνον | οἴκτιρε τὴν τεκοῦσαν. Cf. Euripide, *Electre*, 1165 : ὦ τέκνα, πρὸς θεῶν μὴ κτάνητε μητέρα. Cf. 1242 ; 1202 : φρονεῖς γὰρ ὅσα νῦν.

ces divinités franchissent avec lui la porte de ce palais que le poète a, jusqu'à ce moment, tenue obstinément fermée devant elles :

Voyez ; Arès s'élançait, avide du sang qui va couler dans cet horrible combat. Elles viennent d'entrer dans la maison, celles qui punissent le crime ourdi par la ruse, les chiennes à qui l'on n'échappe pas ; il va se réaliser, mon rêve de victoire ; je ne resterai pas longtemps en suspens. Furtivement, le vengeur des morts se glisse dans le palais, dans l'antique et riche demeure de son père, tenant à la main le glaive frais émoulu. Il est guidé par le fils de Maïa, par Hermès, dont la ruse a caché ses desseins. Le voilà au but ; le voilà arrivé¹.

Plus loin, le parricide consommé, nous en apprenons les causes profondes, qui n'ont rien de commun avec les sentiments dont les personnages ont paru animés durant le cours de la tragédie : le crime est l'œuvre de la Moira, et non de la volonté humaine. « O ville, ô race malheureuse ! En ce jour, la Moira le saisit et te perd². » Il a été rendu nécessaire par les malédictions puissantes du mort (ἄρται) s'exerçant au nom de la loi des représailles : « les malédictions s'accomplissent ; ils vivent, ceux qui sont couchés sous la terre ; en échange du sang versé, les morts d'autrefois font couler le sang de ceux qui les ont tués³. » La mort d'Egisthe, comme celle de Clytemnestre, est la conséquence de ces représailles nécessaires ; elle est fatale (ἀνάγκη) ; Egisthe le reconnaît, en la comprenant dans la série des crimes dont la maison des Pélopidés devait être le témoin⁴.

Ainsi donc, autant dans l'exposition Sophocle s'était efforcé d'atténuer ou de voiler l'horreur mystérieuse de son sujet, autant il semble avoir voulu la rendre sensible dans le dénouement, en revenant aux idées d'Eschyle, en les groupant toutes à la fois autour du parricide, dans les quelques strophes et les

¹ *Electre*, v. 1384, cf. Esch., *Choéph.*, 812 sqq.

² *Ibid.*, 1414.

³ *Ibid.*, 1419. Il n'est pas douteux qu'il faille lire avec Bothe *παλίφρουτον*, au lieu de *παλίφρουτον*.

⁴ *Ibid.*, v. 1495 sqq.

quelques vers que nous venons de traduire. Que gagnait-il à faire intervenir ainsi, au dernier moment, les forces fatales qu'il avait jusque-là si soigneusement tenues à l'écart? Il y gagnait qu'après avoir, grâce à la scène de la reconnaissance, substitué le bras d'Oreste à celui de sa sœur pour l'exécution d'un meurtre qu'elle ne devait pas accomplir, il atténuait, dans le mesure du possible, la culpabilité d'Oreste lui-même, et, par suite, l'horreur du dénouement. L'intervention de la fatalité, bien que tardive, donne en effet à la catastrophe une teinte religieuse qui, par l'effet d'une illusion naturelle, s'étend à l'ensemble de la tragédie. A la lueur de ces traits rapides, la figure d'Oreste s'illumine d'un reflet qu'elle n'a pas, en réalité, dans le reste du drame; les raisons d'intérêt personnel qui l'ont surtout ramené à Mycènes s'effacent de notre esprit; il n'apparaît plus que comme un instrument irresponsable entre les mains de la divinité, et l'atrocité de son action est diminuée d'autant. Cela est exécuté avec une dextérité rare, secondée, il faut le dire, par le souvenir des *Choéphores*, que les emprunts faits par Sophocle à Eschyle évoquent invinciblement devant notre imagination. Faut-il voir dans ces réminiscences une sorte d'hommage rendu par le poète au génie de son devancier? Ce qu'on ne saurait nier, c'est que jamais auteur dramatique n'a imaginé un moyen plus ingénieux pour se tirer d'une situation qui ressemblait fort à une impasse.

VI

En résumé, Sophocle, dans l'*Electre* a employé les mêmes ressorts dramatiques que dans les pièces que nous avons précédemment examinées: passions et caractères d'une part; de l'autre, intervention d'une volonté surnaturelle. *Electre*, *Clytemnestre*, *Chrysothémis* sont mues par leurs sentiments et leurs passions, qui ne diffèrent pas des nôtres par leur

nature. Oreste est mû par la fatalité. La composition de la tragédie dénote également, comme toujours, le souci d'accorder ensemble ces deux ressorts, ou mieux de les faire jouer séparément, pour qu'ils ne se nuisent pas l'un à l'autre. Oreste, qui représente l'élément fatal, n'apparaît qu'à deux reprises : une première fois dans l'exposition, où il se montre uniquement pour mettre le spectateur au courant des faits indispensables. Son retour à Mycènes restera ignoré des autres personnages ; il ne se rencontrera pas avec eux avant la fin du drame ; il ne pourra les influencer de sa présence et de son contact ; il n'apportera pas, au milieu de ce concert formé de douleurs et de passions purement humaines, une note discordante, en se faisant l'écho de la voix impassible et divine de l'oracle. Sa seconde apparition a lieu seulement quelques instants avant la catastrophe : il vient pour être reconnu d'Electre, pour se substituer à elle quand la haine de la jeune fille pour Clytemnestre est parvenue à l'extrême limite qu'elle pouvait atteindre, et pour exécuter seul le parricide, en vertu de la fatalité qui le condamne à devenir le meurtrier de sa mère. Comme on le voit, c'est toujours le même procédé : l'intervention de l'élément surnaturel est ménagée de manière à ne gêner en rien la libre évolution des acteurs et l'expansion naturelle de leurs sentiments.

Dans l'*Electre*, d'ailleurs, pas plus que dans les *Trachiniennes*, l'*Ajax* et le *Philoctète*, Sophocle n'a échappé complètement aux inconvénients de l'emploi simultané des deux ressorts dramatiques. Aussi, malgré ses beautés, la pièce n'est pas sans défauts. Le plus général, que l'art savant du poète n'a pas réussi à dissimuler, porte sur la composition elle-même et consiste en ce que le sujet du drame ne se confond pas avec l'action. Le sujet, c'est-à-dire la peinture du caractère et des souffrances d'Electre, se développe sans influencer d'une manière appréciable sur la marche des événements, et la tragédie présente cette anomalie singulière d'un personnage principal qui n'agit pas, qui ressent seulement le contre-coup

de ce qui se passe autour de lui, et dont le rôle entier pourrait à la rigueur se supprimer sans que l'action elle-même, c'est-à-dire ici l'exécution du parricide d'Oreste, eût à subir aucun changement. — Le second, qui n'est que la conséquence du précédent, est que le dénouement ne sort pas des caractères. L'action véritable y prend sa revanche sur le sujet; à son tour elle passe au premier plan et y fait passer avec elle, dans la personne d'Oreste, l'idée religieuse et la fatalité, dont le poète s'est efforcé, dans le reste de la tragédie, de détourner notre attention : c'est la fatalité attachée à Oreste qui condamne sa sœur à l'immobilité. — Enfin, la peinture des caractères n'est peut-être pas elle-même sans reproche. Electre est-elle bien vraie, lorsque, durant la scène du meurtre, elle demeure insensible aux cris de détresse de Clytemnestre, et qu'elle triomphe, avec cette joie sauvage, de sa mère qu'on égorge? Est-il possible qu'elle soit si tendre pour ses complices et ne ferme son âme à la pitié que lorsqu'il s'agit de celle qui lui a donné le jour? Il est invraisemblable que Sophocle n'ait pas compris qu'à ce moment son héroïne perdait notre sympathie et devenait odieuse, plus odieuse encore que le meurtrier. Comment donc expliquer qu'il n'ait pas mis dans sa bouche un mot de commisération pour celle qui fut coupable, mais qui est sa mère, et dont la mort épouvantable devrait au moins adoucir ses ressentiments? Euripide l'a fait, lui qui pourtant ne recule pas devant l'horrible. C'est qu'Euripide le pouvait; car son Electre, après avoir pris part au meurtre de sa mère, n'a pas à consommer un meurtre nouveau. Sophocle ne le pouvait pas, parce que son héroïne va participer encore à la mort d'Egisthe, et qu'elle ne doit rien abandonner de sa haine, sous peine de faiblir avant que la vengeance soit complète. Le poète voit donc se retourner contre lui sa propre habileté. Il a voulu qu'Egisthe fût immolé en second lieu pour que l'esprit ne restât pas sous l'impression du parricide, pour voiler l'horreur de cette *action* qu'il s'efforce continuellement d'é luder : il n'a pu y arriver qu'en outrant l'âpreté des sentiments de ses per-

sonnages et en manquant à la nature et à la vérité. Ici encore, nous retrouvons l'antagonisme du *sujet* et de l'*action*, du sujet qui n'admettait que le développement et la peinture des caractères et des passions, de l'action dont les caractères et les passions, quelque violents qu'ils fussent, étaient impuissants à justifier le dénouement. C'est au fond l'antagonisme que nous avons déjà constaté entre les deux ressorts dramatiques que Sophocle cherche à concilier : les caractères d'une part, la fatalité de l'autre.

CHAPITRE V

ŒDIPE A COLONE

PREMIÈRE PARTIE

- I. Résumé de la pièce. — II. Composition de la pièce; son apparente simplicité; le rôle d'Ismène et son importance pour la liaison de la première et de la seconde partie de la tragédie. — III. Faiblesse relative de l'intérêt dramatique dans l'*Œdipe à Colone*. Elle n'est imputable ni à de prétendues longueurs, ni à la nature du sujet. — IV. Elle doit être attribuée: 1^o A des intérêts secondaires qui nuisent à l'intérêt principal: le panégyrique d'Athènes dans l'*Œdipe à Colone*, et son inconvénient au point de vue de l'unité d'impression; le rôle de Thésée se confond trop avec celui d'un *deus ex machina*; comment le caractère d'Œdipe lui-même est mis en conformité avec les exigences du panégyrique. 2^o Au manque de liaison suffisante entre les parties de la tragédie. Inconvénients des pièces à tiroirs.

I

Œdipe, avant les nombreux malheurs qui devaient bientôt fondre sur lui, s'étant rendu à Delphes pour interroger le dieu sur le secret de sa naissance, Apollon, entre autres oracles qu'il lui rendit, lui révéla qu'après de longues épreuves il parviendrait au terme de sa vie et de ses souffrances lorsque ses courses errantes l'auraient conduit dans une contrée où les augustes Euménides le recevraient dans leur asile. Cette contrée hospitalière lui accorderait un tombeau; sa dépouille serait, pour ceux qui l'auraient accueilli, un gage de prospérité et porterait malheur au contraire à ceux qui l'auraient chassé de sa patrie; enfin des signes envoyés par Zeus, tremblement de terre, éclairs, bruits de tonnerre, l'avertiraient que le moment fatal était venu pour lui¹. L'accomplissement de cet oracle, dont il n'est pas fait mention dans l'*Œdipe Roi*, où il était

¹ *Œdipe Col.*, 87 sqq

inutile à l'action, forme le sujet de l'*Œdipe à Colone*. — Rappelons, aussi succinctement que possible, la succession des scènes et les grandes divisions de la tragédie.

OEdipe est arrivé, sans le savoir, dans le bois des Euménides, à Colone, bourg près d'Athènes. Il est déchu de sa grandeur passée. Chassé de Thèbes par Créon quelque temps après la découverte de ses crimes involontaires, il erre depuis ce jour, aveugle, affaibli par l'âge et la misère. Couvert de haillons et tendant la main pour vivre, il n'a d'autre guide et d'autre soutien que sa fille Antigone, qui s'est dévouée pour lui et l'a suivi dans son exil. Un passant qu'ils questionnent leur apprend dans quels lieux ils se trouvent, et les avertit qu'ils ont pénétré dans une enceinte sacrée et redoutable où l'on ne peut séjourner sans sacrilège. OEdipe cependant déclare qu'il n'en sortira pas : il a compris, aux paroles du passant, que les dieux l'ont conduit à l'endroit où sa destinée doit s'accomplir. Tandis que le passant s'éloigne pour prévenir les habitants du pays de la présence de l'étranger, le vieillard adresse aux Euménides une humble supplication; il les prie de le prendre enfin en pitié et de l'accueillir favorablement pour que la prédiction d'Apollon se réalise ¹. — Le chœur fait alors son entrée. Il est composé des vieux Coloniates que le passant a avertis. Ils arrivent tumultueusement, cherchant partout l'audacieux qui a violé l'asile des déesses; OEdipe se montre et leur indignation se change en pitié; mais apprenant qu'ils ont devant eux le fils de Laïus, dont les crimes et les malheurs ont rempli d'horreur toute la Grèce, ils veulent faire sortir de leur territoire le vieillard et sa fille. Ils s'amollissent pourtant devant les supplications d'Antigone et les reproches d'OEdipe; d'ailleurs l'étranger parle d'avantages précieux que sa présence peut apporter à la contrée : ils patienteront jusqu'à l'arrivée de Thésée, roi d'Athènes, souverain du pays qu'ils habitent. Thésée décidera si l'on doit accueillir ou repousser le suppliant ².

¹ *Œd. Col.*, exposition (1-116).

² *Ibid.*, parodos (117-323).

Avant que Thésée paraisse, la seconde des filles d'Œdipe, Ismène, arrive de Thèbes. Elle apporte à son père un second oracle qui complète et précise celui que nous connaissons déjà. Elle informe le vieillard que ses deux fils, Étéocle et Polynice, se disputent la royauté ; que Polynice a réuni une armée d'Argiens pour détrôner son frère, et que bientôt Créon, au nom d'Étéocle et de Thèbes, et Polynice pour son propre compte, vont venir faire auprès de lui une démarche intéressée et tenter de l'entraîner chacun dans son parti. Apollon en effet a prédit que, des deux adversaires, celui-là triompherait qui s'assurerait l'appui d'Œdipe. Le vieil aveugle compare avec amertume le dévouement de ses filles à l'indifférence et à l'ingratitude de ses fils ; il rappelle la manière indigne dont ils l'ont traité, et décide qu'il ne cèdera pas à leurs égoïstes sollicitations. — Thésée ne paraît pas encore ; le chœur, en l'attendant, conseille à l'étranger d'offrir aux Euménides un sacrifice expiatoire suivant certains rites qu'il lui décrit, et le questionne sur ses malheurs. Ismène a quitté la scène avant cette sorte d'interrogatoire, afin d'aller accomplir, au nom de son père, le sacrifice dont il ne peut s'acquitter lui-même à cause de sa cécité¹. — Le roi d'Athènes arrive enfin, et Œdipe lui expose sa requête. « Je suis venu, dit-il, pour te faire don de mon corps misérable ; à le voir, il n'est pas d'une grande valeur ; mais on peut en retirer des avantages plus précieux que sa beauté n'est grande... Ces avantages se manifesteront après ma mort, quand tu m'auras donné un tombeau². » Il ne cache pas au roi qu'en acceptant son offre, il s'engagera plus qu'il ne croit, et qu'il y aura des luttes à soutenir : car on veut forcer l'exilé à retourner à Thèbes. Il fait allusion aussi à des inimitiés qui surgiront dans l'avenir entre cette ville et Athènes et mettront aux prises les deux cités : mais le corps d'Œdipe sera pour l'Attique un gage de victoire : en recevant le fugitif, Thésée n'accueillera pas un hôte inutile.

¹ *Œd. Col.*, 324-550.

² *Ibid.*, v. 551-667.

Avant même de savoir que la présence de l'exilé peut être pour son peuple une source de bienfaits, Thésée était disposé, par sa générosité naturelle, à lui donner asile; il accorde donc à Œdipe ce qu'il demande et le laisse libre de le suivre à Athènes ou de rester à Colone. Œdipe refuse de s'éloigner de Colone; car c'est là qu'il doit, dit-il, triompher de ceux qui l'ont chassé. Thésée se retire après avoir donné au vieillard l'assurance qu'il n'a rien à redouter de ses ennemis : le chœur, en son absence, veillera sur lui; son nom seul d'ailleurs sera pour son hôte une protection suffisante¹.

Ici se termine ce qu'on peut considérer comme la première partie de la pièce. L'oracle d'Apollon s'est réalisé à moitié : Œdipe est parvenu, sans le savoir, dans le lieu marqué par les destins pour être son tombeau; il a triomphé de la répugnance que les habitants de Colone éprouvaient à le recevoir; Thésée a fait de lui comme un citoyen d'Athènes et l'a pris sous sa sauvegarde².

Ce qui suit est consacré à montrer comment la deuxième moitié de l'oracle, c'est-à-dire la mort d'Œdipe sur le territoire d'Athènes, se réalise en dépit des obstacles qui surgissent et qui sembleraient devoir en entraver la marche. Ces obstacles viennent en premier lieu de Créon, l'envoyé des Thébains, qui voudraient avoir à leurs portes, sinon sur leur territoire même — car le meurtre commis par Œdipe sur son père ne le permet pas — le tombeau de leur ancien roi, dont la posses-

¹ *Œd. Col.*, v. 551-667.

² Cette partie de la tragédie comprend l'*exposition* (1-116), la *parodos* (117-236), qui affecte en partie la forme d'un *commos* entre Œdipe et le chœur et qui est suivie d'un couplet lyrique d'Antigone (237-253); et enfin *le premier et le second épisode* (254-548; 549-667). Ces deux épisodes ne sont pas séparés l'un de l'autre, comme d'habitude, par un *stasimon*, mais par un *commos* entre Œdipe et le chœur (510-548). La forme dialoguée donnée à ce morceau lyrique indique qu'il ne faut pas établir entre le premier et le second épisode une distinction trop marquée, et qu'ils ne forment en réalité qu'un seul épisode en deux parties, développant les circonstances d'un seul et même fait : l'admission d'Œdipe sur le territoire de Colone. Le premier *stasimon* véritable (668-719) marque une division beaucoup plus tranchée entre toute cette première partie du drame et la suite.

sion entraîne avec elle des avantages si précieux. Créon a d'abord recours à la persuasion et feint pour OEdipe une sollicitude qu'il ne ressent pas. OEdipe perce à jour ses sentiments secrets et lui reproche violemment la manière cruelle dont les Thébains et lui l'ont traité; non seulement il ne suivra pas Créon à Thèbes, mais encore il prédit que sa vengeance s'abattra sur son ancienne patrie et que ses fils n'auront rien de cette terre qu'ils se disputent. — Créon s'attendait à ce refus; il a pris ses mesures en conséquence: pour forcer le vieillard à céder, il a fait enlever Ismène; en sa présence, et malgré la vive opposition du chœur, il fait aussi enlever Antigone; il va se saisir d'OEdipe lui-même, quand tout à coup Thésée survient. C'est au tour d'OEdipe de triompher. Les justifications perfides par lesquelles Créon excuse sa conduite, et qui sont autant d'attaques dirigées contre OEdipe, dont il cherche à détacher le roi en rappelant son parricide et son inceste, restent sans effet; OEdipe les réfute victorieusement. Créon est obligé de se soumettre et de guider lui-même le roi d'Athènes vers l'endroit où ses gens retiennent les deux jeunes filles qu'il a ravies. Elles ne tardent pas à reparaître, ramenées par leur sauveur et tombent dans les bras de leur père qui ne peut contenir la joie qu'il a de les retrouver¹.

Cet assaut repoussé, le vieillard en soutient un autre d'un genre différent. Polynice, exilé comme lui, comme lui malheureux, se présente en suppliant. OEdipe, sur la prière de Thésée et d'Antigone, a dû consentir à le recevoir; mais en vain le fils exprime sa pitié et son repentir; en vain il implore son pardon et supplie son père de lui venir en aide dans sa lutte contre Étéocle: son désespoir et ses larmes laissent OEdipe inébranlable; il répond aux supplications de son fils par des malédictions terribles qui condamnent les deux frères à périr victimes l'un de l'autre. Antigone, émue de pitié pour Polynice,

¹ *Œd. Col.*, 720-1210. Un stasimon (1044-1095) coupe en deux cette partie relative à la tentative de Créon, et sépare l'enlèvement d'Antigone du retour des deux jeunes filles auprès de leur père.

tente inutilement de le faire renoncer à la guerre funeste qui causera sa perte : il se retire rempli de tristesse et résigné au sort qui l'attend¹.

Pour que l'oracle se réalise jusqu'au bout, OEdipe doit maintenant mourir. Le récit de sa mort remplit le dénouement. En entendant les grondements de tonnerre qui lui annoncent que son heure est venue, OEdipe envoie chercher Thésée, qui seul doit être témoin de ses derniers moments. De lui-même, bien qu'aveugle, il se dirige, suivi de ses filles et du roi, vers le lieu où le destin veut qu'il soit enseveli, et quitte la scène pour ne plus reparaître. C'est un messenger qui vient raconter la manière merveilleuse dont le vieillard, après avoir fait ses adieux à Ismène et à Antigone, a disparu soudain, sans que personne que Thésée puisse dire s'il a été emporté par une tempête soudaine, consumé par la foudre, ravi par quelque dieu ou englouti dans la terre. La tragédie se termine sur une scène de lamentations entre les deux sœurs, auxquelles Thésée promet de les faire reconduire à Thèbes ; car Antigone veut encore tenter de soustraire ses frères au sort qui leur a été prédit².

II

Il ne paraît guère possible d'imaginer une tragédie construite d'une manière plus aisée, plus simple et plus claire. Et d'abord, quel doute peut-il y avoir sur le sujet ? OEdipe, dans l'exposition, annonce qu'il doit mourir à Colone, et il y meurt effectivement au dénouement. Le sujet, c'est donc l'accomplissement de l'oracle relatif à la mort d'OEdipe. L'action est aussi nette dans sa marche et dans ses divisions que le sujet est clair. L'oracle s'accomplit progressivement, non sans rencontrer quelques obstacles, il est vrai ; mais il fallait bien qu'il en

¹ *OEd. Col.*, 1259-1446.

² *Ibid.*, 1447-1779.

rencontrât, pour qu'il y eût une action. Ces obstacles, habilement gradués, s'aplanissent les uns après les autres; d'abord ceux qui s'opposent à ce qu'Œdipe soit accueilli dans l'Attique: ce sont les moins sérieux; ensuite ceux qui font craindre de le voir arraché de son asile et contraint de mourir ailleurs qu'à Colone. Ceux-là sont autrement graves; mais ils disparaissent également: le coup de main de Créon échoue devant la ferme attitude de Thésée; et les larmes de Polynice sont impuissantes à entamer l'inflexible volonté de son père. Quant au lien qui rattache les unes aux autres les différentes parties de la pièce, il est assez visible: c'est encore l'oracle. C'est parce qu'il connaît les avantages attachés à la possession d'Œdipe et de son tombeau que Créon tente de le réduire en son pouvoir; c'est pour la même raison que Polynice tente de le fléchir. Leur arrivée sur la scène est donc motivée le plus naturellement du monde, et l'on ne s'étonne point de les voir; tous les événements semblent s'enchaîner d'eux-mêmes avec une grande simplicité.

Ne soyons point dupes cependant de cette simplicité apparente: elle est le fruit d'une combinaison habilement dissimulée, qu'on ne peut bien saisir qu'en examinant d'un peu près un rôle secondaire de la pièce, celui d'Ismène. Pourquoi Sophocle a-t-il introduit dans son drame ce personnage épisodique? Ce n'est pas qu'il se prêtât à des effets particulièrement dramatiques. Le poète, il est vrai, ne néglige pas d'en tirer à cet égard tout le parti possible. Par exemple Ismène, comme Antigone, est enlevée par Créon. Il peut sembler que la situation d'Œdipe est par là sensiblement aggravée, et qu'il est ainsi doublement atteint dans ses affections. Mais c'est là une simple illusion. D'abord, le seul danger qu'Œdipe puisse redouter pour Ismène, c'est qu'elle soit ramenée à Thèbes, qu'elle vienne à peine de quitter. D'autre part, son propre malheur ne sera pas sensiblement accru parce qu'il sera privé de la présence de sa plus jeune fille. Il a, jusqu'à ce jour, vécu sans elle, et il ne vient pas à l'idée que jamais Ismène

puisse remplacer sa sœur auprès de l'aveugle : elle n'a pas l'esprit de sacrifice nécessaire, et sa volonté, non plus que ses forces, ne serait pas à la hauteur de cette tâche d'abnégation. Antigone, voilà celle dont la perte est pour Œdipe véritablement un malheur sans remède, et son enlèvement est le seul réellement important. Celui d'Ismène ne pouvait faire que double emploi ; il était plutôt une gêne pour Sophocle, qui devait éviter de répéter les mêmes effets. Aussi n'assiste-t-on pas au rapt d'Ismène : le spectateur, comme Œdipe lui-même d'ailleurs, ne l'apprend que par un mot de Créon¹. Il est donc bien visible que Sophocle n'a que médiocrement compté sur cet événement pour renforcer l'intérêt dramatique de son sujet. Il a fait enlever Ismène, parce qu'il l'avait fait préalablement venir ; mais il ne l'a pas fait venir pour qu'elle fût enlevée. Ce qui le confirme, c'est que, à partir de l'arrivée de Thésée, la jeune fille tient, jusqu'à l'exodos, un rôle muet et ne contribue que par des jeux de scène qu'il faut deviner au pathétique des situations dans lesquelles elle figure². Il y a, je le sais bien, le *kommos* de la fin dont on doit tenir compte. Les lamentations traditionnelles qui suivent le récit de la mort d'Œdipe seraient moins touchantes si elles alternaient seulement entre le chœur et Antigone, au lieu de s'échanger entre les deux sœurs. Mais, là encore, je crois que l'écrivain s'est borné à tirer un heureux parti d'un rôle qu'il avait créé pour d'autres raisons.

¹ *Oed. Col.*, v. 818.

² La manière dont il faut distribuer les rôles de l'*Œdipe à Colone* entre les acteurs n'est pas parfaitement établie. Sophocle a-t-il fait usage d'un acteur supplémentaire ? Voir Croiset, *Hist. de la Litt. gr.*, III, p. 241, note. Je crois qu'il faut admettre qu'Ismène assiste en personnage muet à toutes les scènes qui se déroulent du v. 1095 au v. 1555. On voit d'après les v. 1444 sqq., 1457, 1472, 1542 sqq., qu'elle ne peut être absente de l'entrevue de Polynice et d'Œdipe, et des scènes comprises entre les vers 1456-1555. Le nombre réduit des acteurs était pour le poète une grande gêne ; mais Sophocle, s'il avait cru devoir donner au personnage d'Ismène une importance dramatique plus grande, aurait certainement trouvé des combinaisons qui le lui eussent permis. Il ne faut pas attribuer trop de poids aux nécessités matérielles de la représentation pour expliquer la composition de ses pièces.

On ne peut dire non plus que Sophocle se soit proposé spécialement, comme dans l'*Antigone*, de se servir d'Ismène pour préciser la physionomie de sa sœur et la mettre davantage en lumière. Le contraste qui, dans l'*Antigone*, fait valoir l'un par l'autre les caractères si différents des deux jeunes filles, ne se retrouve pas dans l'*Œdipe à Colone*, et il ne devait pas s'y retrouver. D'abord, l'action ne s'y prêtait pas ; ensuite Antigone n'est elle-même ici qu'un personnage secondaire ; elle n'est là que pour Œdipe et ne devait pas, par des traits trop accentués, détourner sur elle un intérêt qui doit se concentrer sur lui. Ce n'est pas à dire que Sophocle ait omis de marquer les différences qui distinguent les deux sœurs. Antigone, qui a vu de près la souffrance et que le malheur a mûrie avant l'âge, est plus grave, plus réfléchie. Sa nature, à la fois ardente et contenue, ne connaît pas d'autres joies que celles du devoir austère auquel elle a voué sa vie ; se pliant avec une patience infinie aux moindres désirs de son cher aveugle, l'entourant de soins minutieux et incessants, elle a, par la fermeté de sa raison et de son caractère, acquis le droit de conseiller son père et pris sur lui une autorité douce à laquelle il cède sans effort. On la sent avec lui dans une étroite communion d'idées ; ils vivent l'un pour l'autre et l'un par l'autre. Quand Œdipe ne sera plus là, elle regrettera les fatigues et les peines qu'elle endurait pour lui ; forte et courageuse tant qu'il a eu besoin d'elle pour le soutenir et le défendre, elle croira, privée de lui, avoir perdu elle-même tout soutien, et se considérera comme abandonnée et sans défense ; elle redeviendra un être faible et timide comme sa sœur, et il lui faudra la pensée d'un nouveau devoir à remplir, celui d'arracher Polynice à la mort, pour retrouver son énergie et sa volonté. Ismène, plus jeune, est plus exubérante et plus vive, mais aussi plus insouciant peut-être ; elle n'a pas la même profondeur et la même délicatesse de sentiments, ni la même force de volonté, ni la même abnégation. Dans la scène des lamentations finales, sa douleur, quoique très sincère et très grande, ne l'absorbera pas au

point qu'elle ne songe plus à elle-même, et ne l'empêchera pas de raisonner, de trouver, aux désirs désespérés et impossibles de sa sœur, des obstacles que celle-ci, emportée par son affliction, ne voit pas. Les deux sœurs ne se ressemblent donc pas ; mais, en définitive, c'est plutôt par des nuances que Sophocle les distingue ; il n'a pas voulu établir entre elles d'opposition. Il s'est plutôt attaché à leur donner des traits généraux qui leur fussent communs : OEdipe les réunit dans un même amour ; il ne les sépare pas dans l'éloge qu'il fait d'elles, en comparant, à la lâche et molle conduite de leurs frères, le courage viril qu'il leur a fallu pour lui venir en aide¹. Et toutes les deux en effet lui sont également dévouées, chacune à sa manière et dans la mesure de ses forces ; toutes deux lui témoignent, sous des formes différentes, une tendresse aussi vive, une affection filiale aussi réelle. Ismène, dans l'*OEdipe à Colone*, n'est donc qu'un reflet atténué d'Antigone, et si le poète a su très heureusement utiliser le personnage pour la peinture des caractères, il est évident toutefois que ce n'est pas surtout pour les caractères qu'il l'a introduit dans sa tragédie.

Enfin, on ne saurait prétendre qu'Ismène soit utile à l'action proprement dite ; son intervention n'en précipite ni n'en retarde la marche ; elle ne paraîtrait pas, que Créon et Polynice n'en viendraient pas moins solliciter OEdipe de les suivre à Thèbes ; car elle n'est pour rien dans leur démarche ; même sans elle, le cours des événements ne serait nullement changé.

A quoi donc sert ce personnage, et que fait-il dans la tragédie ? Il sert avant tout à la composition de la pièce, à la liaison et à l'équilibre de ses parties. Pour pouvoir mourir en paix à Colone, OEdipe a deux sortes de résistances à vaincre : d'abord celles qu'il rencontrera dans le pays même où il doit mourir, et qui proviennent du sentiment d'horreur attaché à

¹ *OEd. Col.*, 337 sqq. ; cf. 445 sqq.

sa personne à cause des crimes involontaires qu'il a commis ; ensuite celles qui lui viendront de Thèbes et de ses fils dont l'intérêt demande qu'Œdipe ne soit pas enseveli dans l'Attique. Il y a là deux grands développements à traiter entre l'exposition et le dénouement. Or, Sophocle ne les traite pas en les ajoutant simplement l'un à l'autre, et sans établir entre eux aucune dépendance. Il a pensé avec raison qu'une composition semblable offrirait quelque chose de trop uni, de trop simple, et serait peu propre à exciter l'attente et l'intérêt. C'est pourquoi, avant d'en avoir fini avec ce qui regarde le premier de ces développements, il anticipe sur le second. Il entrelace les événements de manière à ce que les résistances venant de Thèbes aient leur répercussion sur celles qu'Œdipe rencontre dans l'Attique, et que, à leur tour, les événements de Colone réagissent sur les résistances arrivant de Thèbes. C'est pour rendre cette combinaison possible qu'il introduit Ismène dans son drame.

Voyons, en effet, les conséquences qui résultent de l'arrivée d'Ismène ¹. Quand Ismène paraît, la situation est la suivante : on ne sait pas encore si les habitants de Colone et le roi d'Athènes souffriront sur leur territoire l'impur descendant des Labdacides, le fils parricide et incestueux. Le chœur l'a obligé à quitter l'enceinte inviolable des Euménides, et il se trouve maintenant assis sur la lisière du bois sacré. Si les Coloniates ont consenti à patienter jusqu'à l'arrivée de Thésée, ce n'est pas seulement parce qu'ils sont émus de pitié et que les reproches d'Œdipe les ont fait rougir de leur conduite inhospitalière : c'est aussi parce qu'Œdipe leur a vaguement fait entendre que sa présence ne serait pas inutile à la contrée : *φέρων ἄνησι ἀστοῖς τοῖσδε* ². Quand ils ont assisté à l'arrivée d'Ismène et à son entretien avec son père, ils changent d'attitude ; ils sont convertis à la cause de l'exilé ; ils lui enseignent les cérémonies qui pourront le purifier ; ils entendent, sans se

¹ *OEd. Col.*, 324 sqq.

² *Ibd.*, 287.

montrer cette fois saisis d'horreur et d'effroi, le détail de ses aventures ; enfin, ils appuient son dire auprès de Thésée ¹. Que s'est-il donc passé ? Ismène a apporté de Thèbes un oracle : c'est, pour le fond, le même que celui que le spectateur connaît déjà par OEdipe ², mais que le chœur ignorait encore. Quand Ismène a parlé, il le connaît, il sait qu'OEdipe doit être, pour ceux qui l'auront accueilli, un gage de prospérité ; et il le sait à n'en pouvoir douter, car les paroles d'Ismène respirent la sincérité, et, de plus, elle donne la preuve de leur vérité en annonçant que, sur la foi de cet oracle, Créon et Polynice vont arriver sur l'heure dans le but de déterminer OEdipe à les suivre à Thèbes. Relativement à Thésée, les révélations d'Ismène n'ont pas une moindre importance. Le roi d'Athènes, avant de prendre le suppliant sous sa sauvegarde, saura à quoi il s'engage, et qu'il aura une lutte à soutenir contre Thèbes, mais qu'il assurera en retour la puissance des Athéniens. La connaissance de ce qui se passe à Thèbes n'est donc pas sans influence sur la décision du chœur et de Thésée. Voilà pour ce qui regarde Athènes. — Les nouvelles d'Ismène influenceront aussi sur l'accueil qui sera fait par OEdipe à Créon et à Polynice. Ismène a apporté de Béotie plus qu'un oracle : elle a raconté les discordes criminelles qui divisent ses frères ambitieux. OEdipe est donc averti que ceux qui paraîtront devant lui dans un instant ne viennent pas le trouver par affection pour lui, mais par intérêt pour eux mêmes, et il peut mesurer l'étendue de l'égoïsme de ses fils en le comparant avec le dévouement de ses filles. Ainsi prévenu, il ne se laissera pas séduire aux belles paroles de Créon ; il ne s'amollira pas aux larmes de Polynice ; il ne quittera pas Colone ; il maudira sa patrie et ses fils ; et les enfants de l'hospitalière Athènes, à laquelle il a fait don, par reconnaissance, de sa dépouille précieuse, le soutiendront à leur tour contre les entreprises de ceux qui l'ont autrefois chassé.

¹ *Ed. Col.*, 629.

² Il l'a fait connaître dans sa prière aux Emnénides, v. 84 sqq.

Le personnage d'Ismène sert donc à la fois de transition et de lien entre les deux grandes parties qui sont développées de l'exposition au dénouement. Ce lien paraît d'autant plus étroit que, dès l'arrivée d'Ismène, le poète prépare déjà la scène de son enlèvement. On regarde quelquefois comme oiseuses les prescriptions très minutieuses que le chœur donne à l'aveugle sur la manière d'accomplir le sacrifice qu'il lui conseille d'offrir aux Euménides¹. Ces minuties ont leur utilité : elles rendent impossible la célébration du sacrifice par Œdipe lui-même, qui est privé de l'usage de ses yeux : Ismène, tout naturellement, s'en charge pour lui. Le poète se ménage par là la possibilité d'éloigner sans invraisemblance la jeune fille de la scène, et de l'envoyer seule dans un endroit désert où Créon trouvera l'occasion de s'emparer d'elle².

Remarquons aussi qu'Ismène, en annonçant l'arrivée prochaine de Créon et de Polynice, avant qu'Œdipe ait définitivement reçu un asile dans l'Atti que et qu'il se soit entretenu avec Thésée, fait craindre aux spectateurs et aux personnages du drame que le héros soit exposé sans défense aux tentatives de ses ennemis, et arraché de Colone avant même d'y avoir été définitivement admis. Le subterfuge adroit par lequel les scènes des deux premiers épisodes sont rattachées à la seconde partie du drame a donc encore l'avantage de rendre l'intérêt de ces scènes plus vif. Le rôle d'Ismène, en outre, est heureux en ce qu'il équilibre les forces que le poète met en présence dans son drame. De même qu'Athènes est opposée à Thèbes, Thésée et le chœur à Créon et aux gens de sa suite, de même aussi, aux deux fils ingrats d'Œdipe, s'opposent ses deux filles avec leur

¹ *Œd. Col.*, 461 sqq.

² On trouvera plus loin d'autres raisons qui justifient la présence de cette scène dans la tragédie. Il en est une à laquelle on ne songe pas, et que nous signalons dès à présent : en éloignant Ismène de la scène, Sophocle évite à cette innocente enfant d'entendre le récit des crimes de son père, qui se trouve immédiatement à la suite de ce morceau. En outre, le départ d'Ismène permet au poète, qui ne dispose, comme on le sait, que de trois acteurs, de faire reparaitre, dans l'épisode suivant, sous le costume et le masque de Thésée, celui qui vient de remplir le rôle de la seconde fille d'Œdipe.

tendre dévouement. Il résulte de là une symétrie harmonieuse dans la manière dont les personnages secondaires sont groupés autour du personnage principal. Enfin, la pauvreté relative de l'action est en partie dissimulée par le soin que Sophocle a pris de faire alterner entre elles des scènes d'un caractère différent : c'est encore grâce à Ismène qu'il a pu introduire dans son œuvre cette alternance et cette variété. Avec elle, dans ce drame qui, s'il ne contient pas des événements bien tragiques, remue cependant tant d'horribles souvenirs et met en conflit des caractères pleins d'âpreté et d'égoïsme, il semble qu'un souffle rafraîchissant pénètre. Cette enfant si charmante et si pure, si heureuse de vivre malgré ses malheurs, si aimante et si simplement dévouée, est, pour le vieillard aigri, et pour le spectateur lui-même, l'occasion d'émotions attendrissantes succédant avec un rare bonheur à d'autres plus violentes et parfois pénibles.

Pour ces raisons diverses, le rôle d'Ismène, très secondaire en soi, prend une importance réelle, si l'on considère la construction de la pièce, la liaison de ses parties, leur équilibre et leur harmonie. Le sophiste Salluste, qui vraisemblablement se fait l'écho d'un jugement des Alexandrins, exprime une grande admiration pour la conduite de l'*Œdipe à Colone*. L'économie générale de cette tragédie est une merveille, dit-il, et l'on ne rencontrerait la pareille dans presque aucun autre drame¹. Je ne sais s'il comprenait comme nous cette économie, mais elle dénote certainement une habileté de main très grande; pour avoir l'idée du rôle d'Ismène et de l'utilité qu'on en pouvait tirer, il fallait être rompu aux ressources du métier.

¹ "Αφατος δέ ἐστι καθόλου ἡ οἰκονομία ἐν τῷ δράματι, ὡς οὐδενὶ ἄλλῳ σχεδόν. (Argument de l'*Œd.* à *Col.*) L'auteur d'une autre *hypothesis* exprime aussi son admiration. Mais, d'après la suite de la phrase, il me semble qu'il admire surtout qu'un poète de l'âge de Sophocle ait pu composer un tel chef-d'œuvre. τὸ δὲ δράμα τῶν θανυμαστῶν ὃ καὶ ἤδη γεγραμῶς ὁ Σοφοκλῆς ἐποίησε (1^{re} *hypothesis*).

III

Le métier, toutefois, quel que soit le degré de perfection auquel il est poussé, ne peut tenir lieu de tout. *L'Œdipe à Colone*, on n'en saurait disconvenir, est inférieur, en intérêt dramatique, aux autres tragédies de Sophocle. Malgré les beautés de détail, malgré les incidents variés et assez nombreux par lesquels le poète a cherché à donner à l'action le mouvement et la vie, l'ensemble est relativement froid et languissant. On sort de la lecture de ce drame sans s'être senti dominé par la main puissante du poète, sans avoir éprouvé les effets de cet art magique que La Bruyère a si bien décrits : « Le poème tragique vous serre le cœur dès son commencement, vous laisse à peine dans tout son progrès la liberté de respirer et le temps de vous remettre... Il vous conduit à la terreur par la pitié, et réciproquement à la pitié par le terrible ¹ ».

On est tenté d'expliquer d'abord cette impression par un certain nombre de développements auxquels le poète s'est attardé avec complaisance et qui paraissent un peu trop abondants. Son Œdipe parle volontiers ; il s'étend sur les griefs qu'il a contre ses enfants, contre Créon, contre sa patrie ; il se plaît à y revenir ² ; il aime à questionner longuement, et les interlocuteurs auxquels il s'adresse sont assez disposés à lui donner la réplique. Le passant de l'exposition ne veut lui laisser ignorer rien de ce qu'il sait lui-même : il lui énumère, sans en omettre un seul, les sanctuaires religieux de la contrée ; il l'instruit du régime politique du pays et lui donne d'officieux conseils sur la conduite qu'il doit tenir ³ ; le chœur est aussi curieux que le passant est bavard : par deux fois il interroge Œdipe sur ses malheurs, comme s'il se plaisait à entendre répéter les histoires

¹ La Bruyère, chap. des *Ouvrages de l'Esprit*.

² *Œd. Col.*, 427 sqq. ; 765 sqq.

³ *Ibid.*, 36 sqq. Au v. 53 : ὅσ' οἶδα κἀγὼ πάντ' ἐπιστήσει κλύων.

qui font frissonner¹. Les effusions du père avec ses filles, soit lorsqu'Ismène entre en scène pour la première fois, soit lorsque toutes les deux lui sont ramenées par Thésée², pourraient certainement être abrégées sans que l'action en souffrit ; Polynice pourrait également supprimer, sans dommage pour la clarté de la situation, l'énumération des forces alliées qui se sont mises sous ses ordres³. En un mot, les personnages de cette tragédie ont l'air d'avoir beaucoup de temps à eux, et ils l'emploient volontiers en conversations familières, en descriptions et en discours, comme des gens que les événements ne talonnent pas. Il est incontestable que, de ces scènes, résulte une certaine lenteur dans la marche du drame. Mais on ne peut pas les rendre seules responsables de la faiblesse de l'intérêt dramatique. Cette abondance aisée et facile, cette liberté aimable et large dans le développement ont pour effet, si l'on veut, de donner à l'*OEdipe à Colone* un air qui se rapproche assez sensiblement de l'épopée ; mais on n'a jamais prétendu que l'épopée fût nécessairement dénuée d'intérêt dramatique.

¹ *OEd. Col.*, 203-224 ; 510-550.

² *Ibid.*, 324 sqq. ; 1101 sqq.

³ *Ibid.*, 1313-1320. Rapprocher encore de ces passages la scène où le chœur fait sortir OEdipe du bois, 187 sqq. Il faut remarquer toutefois que cette scène est en vers lyriques. Il pouvait y avoir ici des effets particuliers tirés de ce dialogue musical à *trois personnages*. Les questions, les réponses, les exhortations se croisent, exprimées quelquefois par un seul mot, par une ou deux notes musicales, comportant des alternances intéressantes dont nous ne pouvons plus juger. En outre, les mouvements d'OEdipe, ceux du chœur, ceux d'Antigone devaient être réglés de manière à être dramatiques. Ceux qui ont vu Mounet-Sully, dans l'*OEdipe Roi*, reparaitre après s'être crevé les yeux et s'avancer sur la scène en tâtonnant, se rendront compte de l'effet que pouvait produire la figure de ce grand vieillard aux yeux vides ne sachant pas où il va. Si l'action languit ici un peu pour nous, les spectateurs ne devaient pas s'en apercevoir. Ailleurs, par exemple avant l'altercation violente d'OEdipe et de Créon en présence de Thésée, Sophocle a pris soin de justifier lui-même les longueurs qu'on pourrait lui reprocher : le roi d'Athènes, aussitôt qu'il apprend l'enlèvement d'Ismène et d'Antigone et avant de s'informer des causes de cet attentat, s'empresse de donner les ordres nécessaires pour qu'on poursuive les ravisseurs (v. 897 sqq.). Les discours des deux adversaires remplissent l'intervalle qui s'écoule entre le moment où ces ordres sont donnés

Et puis, sont-ce bien là véritablement des longueurs, des longueurs imputables, comme on le dit parfois, au grand âge du poète¹. Ne faut-il pas, comme le veut G. Hermann, tenir compte de la nature du sujet, de l'âge et de la condition des personnages, des situations où ils se trouvent impliqués ? La prolixité, dans la bouche des hommes d'un âge avancé, tels que sont Œdipe, Créon et les membres du chœur, est un trait de vérité. Les assurances intarissables de reconnaissance que l'aveugle et Antigone expriment à Thésée pour les avoir sauvés n'ont rien non plus qui ne soit naturel et, en outre, elles sont en situation, comme aussi leurs effusions de tendresse, après qu'ils ont couru le danger d'être à jamais séparés les uns des autres et de ne plus se revoir. Le passant est nécessaire à l'exposition. Quant à Polynice, qu'on relise avec attention son discours et l'on verra que la longue énumération de ses alliés argiens aboutit à un admirable mouvement d'éloquence qu'on n'a pas toujours compris, bien qu'il fasse en grande partie l'intérêt de la scène. Je suis allé, dit en substance Polynice, trouver Adraste à Argos ; je suis devenu son gendre ; j'ai pour moi tous les princes de Péloponèse, et nous sommes décidés à vaincre ou à mourir. Eh bien ! nous tous, si puissants et si forts, nous les sept chefs postés aux sept portes de Thèbes,

et celui où Thésée en personne va se mettre à la tête de ceux auxquels il a fait dire de prendre les armes.

¹ On sait que l'*Œdipe à Colone* est la dernière tragédie de Sophocle, qu'il était bien près d'être nonagénaire, si même il ne l'était pas tout à fait, quand il la composa, et qu'elle ne fut jouée qu'après sa mort, par les soins de son petit-fils (voir le troisième des *Arguments*).

² G. Hermann réfute ainsi ceux qui voyaient dans l'*Œdipe à Colone* des traces de vieillesse, et ceux qui y voyaient le contraire avant qu'on eût retrouvé l'hypothèse qui donne la date de la représentation : « Ego quidem sic censeo, si quis hanc fabulam non opinione aliqua præpeditus accurate legat, reputetque et argumenti naturam, et personarum quæ in ea introducuntur ætatem atque conditionem, nihil esse inventurum, quod non æque a juvenilis roboris exsuperantia quam a verbosa lenitate senectutis absit. Adeo mira est ubique sententiarum, dictionis, numerorum vis et gravitas, pro loci cujusque natura personarumque moribus nunc ad summam alacritatem concitata, nunc temperata ad eximiam molliem. » Cité d'après Bellermand, édit. de l'*Œdipe à Colone*. Je n'ai pu me procurer l'*Œdipe à Colone* de G. Hermann.

Amphiaräus, Tydée, Etéocle d'Argos, Hippomédon, Capanée l'orgueilleux, Parthénopée l'invincible, moi enfin, que le malheur t'a donné pour fils, mais qui suis ton fils enfin, tous, nous nous mettons à tes genoux et te supplions de fléchir ta colère. Tel est le mouvement oratoire de ce passage, et ce qui en fait la beauté est précisément ce qu'on est tenté d'abord de prendre pour des longueurs. Polynice n'a énuméré avec cette ampleur toutes les forces et toutes les volontés qui se groupent autour de sa personne que pour les mettre aux pieds de son père, pour les humilier devant lui avec lui-même, pour donner plus d'élan et de vigueur à sa prière en y confondant la leur¹.

Faut-il donc conclure de ce qui précède que c'est le sujet lui-même qui était médiocrement dramatique et convenait peu au théâtre²? Il me semble que ce serait s'avancer beaucoup que de le prétendre. OEdipe n'est pas aussi malheureux que le roi Lear³, mais il n'est pas sans rapport avec le prince infortuné qui a fourni à Shakespeare la matière du plus tragique de ses chefs-d'œuvre. Il est comme lui un roi dépossédé, errant et misérable, et, de plus, aveugle. S'il a conservé auprès de sa

¹ Nous avons vu, un peu plus haut (p. 234) quelques-unes des raisons pour lesquelles Sophocle a écrit la scène où le chœur donne des indications à OEdipe sur le sacrifice qu'il lui conseille d'accomplir. Elle se justifie encore par la situation d'OEdipe. Cette situation est la même que celle où se trouvaient, à Athènes, les auteurs d'un meurtre involontaire. Ces meurtriers étaient astreints à certaines obligations: « celui qui sera convaincu de meurtre involontaire devra s'éloigner dans un certain délai, en suivant une route marquée, et fuir (vivre en exil) jusqu'à ce qu'il ait conclu le pacte de réconciliation avec un des parents de la victime. Alors seulement la loi lui permet de revenir, en observant certaines formes où rien n'est livré au hasard. Elle exige des sacrifices, des purifications; elle indique en détail tout ce qui doit être fait ». Démosth., *contre Aristocrate*, 72, trad. Daresté. Toutes ces obligations. OEdipe les subit, avec quelques modifications rendues nécessaires par son cas particulier. L'analogie est frappante, et l'*OEdipe à Colone* pourrait servir de commentaire au passage de Démosthène. En tout cas, jamais les Athéniens n'auraient pu comprendre que le meurtrier de Laïus pût être autorisé par Thésée à s'établir chez eux avant de s'être soumis aux prescriptions de leur législation criminelle et de s'être minutieusement purifié. Sur cette scène, voir encore plus loin, page 344.

² A. et M. Croiset, *Hist. de la Litt. grecque*, III, p. 241.

³ N'oublions pas qu'il s'agit du personnage de l'*OEdipe à Colone* et non de celui de l'*OEdipe Roi*.

personne la plus aimée de ses filles, et si sa misère en est allégée, elle en est accrue aussi, car il a à craindre pour elle, et non pas seulement pour lui, les hasards de sa vie vagabonde. Il n'a pas que des souffrances physiques à supporter ; comme le roi Lear encore, il souffre dans son âme : l'ingratitude de ses fils est pour son cœur de père une cruelle épreuve, et sur lui pèse en outre le souvenir de son horrible passé. Si donc le sujet ne comportait pas une bien grande complication d'événements tragiques ni un dénouement cruel, s'il était peu propre à exciter la terreur, il admettait du moins dans une très large mesure la pitié, qui est amplement suffisante à soutenir l'intérêt dramatique. D'ailleurs, que vaut un sujet par lui-même ? On n'en peut rien savoir tant que la pièce n'est pas faite ; la matière importe moins ici que la mise en œuvre ; c'est le génie du poète qui donne à un sujet sa valeur. Le sujet du *Philoctète* n'est rien, et cependant Sophocle en a tiré l'une de ses plus émouvantes créations.

On ne saurait donc expliquer l'infériorité dramatique de l'*OEdipe à Colone* uniquement par certaines longueurs du dialogue, ou par la nature du sujet. Il serait exagéré sans doute de prétendre que ces raisons n'y sont pour rien ; mais je crois qu'elles ne sont ni les seules, ni les principales, et qu'il y en a de plus sérieuses à rechercher.

IV

La première, à mon avis, est que des intérêts secondaires viennent distraire l'esprit de l'intérêt principal. Déjà un commentateur ancien remarquait que Sophocle avait cherché à plaire aux Athéniens en mêlant à sa tragédie l'éloge de leur cité. Cette intention a été relevée aussi par les modernes ; mais peut-être n'y insiste-t-on pas assez. L'éloge d'Athènes en effet ne se présente pas dans cette pièce comme quelque chose

¹ *OEd. à Col.*, 1^{er} argument.

d'accessoire, comme un motif brillant que le poète rencontre chemin faisant et qu'il effleure pour l'abandonner bientôt et revenir à son sujet. Dans l'*OEdipe à Colone*, sujet et panégyrique ne font qu'un; ils se sont offerts simultanément à l'esprit du poète; ils sont inséparables dans la conception originelle d'où l'œuvre est éclosée; ils le sont également dans l'œuvre arrivée à son terme, et vouloir étudier l'un sans tenir compte de l'autre est chose presque impossible.

La légende attique relative à la mort d'OEdipe avait un intérêt surtout local, on peut dire personnel à Sophocle; et l'on saisit, en effet, à ne pouvoir s'y méprendre, des accents personnels dans cette tragédie¹. Mais le poète a su élargir la tradition. S'il donne pour théâtre à l'action l'ombre des oliviers et des pampres où son enfance s'est écoulée, il a déployé dans le lointain, sur la toile de fond, la ligne des remparts d'Athènes² et les spectateurs auront constamment sous les yeux l'image de leur cité, que toutes les scènes du drame glorifient. Il serait oiseux de reprendre ces scènes une à une pour les examiner de ce nouveau point de vue. L'écrivain d'ailleurs nous dispense de ce travail; le panégyrique qu'il a entrepris de faire se conforme dans son cours aux grandes lignes de la composition dramatique; il est aussi facile à suivre, il est aussi clair dans ses divisions principales, que l'action elle-même. Il a son centre lumineux dans le célèbre morceau lyrique que, suivant la tradition, Sophocle lut devant les juges, pour repousser les imputations dirigées contre lui par son fils Iophon. Ce chœur admirable, placé au milieu de la tragédie, à égale distance à peu près de l'exposition et du dénouement³, n'est pas seulement un hymne ému du poète en l'honneur de son bourg natal, de Colone au sol blanc, nid de verdure et de

¹ L'éloge de Colone, dans le premier stasimon; le chœur 1211-1248, sur le chagrin de vieillir; les vers 1192 sqq., qui semblent inspirés par le souvenir des démêlés de Sophocle avec son fils Iophon.

² *Ed. Col.*, 14.

³ *Ibid.*, 668-720.

fleurs peuplé de rossignols, rafraîchi par les eaux vives et fécondantes du Céphise, séjour préféré de Dionysos, d'Aphrodite et des Muses ; il est la glorification de l'Attique entière, de sa fertilité, de ses oliviers sacrés, troncs centenaires protégés par la vigilance de Zeus et d'Athènes, redoutés et respectés des ennemis mêmes ; il s'adresse à la métropole (*μητροπόλει*) fière à bon droit des présents inestimables de Poseidon, le cheval aux belles formes et à la bouche docile, et le navire qui bat les flots de ses rames agiles : symboles ingénieux des deux éléments de la force et de la gloire nationales, de la cavalerie et de la marine athéniennes. Sophocle ne pouvait choisir pour ce chœur une place plus heureuse. Les Athéniens viennent d'accueillir Œdipe parmi eux et de lui conférer, pour ainsi dire, le droit de cité¹ : le nouveau citoyen d'Athènes devait donc apprendre tout le prix de la faveur qui lui était accordée et jouir par avance des charmes de sa future patrie. Mais en outre, ces beaux vers, par le sentiment religieux qui les inspire et qui se confond ici avec le sentiment patriotique, laissent l'impression que l'Attique est véritablement une terre sacrée : *χῶρος μὲν ἱερός πᾶς ὄδ' ἔστι*, comme le disait ailleurs Sophocle, en énumérant les sanctuaires dont elle est couverte² ; c'est la terre de prédilection des dieux ; tous à l'envi la comblent de leurs faveurs. Pouvait-on donner une conclusion plus naturelle aux scènes précédentes, qui toutes nous ont montré le peuple d'Athènes digne, par ses sentiments de piété, de la sollicitude divine ? Car telle est la première partie du panégyrique, à peine déguisé sous la marche de l'action. L'action en effet n'est pas ici développée uniquement pour elle-même ; le poète s'est servi de ses personnages pour tracer le portrait idéal de la cité qu'ils représentent, et mettre en lumière un trait fondamental du caractère athénien. La piété du passant, du chœur, de Thésée, c'est la piété athénienne avec toutes les qualités morales qu'elle suscite ou qu'elle suppose. Scrupu-

¹ *Ced. Col.*, 637 : *χώρα δ' ἑμπολιν κατοικίῳ.*

² *Ibid.*, 54.

leuse, méticuleuse même, elle tient à l'observation rigoureuse des usages religieux et des formes prescrites : le passant et le chœur s'offensent également de voir un étranger violer une enceinte consacrée, ils le mettent en garde contre le sacrilège, ils lui conseillent de s'en purifier et lui en indiquent les moyens. Elle ne se confond point cependant avec le formalisme étroit et dur dont il serait facile de trouver des exemples dans d'autres contrées de la Grèce. Elle est plutôt généreuse et large ; elle sait concilier avec le respect des dieux l'humanité et la douceur ; il y entre beaucoup de ce sentiment souvent exprimé par Sophocle, que le bonheur des mortels est essentiellement fragile, et qu'on doit à l'infortune un peu de la compassion qu'on aura peut-être un jour à réclamer pour soi-même. Une piété semblable crée des devoirs envers les hommes non moins qu'envers la divinité : le passant et le chœur feront céder leurs scrupules religieux à la commisération que leur inspire OEdipe ; et si Thésée accueille avec tant de grandeur bienveillante l'aveugle errant, ce n'est pas seulement parce qu'il est, en sa qualité de suppliant, un envoyé des dieux, c'est aussi et surtout à cause des malheurs qu'ils ont soufferts l'un et l'autre.

Je n'oublie pas que j'ai grandi à l'étranger, comme toi ; que, sur la terre étrangère, j'ai affronté pour ma vie des dangers que personne autre n'a courus ; aussi jamais je ne refuserai mon aide à un étranger malheureux comme tu l'es, Je sais que je suis homme et que, pas plus que toi, je ne suis maître de demain¹.

Avec cette piété compatissante s'allie de la manière la plus naturelle une certaine délicatesse de sentiments : le roi d'Athènes s'abstiendra d'interroger son hôte sur sa naissance et sur sa patrie, afin de lui éviter la douleur et la honte de revenir sur des souvenirs pénibles² ; il tiendra, avec autant de religion que s'il s'était lié par un serment, la parole donnée au

¹ *Œd. Col.*, 562 sqq.

² *Ibid.*, 551 sqq. Il faut ajouter que le poète s'évitait ainsi adroitement de tomber dans des répétitions.

misérable¹ ; il ne se prévaudra pas de ses bienfaits pour peser sur sa volonté² ; il tentera de jouer, contre ses propres intérêts, le rôle de conciliateur entre le père irrité et les enfants coupables³. Ce sont là des inventions heureuses, non moins pour le poète dramatique que pour le panégyriste. Car, bien que ces traits ne soient souvent que légèrement indiqués, ils suffisent cependant pour que la figure du roi d'Athènes devienne plus personnelle et plus vivante, et qu'elle échappe en partie à la banalité du type convenu du souverain juste et généreux, sur lequel Euripide s'est trop contenté peut-être de modeler son Thésée et son Démophon.

Tout en servant de conclusion naturelle à la première partie du panégyrique, ce chant lyrique prépare la seconde. « O terre comblée des plus grands éloges, à toi maintenant de justifier ce brillant panégyrique⁴ ». Sophocle ne pouvait exprimer plus clairement son intention que par ces mots d'Antigone. L'éloge d'Athènes se poursuit en effet, continuant à suivre dans sa marche la marche de l'action, ou plutôt se confondant avec elle, et désormais ressortant principalement des actes des personnages. Naturellement, nous retrouverons encore ici la piété athénienne ; il n'en pouvait pas être autrement, car en elle est l'inspiration première de la conduite généreuse d'Athènes envers son suppliant. Il ne fallait pas d'ailleurs que l'unité de ton fût rompue par des divisions brusques et tranchées. Néanmoins, sur ce fond général qui reste le même, Sophocle fait valoir d'autres aspects de ses figures ; il met en évidence maintenant des mérites plus particuliers, et qui tiennent davantage à la vie politique de la nation. C'est la sagesse des institutions de la cité et de sa politique ; c'est la haute prudence du conseil de l'aréopage, aussi ancien que la ville qu'il s'applique à préserver de l'impiété et des souillures⁵ ; ce sont

¹ *Æd. Col.*, 650.

² *Ibid.*, 638.

³ *Ibid.*, 590 sqq. ; 1150-1180.

⁴ *Ibid.*, 720.

⁵ *Ibid.*, 939 sqq.

les principes de justice qui président aux délibérations et aux entreprises de ce peuple formé d'hommes libres, et chez lequel tout se soumet à l'autorité de la loi¹; c'est surtout la vaillance des citoyens, leur courage militaire et leurs triomphes guerriers. Quand les Athéniens prennent les armes, ce n'est ni par intérêt ni par ambition; c'est pour repousser les attaques injustes ou défendre les opprimés; alors leur bravoure devient irrésistible: δεινός ὁ προσχώρων Ἄρης, δεινὰ δὲ Θεσειδῶν ἀκμὰ²; ajoutons que, grâce à Thésée, qui la personnifie, cette bravoure prend dans la pièce le même air chevaleresque que celle des antiques héros bienfaiteurs de la Grèce. La lutte de Thésée et de ses troupes contre les Thébains ravisseurs ne pouvait pas être mise sur la scène; mais nous assistons cependant au combat et à la victoire de la cavalerie athénienne; les vieux Coloniates se les représentent sous des images si vives et les décrivent avec tant de chaleur, qu'il est facile au spectateur de suppléer par l'imagination à ce qu'il ne voit pas³. Ce combat n'est d'ailleurs que le prélude de luttes et de triomphes plus sérieux; Sophocle le laisse entrevoir en faisant des allusions à des démêlés futurs d'Athènes avec Thèbes⁴. Ces allusions sont obscures pour nous, et la critique n'est pas arrivée jusqu'à ce jour à les ramener aux faits de l'histoire. Peut-être étaient-elles confuses aussi pour les Athéniens. Les éloges les plus précis ne sont pas toujours les plus prisés; un peu de vague ne messied pas au panégyrique: il permet à celui qui en est le héros d'interpréter à son avantage les obscurités volontaires de l'auteur⁵.

Depuis longtemps les poètes tragiques, pour ne parler que de ceux-là, avaient accoutumé le peuple d'Athènes à entendre ses louanges sur la scène. J'imagine pourtant qu'il dut particulière-

¹ *Œd. Col.*, 913 sqq.

² *Ibid.*, 1065.

³ *Ibid.*, 1044-1095.

⁴ *Ibid.*, 607-628; cf. 919-931.

⁵ Voir sur ces allusions H. Weil, *de Tragæd. græc. cum rebus publicis conjunctione*, p. 13 sqq.

ment se plaire à la représentation de l'*Œdipe à Colone*. Jamais en effet, ni dans l'*Ajax*, ni dans les *Héraclides* ou les *Suppliantes* d'Euripide, ni même dans les *Euménides* ou les *Perses*, il n'avait été glorifié avec une pareille ampleur, ni d'une manière aussi complète, ni avec un art aussi souple et aussi varié. La louange circule dans toutes les scènes et prend toutes les formes : décors, descriptions, chants lyriques, dialogue, action, tout y concourt. Tantôt elle s'exprime sous forme directe et sans fausse modestie, par la bouche même de ceux qu'elle vise¹; tantôt elle s'insinue par le moyen de l'ironie et se cache sous les reproches²; ailleurs, c'est un ennemi qui la distribue, ce qui en rehausse le prix³; ailleurs enfin elle ressort des seules actions accomplies ou du contraste des caractères. Sophocle ne pouvait, par exemple, donner plus de relief à la loyauté, à la bravoure, à la générosité athénienne, qu'en opposant à un souverain tel que Thésée un adversaire tel que Créon.

Est-il besoin d'ajouter que rien ne ressemble moins à la flatterie que ce vaste panégyrique? Il a été inspiré uniquement par le plus noble des sentiments, par le patriotisme. L'admiration du poète pour sa cité natale est sincère et profonde. Malgré les épreuves de tout genre qu'elle a subies, il la voit toujours des mêmes yeux qu'au temps de sa jeunesse, lorsque Cimon finissait de refouler les Perses en Asie et que lui-même remportait au théâtre ses premiers succès; il a toujours la même foi dans l'éternité de sa grandeur. C'est dans le dénouement, que cette foi vivace trouve son expression la plus forte. « Je t'apprendrai, dit Œdipe à Thésée, des choses qui mettront pour toujours cette ville à l'abri des atteintes du temps⁴. » Ces choses mystérieuses, nous ne les savons pas; la bouche ne doit pas les dire; mais Thésée les apprendra quand il aura conduit

¹ *Ed. Col.*, rôle de Thésée, v. 664; 911 sqq.; 1143 sqq., etc.

² *Ibid.*, 258 sqq.

³ *Ibid.*, 939 sqq.

⁴ *Ibid.*, 1518.

OEdipe au lieu où il doit disparaître. Là, sur « le seuil escarpé du gouffre dont les degrés d'airain s'enracinent dans la terre », à l'endroit où déjà se dresse le monument de l'alliance entre Thésée et Pirithoos, se conclut, entre le roi d'Athènes et son hôte qui va mourir, le pacte d'éternelle durée ; il a pour témoins les dieux, et il se scelle aux éclats de la foudre de Zeus¹. Il semble que la divinité, en élevant OEdipe au rang des héros immortels se propose moins de lui accorder à lui-même la juste réparation de ses malheurs immérités, que d'établir sur des bases inébranlables la prospérité de la contrée où règnent l'humanité, la piété, le respect du malheur et des dieux². Ces illusions du grand poète sont touchantes. Etaient-elles vraiment possibles ? Oui, pour lui peut-être. Il s'est efforcé, quoi qu'il en soit, de les conserver jusqu'à la fin, et il a voulu les faire partager aux autres en consacrant la dernière production de son génie à évoquer devant eux un passé qui les invitait à ne pas désespérer de l'avenir.

Athènes est donc, autant qu'OEdipe, le protagoniste de l'*OEdipe à Colone*. Sophocle a cherché à intéresser son public à autre chose encore qu'à l'action ; il a conçu et construit sa pièce de manière que les Athéniens ne pussent être émus des malheurs du vieil aveugle sans avoir en même temps l'occasion de s'enorgueillir d'eux-mêmes dans la personne de leur roi.

On aperçoit facilement le grave inconvénient qui résulte, pour l'intérêt dramatique, de cette confusion voulue et continue du panégyrique avec le drame. L'unité d'impression n'existe plus ; l'attention ne se porte plus tout entière sur le sujet ; ce n'est plus le personnage en scène que le spectateur regarde agir³, mais lui-même ; c'est à sa propre attitude qu'il s'intéresse. L'émotion tragique n'arrive plus à son âme qu'à travers des émotions d'un autre genre, fort vives elles-mêmes,

¹ *Œd. Col.*, 1526 sqq. ; 1590 sqq.

² E. Rohde, *Psyche*, 1^{re} édit., p. 536.

³ J'entends le spectateur *athénien*.

et très louables sans doute, mais qui la dénaturent et l'affaiblissent ; car elles n'ont rien de commun avec celles que l'art dramatique se propose de faire naître. Cet inconvénient subsiste même pour le lecteur moderne, bien qu'il n'ait pas les mêmes raisons que le public de Sophocle d'admirer la gloire et les vertus de la cité de Minerve. Il est gêné sans cesse par l'intervention de ce personnage abstrait et toujours parfaitement louable, qui vient constamment s'interposer entre les véritables acteurs et lui.

Le rôle de Thésée, en qui surtout sont personnifiés les mérites d'Athènes, et qui donne à la tragédie le caractère d'un panégyrique en action, nuit à l'intérêt dramatique d'une autre manière encore. Thésée est trop un *deus ex machina* chargé d'aplanir toutes les difficultés, de dissiper tous les dangers qui menacent le héros de la tragédie. On s'accorde généralement à considérer comme les plus froides de la pièce les scènes qui se passent entre OEdipe et Créon. Pourtant l'animation de ces scènes est très grande ; elles sont intéressantes par la peinture du caractère de Créon, qui est très finement observé et rendu avec beaucoup de vérité ; l'agitation et les souffrances morales d'OEdipe, l'indignation généreuse et la résistance courageuse du chœur, les angoisses d'Antigone qu'on entraîne, y sont exprimées avec énergie et sous la forme la plus dramatique. Malgré tout, l'on n'est pas fortement ému ; le mouvement des scènes paraît artificiel et pour ainsi dire tout extérieur ; il est plus dans la forme que dans le fond. Cela vient de la certitude où nous sommes que Thésée attend non loin de là pour intervenir au moment opportun, qu'il empêchera qu'on arrache OEdipe du sol de l'Attique, qu'il lui rendra ses filles, qu'il forcera Créon à s'en retourner avec sa courte honte. Si Antigone et son père ne pouvaient compter que sur eux-mêmes et sur le chœur pour repousser la violence qui leur est faite, l'effet de ces mêmes scènes serait tout autre ; elles deviendraient immédiatement pathétiques et poignantes. Une considération analogue explique pourquoi l'exposition forme une des parties les

plus intéressantes du drame. Là le vieillard et sa fille sont dénués encore de tout secours étranger, et nous pouvons réellement éprouver quelque incertitude ou quelque crainte sur le sort qui les attend. Et encore l'incertitude serait plus grande, et par conséquent l'intérêt dramatique plus vif, si nous pouvions nous dire que l'auteur n'est pas un Athénien et un Colonniate, et qu'il ne fera pas nécessairement de tous les Athéniens et de tous les Colonniate des hommes remplis d'humanité et de douceur et naturellement disposés à accueillir avec bienveillance les malheureux que le ciel leur envoie.

L'entrevue de Polynice et d'Œdipe forme un des épisodes les plus émouvants de la tragédie. En elle-même, la situation est des plus dramatiques; elle rentre dans la catégorie de celles qu'Aristote recommande aux poètes de rechercher et que Corneille regarde comme éminemment propres à faire naître la terreur et la pitié¹. Mais, si elle conserve toute sa valeur, n'est-ce pas précisément parce que l'intervention souveraine et décisive de Thésée ne peut être ici d'aucun effet? Comme toujours, le roi d'Athènes est tout disposé à prêter son appui à son hôte contre un danger possible; mais Œdipe ne court aucun danger, bien qu'il ait paru croire le contraire². L'intérêt cette fois est ailleurs; il est dans le conflit des sentiments du père et du fils; et ce conflit est un de ceux où la puissance des grands de la terre ne peut rien; il est purement moral; il ne comporte d'autre solution que celle que lui donneront, non la force, mais les passions desquelles il est sorti³.

¹ Aristote, *Poétique*, XIV: « Cherchons donc quels sont les objets qui excitent la terreur et la pitié... Qu'un ennemi tue son ennemi, il n'y a rien dans ce fait, soit qu'on l'accomplisse, soit qu'on le doive accomplir, qui puisse exciter la pitié, si ce n'est la catastrophe elle-même. Il n'y en a pas davantage si les personnes ne sont ni amies ni ennemies. Mais quand ces douloureux événements arrivent entre des personnes qui s'aiment, et que par exemple un frère tue ou doit tuer son frère, un fils son père, une mère son fils, un fils sa mère, ou qu'il se commet d'autres malheurs de ce genre, voilà les situations qu'il faut rechercher. » (Traduct. Barth. Saint-Hilaire.) Cf. Corneille, 2^e Discours sur la tragédie.

² *Ed. Col.*, 1205 sqq.

³ Bien que Thésée ne doive prendre aucune part à l'entrevue d'Œdipe et

S'il y avait une réserve à faire à propos de cet épisode pathétique, elle consisterait peut-être à faire observer que la pitié se détourne, à ce moment, du personnage principal, qui l'avait jusqu'à ce moment concentrée sur lui, pour se reporter sur un personnage secondaire ; et que ce personnage secondaire est un de ceux qui sont chargés, d'après les données de la tragédie, de représenter les persécuteurs d'Œdipe, ceux qui s'opposent à sa destinée et mettent des entraves à sa volonté. Je ne veux point dire que le poète ait eu tort de donner à Polynice le caractère et l'attitude qu'il lui a donnés, d'en faire un fils respectueux et repentant, un frère aimant et tendre, un malheureux digne de pitié malgré ses fautes. Mais son père ne demeure-t-il pas bien insensible à tant de raisons qui nous émeuvent et qui devraient amollir sa colère ? « Mon père, implorait Polynice, Zeus lui-même fait asseoir sur son trône le Pardon, indulgent à toutes les fautes ; que le Pardon se tienne aussi à tes côtés. » Œdipe ne connaît que la seule justice : « Suppliant sur les degrés de l'autel, ou roi sur le trône, tu seras atteint par mes malédictions, s'il est vrai que l'antique Diké siège aux côtés de Zeus, gardienne des lois éternelles¹. » Sa bouche ne s'ouvre que pour maudire, ou bien elle s'obstine dans un silence plus impitoyable encore que les explosions de la colère ; avant même d'avoir maudit, l'inflexible vieillard se réjouit par avance de la douleur qu'il va causer : « Il a voulu m'entendre : il m'entendra ; et mes paroles n'apporteront pas la joie dans sa vie². » Il ne se livre donc en lui aucune lutte intérieure ; il n'a aucune violence à se faire pour lancer l'anathème, pour condamner son fils à tuer son frère et à périr de

de Polynice, et que la situation se dénoue sans qu'il ait à intervenir, Sophocle, en panégyriste consciencieux, n'a pu se résigner à l'en exclure tout à fait. Au cours même de l'entretien entre le père et le fils, il est question de lui : c'est sur sa foi que Polynice ose se présenter devant Œdipe ; et c'est par égard pour lui qu'Œdipe consent à écouter son fils (1285 sqq. ; 1348 sqq.). C'est une manière d'insister sur l'autorité morale que Thésée doit à ses vertus, et qui avait déjà été mise en évidence dans une scène précédente (1154-1210).

¹ *Œd. Col.*, 1267, 1380.

² *Ibid.*, 1353.

la main de son frère ; nulle part le père n'apparaît sous le justicier. Il y a, à cette attitude d'Œdipe, des raisons que nous verrons ailleurs. Mais, dès maintenant, ceux que choque cette dureté du cœur paternel pourraient, sans se tromper beaucoup, en faire remonter en partie la cause à la même raison qui affaiblit l'intérêt dramatique dans les scènes précédentes. L'Œdipe que nous voyons ici a cessé d'être un Œdipe thébain. Reçu dans la cité athénienne par Thésée, il est devenu à son insu, et peut-être même à l'insu du poète, aussi Athénien que Thésée lui-même. Toute la sollicitude qu'au temps de sa puissance il éprouvait pour Thèbes et pour son peuple s'est reportée sur sa nouvelle patrie. S'il en était autrement, se détacherait-il avec cette facilité, malgré les injustices souffertes, de la ville qui fut sa « nourrice ¹ » ? Déchaînerait-il contre elle, avec tant d'âpreté et de rancune, la vengeance de son « génie courroucé » ² ? Dans tous ces passages c'est déjà l'Athénien ennemi de Thèbes qui parle. C'est aussi l'Athénien qui repousse Polynice avec tant de rigueur. Un Athénien peut être humain et doux dans ses relations avec les hommes en général ; mais il doit répudier ces sentiments, même à l'égard de ses proches, quand la prospérité et la gloire de la cité sont en question. Or ici il s'agissait d'assurer à Athènes la prééminence sur toutes ses rivales, de lui réserver exclusivement les avantages attachés à une sépulture mystérieuse qui sera pour elle un rempart plus solide que des milliers de boucliers et des milliers de lances alliées ³. Œdipe ne pouvait donc pas hésiter ; il ne pouvait que rester insensible aux larmes de son fils ; les sentiments du père devaient céder la place à ceux de l'Athénien. Il se montre par avance ce qu'il ne sera réellement qu'un peu plus tard et après sa mort : le protecteur déterminé, jaloux et exclusif de son peuple d'élection.

Ainsi, la faiblesse dramatique de l'*Œdipe à Colone* — fai-

¹ *Œd. Col.*, 760 : οὔσα τῆ πάλαι τροφός.

² *Ibid.*, 787.

³ *Ibid.*, 1514.

blesse toute relative, on le comprend, — trouve à certains égards son explication dans le panégyrique d'Athènes qui marche de pair avec l'action, et qui introduit dans la pièce une sorte de duplicité d'intérêt ; le héros du panégyrique, Athènes ou Thésée, devient comme un second protagoniste absorbant une part de l'attention qui devrait se reporter sur le véritable ; et, de plus, par son intervention trop uniformément et trop évidemment efficace, il rend un peu illusoire les dangers qui menacent le vieil aveugle.

A cette explication, on peut en ajouter une autre, d'un ordre différent. On a quelquefois regardé comme superflue dans le drame l'entrevue de Polynice et de son père. Cette scène peut assurément se défendre par de bonnes raisons. Elle n'a pas seulement pour elle qu'elle est d'une grande beauté ; il est permis de prétendre qu'elle complique la situation d'Œdipe, qu'elle remet en question, après l'échec de la tentative de Créon, le dénouement, c'est-à-dire la mort d'Œdipe sur le territoire de l'Attique ; qu'elle constitue enfin une progression dans la marche de l'action. Toutefois, on est bien forcé de reconnaître la justesse de l'observation que fait à son sujet un critique allemand. Il serait facile aux ciseaux d'un directeur de théâtre, dit Hartung, de couper l'épisode et de raccorder le reste de manière à ce qu'on ne remarquât pas la coupure¹. On peut aller plus loin encore ; car l'observation est vraie également pour tout l'épisode qui met en présence Œdipe et Créon. De ces deux épisodes, on peut retrancher à volonté l'un ou l'autre et dissimuler la suppression par quelques soudures faciles à opérer. On peut même, si l'on y tient, les supprimer tous les deux entièrement, à condition de faire disparaître, dans la scène de l'arrivée d'Ismène et dans celle de l'arrivée de Thésée, quelques vers destinés uniquement à annoncer et à préparer l'entrée en scène de Créon et de Polynice¹. La tragé-

¹ Hartung, préface de son édition, 1857.

² Ce sont les vers 395-411 ; 455-460 ; 652-667. Cela fait une quarantaine en tout.

die sera ainsi réduite de moitié¹ ; mais elle n'en formera pas moins un tout complet encore et répondant à l'attente que fait naître le prologue ; le sujet restera le même : ce sera toujours Œdipe arrivant, par un effet de la volonté divine, dans l'Attique où il doit mourir, rencontrant certaines résistances qui s'opposent à l'accomplissement de l'oracle (résistance du chœur), triomphant de ces résistances, définitivement accueilli par Thésée, et trouvant une fin merveilleuse dans le bois de Colone pour la plus grande gloire et la plus grande prospérité de la ville d'Athènes.

De la facilité avec laquelle ces deux épisodes se retranchent sans nuire à l'unité de l'action, et sans même qu'il soit possible de s'apercevoir de leur suppression, on doit conclure que les grandes parties de la tragédie ne sont pas fortement liées entre elles. Nous avons essayé plus haut de montrer comment Sophocle avait cherché à les rattacher, et quel parti il avait tiré à cet égard du personnage d'Ismène ; l'oracle qu'elle apporte de Thèbes devient le fil qui les unit. Mais qui ne s'aperçoit combien ce lien est en réalité fragile et artificiel, et qu'il est tout à fait insuffisant pour donner à la pièce une cohésion véritable ? L'oracle d'Ismène assurément *motive* l'entrée en scène de Créon et de Polynice ; mais il ne la rend pas *nécessaire* ; Créon et Polynice pourraient ne pas venir, et ils ne viendraient pas en effet, si l'expédition des Sept Chefs, c'est-à-dire des événements qui sont en dehors du sujet, qui n'y tiennent pas essentiellement, ne donnaient pas le branle à leur ambitieux égoïsme. Ils ne viennent pas nécessairement, car sur eux ne pèse pas la nécessité fatale de l'oracle, d'autant plus qu'ils ne sont là que pour en entraver l'accomplissement ; elle pèse sur Œdipe seul, qui ne peut pas mourir ailleurs qu'à Colone, quelles que soient les résistances opposées à la décision du destin. Il résulte de là que les deux épisodes dont nous parlons, malgré l'habileté avec laquelle ils ont été intercalés dans

¹ Elle comptera encore environ 800 vers.

la tragédie, malgré les savantes préparations qui les annoncent, forment un tout à part, dont la présence dans la pièce semble se justifier seulement par des raisons secondaires, par des raisons de métier, par l'obligation où le poète s'est trouvé de donner du corps à un sujet un peu maigre, mais non pas par des raisons logiques.

Ils forment si bien un tout à part, que Sophocle a cru devoir les faire précéder d'une exposition qui leur est propre. Pour tout lecteur sans opinion préconçue, en effet, la scène de l'arrivée d'Ismène, quelque originale et pittoresque qu'elle soit, ne peut pas avoir d'autre caractère que celui d'une exposition, et ne peut pas s'appeler d'un autre nom. C'est l'exposition du début qui recommence, mais faite d'un point de vue nouveau, du point de vue des princes thébains et non plus de celui d'Œdipe et des Athéniens. L'oracle tout récent d'Apollon, qu'Ismène rapporte de Thèbes, répète, pour le fond des choses, celui qui fut rendu à Œdipe dans sa jeunesse, et qu'il a rappelé dans sa prière aux Euménides. Seulement, les circonstances qui ne touchent qu'Œdipe lui-même sont maintenant laissées dans l'ombre ; il n'est plus question de ce repos éternel qu'il est venu chercher à Colone ; s'il doit toujours être, pour ceux qui seront les possesseurs de son tombeau, un gage de prospérité, cela est dit de manière à mettre en évidence non la vertu protectrice et divine que la dépouille du vieillard, devenu un des héros de l'Attique, aura le privilège de posséder, mais les efforts acharnés de ceux qui chercheront à se l'approprier¹. Il n'y a, dans l'oracle d'Ismène, qu'un détail qui ne se retrouve pas dans l'oracle d'Œdipe. « Les hommes de Thèbes, dit Ismène, répétant les propres paroles du dieu, s'efforceront, pour assurer leur salut, de t'avoir et mort *et vivant*, θανόντα ζώντά τε. » Ainsi, ce n'est plus seulement après sa mort qu'Œdipe doit

¹ Comparer les vers 92-94). (Φοῖβος ἔλεξε) ἐνταῦθα κάμψιν τὸν ταλαίπωρον βίον | κέρδη μὲν, οἰκίσαντα, τοῖς δεδουμένοις, | ἄτην δὲ τοῖς πέμψασιν, οἳ μ'ἀπήλασαν, et les vers 388-389 : σὲ τοῖς ἔχει ζητητὸν ἀνθρώποις ποτέ | θανόντ' ἔσεσθαι ζώντά τ' ἐδούσας γάρην.

être un héros protecteur et un gage de victoire ; c'est aussi de son vivant. Pourquoi cette addition importante et inattendue à l'oracle du début, sinon parce qu'il fallait que le spectateur s'expliquât l'intervention de Créon et de Polynice, et qu'il y eût une raison qui motivât cette intervention ? Les mots ζῶντά τε font à eux seuls tout le sens et toute l'importance du passage ; à eux seuls ils trahissent d'une manière manifeste la préoccupation qu'a eue Sophocle de rattacher à son sujet, par une manière nouvelle de présenter les choses, des scènes qui n'en faisaient pas essentiellement partie ¹.

Objectera-t-on que toutes les scènes de la tragédie, ayant pour objet et pour centre Œdipe, ont par cela même de l'unité ? Il peut résulter en effet de là, nous l'avons nous-même remarqué à propos de l'*Ajax* ², une unité rudimentaire qui, à de certaines conditions, deviendra même une unité véritable. Mais, comme Aristote a raison de le faire observer, l'unité dramatique n'existe pas nécessairement par le seul fait que les scènes se déroulent autour d'un personne unique ; et il ne suffit même pas, pour la constituer, que, dans chacune d'elles, ce personnage joue un rôle, comme dans l'*Œdipe à Colone*. Elle n'existe réellement que là où il y a cohésion étroite des parties et enchaînement naturel des situations, que cet enchaînement provienne d'ailleurs soit des situations elles-mêmes, soit des caractères. Or, dans l'*Œdipe à Colone*, cette condition n'est

¹ Ce serait un contresens de traduire θυνόντα ζῶντά τε par notre locution *mort ou viv*. Ni Créon ni Polynice ne songent à attenter aux jours d'Œdipe. Chacun d'eux veut seulement l'avoir à ses côtés dans la lutte fratricide qui se prépare, parce que sa seule présence doit assurer la victoire au parti qui l'aura avec lui. — Il ne faudrait pas voir non plus, dans le οἰκίσματα du vers 92, autre chose qu'un euphémisme. *Etablir son séjour* a ici évidemment un sens voisin de *être enseveli*, bien que cette expression ne puisse s'appliquer à Œdipe qui disparaît d'une façon mystérieuse et ne reçoit pas de sépulture. On n'a d'ailleurs qu'à voir la suite des idées pour s'en convaincre. L'idée de οἰκίσιν n'est exprimée qu'après celle de mourir (καμψεῖν βίον, également un euphémisme) et lui est subordonnée. Œdipe *séjournera* dans le lieu où il sera mort, à la façon dont les héros et les dieux séjournent dans une contrée de prédilection. Nous n'insistons sur ces détails que pour justifier l'importance que nous donnons au ζῶντά τε du vers 388.

² Voir page 55.

pas remplie. Les situations n'y sortent pas les unes des autres par suite d'un enchaînement naturel et logique. Thésée accueille Œdipe et s'engage à le défendre; il n'en découle pas nécessairement qu'il ait à le défendre contre quelqu'un; son intervention ne rend pas nécessaire l'intervention de Créon ou de Polynice, pas plus que l'intervention de Créon ne rend nécessaire celle de Polynice. Chaque situation garde dans la pièce pour ainsi dire son indépendance et semble traitée pour elle-même. Les personnages se succèdent mais ne s'amènent pas les uns les autres. C'est par suite de circonstances fortuites, que Thésée et Créon se rencontrent sur la scène. Le scholiaste admire fort Sophocle d'avoir imaginé de faire offrir par Thésée un sacrifice à Poseidon dans le voisinage de Colone, pour qu'il pût être à portée d'entendre les cris de détresse d'Œdipe et de ses amis; il semble qu'une critique serait ici plus à sa place qu'un éloge¹. Quant à Polynice et à Créon, ils ne se trouvent nulle part en présence l'un de l'autre; ces deux personnages s'ignorent; ils agissent chacun de leur côté, poussés par leurs passions et leurs intérêts particuliers, sans que les actions et les sentiments de l'un retentissent sur les actions et les sentiments de l'autre. Ils ont seulement ceci de commun, qu'ils apparaissent en un même lieu, sur une même scène, devant un même interlocuteur; mais c'est là tout; ils n'ont pas l'air de savoir qu'ils sont, à des titres divers, acteurs dans un même drame.

Les situations ne sortent pas davantage du caractère d'Œdipe. Car le vieux roi de Thèbes joue un rôle purement expectant, purement passif. Quand il est une fois engagé dans une situation, cette situation reçoit, il est vrai, de lui et de son caractère, son dénouement et sa solution: ici Œdipe se soumet aux désirs du chœur; là il résiste aux violences de Créon; ailleurs il repoussera durement Polynice. Mais ce n'est

¹ *Œd. Col.*, v. 886 sqq. schol. : ἄκρως τῇ οἰκονομίᾳ τὸ μαθεῖν τὸν Θησέα τὰ γενόμενα πρὸς θυσίαις ὄντα τοῦ Ἰππίου Ποσειδῶνος ὑπὲρ τοῦ μὴ διατριβῆν ἐγγενέσθαι μὴ γυνότης τινος.

pas dans son caractère que la situation a pris naissance. Les situations se présentent et s'imposent à lui; il les subit, loin d'en être le premier auteur par sa volonté, ses sentiments ou ses passions. Nous n'avons ici rien qui soit comparable à la composition serrée du *Philoctète*, où les moindres incidents du drame, les péripéties les plus légères comme les plus importantes, peuvent être rapportées directement aux caractères et à leur opposition.

On comprendra tout ce que la construction extérieure de l'*Œdipe à Colone* a de défectueux à cet égard, si on consent à rapprocher pour un moment cette tragédie d'une pièce de notre théâtre classique, qui n'est pas des meilleures, de l'aveu même de son auteur. « Jamais, dit Molière dans sa préface des *Fâcheux*, entreprise ne fut si précipitée que celle-ci. Je ne dis pas cela pour me piquer de l'impromptu..., mais seulement pour prévenir certains gens qui pourraient trouver à redire que je n'aie pas mis ici toutes les espèces de fâcheux qui se trouvent... Je me réduisis à ne toucher qu'un petit nombre d'importuns; et je pris ceux qui s'offrirent d'abord à mon esprit...; et pour lier promptement toutes ces choses, je me servis du premier nœud que je pus trouver ». Il y aurait assurément injustice et irrévérence à vouloir pousser bien loin le rapprochement entre une pièce faite, apprise et représentée en moins de quinze jours, et dont l'auteur ne cherche même pas à dissimuler les défauts, et la tragédie si soigneusement étudiée de Sophocle. Pourtant, on ne peut en disconvenir, il y a, entre l'économie des deux œuvres, des points de ressemblance. Dans les *Fâcheux* aussi nous trouvons une série de personnages qui défilent sur la même scène et devant le même interlocuteur, sans se rencontrer ni avoir entre eux aucun rapport. De ce que toutes les scènes de la comédie se déroulent autour d'Eraste, de ce qu'elles ont pour but et pour effet de s'opposer à ses desseins amoureux et de retarder ses explications avec sa maîtresse, de même que toutes les scènes de l'*Œdipe à Colone* ont pour effet de retarder le moment où le

veillard trouvera dans le bois des Euménides le repos définitif auquel il aspire, dira-t-on, malgré le nœud quelconque imaginé par l'auteur en un jour de hâte, que les *Fâcheux* sont une pièce fortement liée? Louis XIV a pu demander à Molière d'ajouter à ses portraits un type qui lui paraissait intéressant et Molière a pu le satisfaire sans que le lien des actes de sa comédie se trouvât rompu¹; il aurait pu ajouter d'autres portraits encore, et il aurait pu aussi en retrancher certains, sans que les spectateurs s'en aperçussent. Sa comédie, en effet, est une *pièce à tiroirs*, c'est-à-dire d'une structure assez lâche et assez élastique pour qu'il soit possible, sans rien changer à l'économie générale, de la grossir d'incidents nouveaux ou de l'alléger par des coupures. Des coupures, on peut en faire également dans l'*Œdipe à Colone*, nous l'avons vu plus haut; et il n'y a pas de raison pour qu'on ne puisse aussi grossir la pièce *par l'extérieur*, en imaginant des épisodes nouveaux, du genre de celui de Créon par exemple. Sophocle ne l'a pas fait, d'abord parce qu'il observe des limites judicieuses que lui imposent son goût personnel et ce sens de la mesure qui est une de ses qualités dominantes; et ensuite parce que la tradition ne mettait Œdipe en relation qu'avec Thèbes. Mais ce n'étaient pas la rigueur et les exigences étroites de son plan qui le contraignaient à se restreindre à ces limites. Il est permis de concevoir d'autres cités, rivales d'Athènes comme Thèbes, ayant aussi le désir d'empêcher la ville de Thésée de s'assurer à jamais le précieux gage de victoire qu'est le tombeau d'Œdipe, et le disputant aux Athéniens par la persuasion ou par la force. La construction de la tragédie ne s'opposait pas à ce que des incidents de cette nature vinsent, en nombre indéfini, se greffer sur ceux qu'elle contient déjà.

Ce genre de composition entraîne avec lui, au point de vue de l'intérêt dramatique, un inconvénient qu'il est facile d'apercevoir. Les différents épisodes se trouvant dans une indépen-

¹ *Fâcheux*, au Roi. — Ce caractère est celui du chasseur.

dance relative les uns à l'égard des autres, ils ne réagissent pas les uns sur les autres ; l'effet dramatique de l'un ne s'ajoute pas à l'effet dramatique de l'autre ; il se juxtapose à lui simplement sans le renforcer ; il arrive même parfois que les épisodes se nuisent réciproquement, en raison précisément de l'intérêt qui s'attache en propre à chacun et qui distrait l'esprit de celui que les autres présentent. L'intérêt, en tout cas, changeant de nature et d'objet à chaque nouvel incident, se disperse forcément et s'émiette, au lieu de se concentrer sur le développement ininterrompu d'un sentiment, d'une passion ou d'une situation dominante. Il en résulte que, dans une tragédie composée d'après ce système, les divers épisodes peuvent être dramatiques en eux-mêmes, sans pour cela former un tout qui soit dramatique dans son ensemble ; car il n'y a plus place pour l'unité d'impression, qui est une des conditions essentielles de l'intérêt dramatique, et qui ne peut réellement et pleinement se produire que lorsque toutes les parties de l'œuvre jaillissent d'une inspiration unique, que toutes sont comme emportées par le même puissant courant de fatalité ou de passion.

Qu'on reprenne les différentes parties de l'*OEdipe à Colone*, et l'on verra qu'aux raisons déjà données plus haut — duplicité d'intérêt résultant du panégyrique d'Athènes, intervention trop visiblement et trop régulièrement tutélaire de Thésée — celle que nous venons d'indiquer ici : absence de rapport intime entre les divers épisodes, s'ajoute encore pour expliquer comment la tragédie est un peu dépourvue, dans son ensemble, de vie et d'intérêt. Isolés les uns des autres, ces épisodes sont loin de manquer de pathétique ; chacun d'eux développe une situation émouvante. OEdipe errant à la recherche d'un asile et craignant de se voir repoussé ; OEdipe résistant aux violences de Créon et de ses satellites ; OEdipe sollicité par Polynice et répondant à ses prières par ses malédictions : ce sont là des scènes qui ne peuvent qu'être dramatiques. Mais ce qu'on peut leur reprocher, c'est que l'intérêt qu'elles éveillent n'est pas

du même ordre ; la nature de l'émotion tragique change de l'une à l'autre ; il n'y a pas progression réelle de l'une à l'autre, parce qu'il ne se dégage pas de leur succession et de leur ensemble une impression unique restant la même toujours et allant en se fortifiant à mesure que le drame avance.

Cherchons en effet à démêler quel genre de sentiments détermine en nous le rôle d'Œdipe, du début de la pièce à l'arrivée d'Ismène par exemple. Notre émotion résulte ici de causes diverses. La faiblesse et le dénuement du vieillard, ses tâtonnements et ses effrois d'aveugle, l'horreur qu'il soulève sur son passage, nous remplissent d'une pitié profonde. D'autre part, à cette pitié se mêle un autre sentiment, qui la domine, et qui consiste en une sorte de vénération et de respect. Œdipe a conservé sous ses haillons un air de grandeur et de noblesse qui frappe tout d'abord les plus indifférents, comme le passant athénien¹. C'est que la royauté l'a marqué d'une empreinte que l'infortune n'a pas effacée ; c'est aussi, et c'est surtout que, pour ce malheureux représentant d'une race condamnée, l'heure solennelle est venue où son obscure destinée va s'éclaircir enfin et recevoir son dénouement. Les dieux ont parlé ; de la bouche même de l'aveugle nous avons appris leurs oracles infailibles ; nous savons que sur lui s'étend leur main miséricordieuse, que ces Euménides qu'il invoque et qui ont guidé ses pas se tiennent invisibles auprès de lui. Il est comme environné de mystère ; il n'est pas un homme comme les autres : rejeté en dehors de l'humanité par ses tragiques aventures et par l'influence occulte qui a dominé tout son passé, il s'élève maintenant au-dessus d'elle en vertu de la sollicitude divine qui plane sur lui à ce moment suprême. Nous oublions presque sa condition mortelle, et nous sommes pris tout entiers par ce qu'il y a dans sa destinée de surnaturel, de vaguement effrayant et de divin à la fois. — Tel est, à ce que je crois, l'effet que produit Œdipe dans l'exposition et dans le premier

¹ *Œd. Col.*, 75.

épisode. Ce qui le rend, dans cette partie de la tragédie, intéressant et dramatique, c'est beaucoup moins, à mon avis, le détail de ses misères, de ses souffrances physiques ou des dangers auxquels l'expose sa vie vagabonde, que les raisons morales ou religieuses qui donnent à toute sa personne un caractère auguste, plein de majesté et de mystère.

Dès qu'apparaissent Ismène et un peu plus tard Créon, l'aspect sous lequel nous nous étions déjà habitués à considérer le héros se modifie sensiblement. Ismène apporte un nouvel oracle. Cet oracle devrait, semble-t-il, avoir pour effet d'augmenter l'impression religieuse causée par la prédiction qu'Œdipe a fait connaître. Mais il n'en est rien. Les deux oracles disent bien au fond la même chose, mais ils ne la disent pas de la même manière. Celui d'Œdipe laisse tout dans le vague ; et l'oracle en effet était vague pour lui quand il l'a reçu ; il l'est encore au moment où il le rappelle, quoique le passé lui fasse sur quelques points pressentir l'avenir, et que déjà pour lui un coin du voile se soulève. De quelle contrée Apollon parlait-il, quand il promettait à celui dont il venait de prédire les infortunes un asile où sa vie s'éteindrait doucement dans un éternel repos ? Quelles étaient ces divinités vénérables et ce peuple qui devaient l'accueillir, ces hommes qui devaient le chasser ? Quels étaient ces avantages (*ξέρθη*) dont il devait faire jouir ses hôtes et priver ses ennemis ? Tout cela flotte encore assez incertain pour nous et pour lui, au début de la pièce, et l'imagination peut à son gré interpréter les paroles divines et leur donner un sens mystérieux. L'oracle d'Ismène n'a plus ce caractère. La prédiction qu'elle rapporte de Thèbes est récente : *τοῖς νῦν μαντεύμασιν*¹ ; elle a trait à des événements qui nous sont racontés en détail ; nous apprenons au juste quels personnages elle vise et ce que sont ces avantages attachés à la possession de la dépouille de l'aveugle². Tous les mots fatidiques ont pris un sens précis et clair ; ils ne peuvent plus recéler aucun mys-

¹ *Œd. Col.*, 387.

² *Ibid.*, 390.

tère ni pour les acteurs du drame ni pour nous. Jusqu'à ce moment, la mort surnaturelle du vieux roi empruntait presque entièrement son intérêt à une idée religieuse ; elle était comme une réparation juste et attendue accordée par les dieux à des malheurs immérités ; de cela, il n'est plus question, ou il en est à peine question. Ismène parle de la fin de son père surtout comme d'un événement qui va mettre aux prises des haines acharnées, des compétitions indignes et mesquines malgré les intérêts politiques sous lesquels elles se déguisent : ses derniers moments, qui s'annonçaient comme devant être augustes et pleins de sérénité, menacent de ressembler à ceux d'un mourant autour duquel s'agitent les convoitises honteuses d'héritiers avides et trop pressés. Que devient le côté *moral* qui nous avait jusqu'ici intéressés dans le personnage principal ? Il a presque totalement disparu, et il s'efface bien plus encore dans l'épisode de Créon, dont l'arrivée d'Ismène n'est qu'une préparation. Œdipe et ses filles vont courir des dangers ; ils seront sur le point d'être entraînés de force à Thèbes. Mais le pathétique de ces scènes tumultueuses est tout autre que celui qui remplit la première partie du drame. L'intérêt qu'elles excitent est celui qui résulte du spectacle de la faiblesse exposée sans défense à la violence et à la brutalité ; il peut être puissant encore ; mais il est inférieur à celui qui dérive d'une idée morale ; s'il n'est pas inférieur, il est à coup sûr d'une autre nature ; les deux genres d'intérêt ne se renforcent pas l'un l'autre ; ils se font tort plutôt l'un à l'autre par leur différence même. Le second épisode dérange donc et trouble notre impression première ; nous nous trouvons pour ainsi dire ballottés entre deux courants tragiques qui se contrarient parce qu'ils n'ont ni la même direction, ni la même intensité.

Notre impression première va-t-elle reparaitre un peu plus loin, quand Sophocle mettra sous nos yeux l'entrevue de Polynice et de son père ? Ou bien le nouvel épisode sera-t-il en gradation sur le précédent, de manière à provoquer en nous le même genre d'angoisse, mais d'une manière plus vive, en

rendant la situation d'Œdipe plus critique, en lui faisant courir des dangers plus sérieux? Des deux côtés notre attente est déçue. Le pathétique de la scène où Polynice et son père se rencontrent ne provient ni de l'idée que nous nous sommes formée d'abord de la destinée mystérieuse d'Œdipe, ni des dangers qu'il pourrait courir encore, et qui d'ailleurs sont nuls. Il sort, comme nous l'avons indiqué précédemment, du conflit éminemment tragique qui s'élève entre deux êtres faits pour se chérir, dont l'un demande grâce et dont l'autre condamne sans pitié. Chose plus grave, sur laquelle nous avons également appelé l'attention, la pitié qu'on éprouve à la lecture de la scène se retourne contre le héros principal et s'attache à son fils, tout coupable qu'il est. Ainsi l'émotion du spectateur change encore une fois d'objet et de nature. C'est bien toujours de la pitié qu'il ressent, comme dans l'épisode précédent; mais ce n'est plus pour Œdipe qu'il la ressent, et elle n'est plus causée pour des raisons du même ordre; ce n'est plus la même sorte de pitié. Nous sommes donc de nouveau déroutés dans nos impressions; l'impression primitive produite en nous par les premières scènes de la tragédie n'a cessé d'être troublée ou effacée par d'autres qui se sont superposées les unes aux autres et qui sont complètement différentes entre elles. Nous ne la retrouverons qu'au dénouement. Là seulement le poète replacera son héros dans l'atmosphère religieuse, mystérieuse et vague qui faisait le principal intérêt de la première partie de la tragédie.

Des observations qui précèdent, il ressort qu'une des causes de la faiblesse relative de l'intérêt dramatique dans l'*Œdipe à Colone*, est bien la diversité des impressions par lesquelles le poète nous fait successivement passer, ou, ce qui revient au même, l'absence de liaison véritable entre les épisodes, le manque de cohésion réelle entre les grandes parties de la tragédie.

CHAPITRE VI

ŒDIPE A COLONE

DEUXIÈME PARTIE

I. L'action *extérieure* et l'action *intérieure* dans l'*Œdipe à Colone*. — Le véritable sujet de la pièce est la réhabilitation d'Œdipe. — La réhabilitation d'Œdipe : situation et état moral d'Œdipe au début de la pièce. — Comment sa situation se transforme et par suite de quelles causes (pitié du chœur, mystère qui entoure le personnage; oracles; intérêt personnel du chœur). — Réhabilitation morale d'Œdipe; son innocence mise en lumière par des moyens accessoires et par une justification directe reposant sur une idée morale; évolution simultanée du caractère d'Œdipe et de l'idée morale. — Les deux épisodes relatifs à Créon et à Polynice. Comment ils font partie intégrante de l'action intérieure : 1^o en achevant la justification et la réhabilitation d'Œdipe; 2^o en faisant passer les sentiments dans le domaine des faits; 3^o en complétant la peinture des sentiments et des caractères. — Le dénouement: il résume l'esprit de la tragédie et l'idée morale qui la soutient. — II. De la fatalité et des caractères dans l'*Œdipe à Colone*. — Par quels moyens Sophocle cherche à les concilier; comment il modifie l'idée de la fatalité; conséquences de cette modification relativement à la peinture des caractères. — L'action de la fatalité restreinte à l'exposition et au dénouement. — III. Conclusion. L'*Œdipe à Colone* est une tragédie de caractère qui ne retient de la fatalité que le nom et l'apparence. — L'impression religieuse qui résulte de l'*Œdipe à Colone*. — L'unité de la tragédie est due à l'étroite dépendance de l'action, des caractères et de l'idée morale.

I

Jusqu'ici, nous n'avons examiné l'*Œdipe à Colone* que sous un de ses aspects. Nous en avons étudié la construction comme si l'intérêt résidait tout entier dans les malheurs d'Œdipe, dans les difficultés qu'il rencontre pour s'établir à Colone, dans les violences qu'il subit, les dangers qui le menacent lui et ses filles, les assauts qui viennent troubler la sérénité de sa fin. Mais est-ce uniquement sous ce jour qu'il convient de le considérer? Les défauts que nous avons cru y découvrir doivent sans doute nous être un avertissement que, puisque nous n'avons pas pu trouver dans les seuls événements de la pièce

l'unité d'impression, la progression et la force dramatiques, ces événements ne sont pas tout et qu'il faut chercher ailleurs. Et en effet les événements ne constituent, dans l'*Œdipe à Colone* qu'une action extérieure. A côté de celle-là, il y en a une autre d'un genre différent, à laquelle la première sert surtout à donner la forme dramatique; action *intérieure* pourrait-on dire, fondée sur le développement d'une idée morale, et se proposant pour objet la peinture d'un caractère. Quelle est cette action ?

Au dénouement de l'*Œdipe Roi*, on voit Œdipe atteint par l'arrêt qu'il a lui-même lancé contre le meurtrier de Laïus. Il s'est reconnu dans le coupable désigné par les dieux, dans le maudit dont la présence souillait Thèbes et qui avait attiré sur elle le fléau dont elle se mourait. Il s'est puni de ses propres mains; il s'est arraché les yeux pour ne plus voir les êtres odieux et chers qui lui rappellent ses fautes. Mais, si ses crimes sont expiés, ses souillures ne sont pas effacées. Œdipe est encore « l'être impur que ni la terre, ni les eaux sacrées du ciel, ni la lumière, ne peuvent supporter »; seuls les membres de sa famille pourront désormais sans impiété être les témoins et les confidents de ses souffrances¹. Environné de ténèbres, vivant dans la partie la plus solitaire de son palais, il n'aura plus aucun commerce avec le reste de la cité; il ne foulera plus ses remparts, ne sera plus reçu dans ses temples; nulle famille ne l'admettra plus à son foyer, à ses sacrifices, à ses prières². Œdipe ne s'appartient même plus à lui-même: il n'a plus le droit d'avoir une volonté, de prendre une décision, de disposer de sa personne; il ne peut pas s'exiler, il ne peut pas mourir avant que les dieux se soient prononcés sur le sort qu'ils lui réservent³. Ce personnage tombé au dernier degré de la déchéance, Sophocle entreprend de le relever; il se propose de rendre la vie à celui qui n'est plus que le fantôme de

¹ *Œdipe Roi*, 1426 sqq.

² *Ibid.*, 236 sqq.; 1343 sqq.; 1378 sqq.; 1410 sqq.

³ *Ibid.*, 1432; 1455 sqq.

lui-même¹, de réveiller l'énergie et la volonté dans cette âme où toutes les forces vives semblent près de succomber sous le poids de la honte et de la douleur. A celui qui fut malgré lui un fils incestueux et parricide, il sera donné, avant de mourir, de rassurer sa conscience troublée, de se justifier et de s'absoudre ; celui que les dieux ont frappé comme un coupable, que les hommes ont rejeté comme un impie, se verra réhabilité, vénéré, glorifié presque à l'égal d'un être divin et trouvera une compensation à ses souffrances imméritées dans une apo théose qui fera de lui le génie bienfaisant d'une contrée². Telle est l'idée générale de l'action intérieure que recouvre l'action dramatique. En réalité, le drame a pour sujet la réhabilitation d'Œdipe, rendue sensible aux spectateurs non seulement par la succession des événements qui le concernent, mais encore par l'évolution morale qui s'accomplit, de l'exposition au dénouement, dans le personnage principal. La réhabilitation du héros et l'évolution de ses sentiments marchent en effet du même pas ; elles exercent l'une sur l'autre une répercussion mutuelle, et ce que j'appelle l'action intérieure n'est autre chose que le progrès simultané de l'une et de l'autre. C'est dans cette action que me paraît résider surtout l'intérêt ; c'est là aussi, si je ne me trompe, qu'il est possible de retrouver la raison intime et le lien de toutes ces scènes qui nous ont semblé jusqu'à présent se rattacher les unes aux autres d'une manière trop lâche. A la lumière de l'action intérieure, la composition de la pièce s'éclaire et nous en comprenons enfin la simple et large unité.

Il faut essayer d'entrer quelque peu dans le détail de cette action intérieure, de voir comment et par suite de quelles causes Œdipe est tiré de son abaissement, en quoi consiste la

¹ *Œd. Col.*, 110 : Οἰδίπου ἄθλιον εἴδωλον.

² Je me sers, à défaut d'autre, du mot *apothéose*, bien qu'il ne soit pas très exact. L'homme qui devient le héros d'une contrée après sa mort ne change pas de nature en mourant ; il ne devient pas un dieu ni un demi-dieu, et on n'oublie pas, en l'honorant, qu'on honore un mort. Voir sur la nature des héros, Erwin Rohde, *Psyché*, p. 137 sqq.

transformation morale qui s'opère en lui et quelles raisons la déterminent.

Pour la commodité de son sujet, Sophocle a dû apporter quelques modifications à la situation d'Œdipe telle qu'elle est présentée à la fin de l'*Œdipe Roi*. Le dénouement de cette tragédie donnait à entendre qu'Œdipe, après le châtement qu'il s'était lui-même infligé, avait continué à vivre dans une partie solitaire de son palais, attendant qu'un ordre venu de Delphes, ordre prochain semble-t-il, eût décidé s'il devait être exilé de Thèbes¹. Les choses en réalité se sont passées un peu autrement. De Delphes, aucun oracle n'est venu ; Œdipe a, longtemps encore, séjourné à Thèbes, et c'est Créon qui, de sa propre initiative, l'a un jour chassé de la cité, afin d'exercer le pouvoir sous le nom d'Étéocle et de Polynice. Ceux-ci, qui auraient pu s'opposer à cette mesure barbare, car ils étaient arrivés à l'âge d'hommes, n'en ont rien fait² ; et le vieillard erre maintenant à l'aventure, accompagné de sa seule fille Antigone, incertain même du pain de chaque jour³.

Ces modifications sont importantes, et on verra quel parti le poète en a tiré ; mais celles qu'il introduit dans la situation morale d'Œdipe ne le sont pas moins, car elles font de lui, jusqu'à un certain point, un personnage nouveau, beaucoup plus complexe, en tout cas, que celui de l'*Œdipe Roi*. Parmi les traits que le distinguent tout d'abord, quelques-uns sont la conséquence naturelle de sa condition présente et lui viennent de ses infirmités physiques, de sa faiblesse, de son abandon. Avec les haillons des mendiants vagabonds, l'ancien roi de Thèbes a pris quelques-unes des attitudes et des habitudes d'esprit de ces êtres déshérités. Il s'est fait humble, comme tous ceux qui tendent la main pour vivre ; il essuie avec résignation les refus des cœurs peu charitables⁴ ; il se soumet sans murmure aux exigences des lois et des usages établis dans les contrées

¹ *Œdipe Roi*, 1437 ; 1518 sqq.

² *Œd. Col.*, 427 ; 765.

³ *Ibid.*, 1 sqq.

⁴ *Ibid.*, 4 sqq.

qu'il traverse¹ ; enfin l'impossibilité où il est de se défendre contre les dangers des rencontres imprévues lui a donné une prudence craintive et défiante². Ces diverses dispositions n'ont fait leur apparition en lui que depuis le jour où il a quitté Thèbes. Ce sont des sentiments appris, comme il le dit lui-même³ ; ils n'ont pas leur racine en lui ; ils n'altèrent que la surface de son âme sans en intéresser le fond. Sous l'humilité à laquelle il se contraint subsistent les tendances générales qu'il manifeste dans l'*Œdipe Roi* ; il est resté hautain et orgueilleux, violent et obstiné, impatient de toute contradiction et de toute entrave, et, dès les premières scènes de la tragédie, son caractère vrai perce déjà malgré lui : il refuse, sur un ton qui n'admet pas la réplique, de quitter le bois des Euménides⁴ ; il reproche aux habitants de l'Attique, avec un emportement acerbe, de mentir à leur renom de peuple pieux et hospitalier⁵ ; il laisse échapper des paroles empreintes de scepticisme sur la bonté de ces dieux qui tour à tour frappent et caressent⁶. Ce ne sont là que des éclairs ; mais ils nous découvrent dans le cœur de l'aveugle des contradictions et des révoltes qui sont l'indice que le vieil homme n'est pas mort tout à fait en lui, qu'il sommeille seulement et qu'à l'occasion il se réveillera.

D'autres changements atteignent son âme plus profondément, car ils ont leur origine dans des idées morales. Œdipe a senti la tourmente passer sur sa tête ; il est sorti non pas seulement vaincu, mais dompté, de sa lutte avec la fatalité. Il a dû se résigner à reconnaître qu'il n'était qu'une ombre vaine devant la force des choses, qu'il n'avait qu'à se soumettre désormais, à réprimer en lui l'esprit d'orgueil, à ramener ses aspirations et ses efforts à la mesure commune de l'humanité. Aussi ne le voit-on plus se raidir contre les volontés d'en haut ; il a fait

¹ Nous dirions : aux règlements de police. *Œd. Col.*, 12 sqq. ; 171 sqq.

² *Œd. Col.*, 21 ; 49 ; 141 sqq. ; 173 sqq. , 115.

³ *Ibid.*, 57 : « J'ai appris la résignation du temps et de ma volonté »,

⁴ *Ibid.*, 45.

⁵ *Ibid.*, 268 sqq.

⁶ *Ibid.*, 385 ; 395.

entre les mains des dieux l'entier abandon de soi-même, s'en remettant à eux de l'avenir et acceptant d'avance leurs décisions. Sa piété a pris un air plus pénétré ; elle est devenue une foi confiante qu'il n'avait pas connue jusqu'à ce jour et qui persistera sans se démentir jusqu'au dénouement.

Enfin, ses crimes, quelque pur qu'il se sente de toutes ces horreurs, Œdipe ne peut pas faire qu'ils n'aient pas eu lieu, Le souvenir de son odieux passé pèse plus lourdement sur lui que toutes ses misères. On dirait qu'il n'est pas encore parvenu à s'absoudre de ces fautes dont il se sait innocent. Il lui en est resté une souffrance, des regrets, une honte qui ne sont pas des remords, mais qui le torturent autant que des remords ; il en garde le sentiment d'une souillure involontaire, mais adhérente et indélébile¹, qui est la cause la plus intime de sa misère morale, et qui se traduit chez lui par une pudeur douloureuse à s'exposer aux regards de ses semblables et à se trouver en contact avec eux, à leur parler de ses malheurs.

Tel est, quand s'ouvre la tragédie, l'ensemble des divers sentiments qui composent la physionomie du vieil aveugle. Quelques-uns seulement de ces traits, les moins profonds, sont indiqués durant son entretien avec Antigone et avec le passant. Mais tous se trouvent réunis dans la parodos, qui les développe largement et les met en relief par le mouvement scénique. Aussi ce morceau lyrique forme-t-il une des parties les plus dramatiques de la pièce : nulle part on ne saisit mieux la lassitude morale et physique sous laquelle Œdipe est accablé, son humble résignation, sa soumission craintive, ses regrets amers du passé, la honte et l'horreur qu'il a de lui-même ; nulle part sa déchéance ne paraîtra plus grande ni plus irrémédiable.

Et pourtant, la réhabilitation se prépare ; ou, pour mieux dire, elle a déjà commencé. Quand les vieillards du chœur arrivent sur la scène, leurs dispositions à l'égard de l'étranger dont la présence dans le bois des Euménides vient de leur être signalée

¹ *Œd. Col.*, 1134 : *μηλὶς κακῶν ἔσθνοικος*.

sont loin d'être bienveillantes. Avant de l'avoir aperçu, ils s'indignent contre le téméraire qui a franchi l'enceinte de ces divinités si respectées, devant lesquelles eux-mêmes ne passent qu'en tremblant¹. Dès qu'ils ont appris, de la bouche même de l'inconnu, qu'ils se trouvent en présence du fils de Laïus, leur arrêt ne se fait pas attendre; ils lui intimement l'ordre de sortir de la contrée. Mais leurs dispositions hostiles ne sont pas de longue durée; presque aussitôt ils s'adoucissent et la scène n'a pas pour Œdipe l'issue qu'il redoutait. D'où vient cet heureux revirement? Il a pour cause principale la compassion dont le chœur est saisi en voyant apparaître le malheureux vieillard. Dès l'exposition, Sophocle s'est visiblement attaché à susciter, en faveur de son héros, ce sentiment presque à l'exclusion de tout autre. Pour arriver à le produire, il ne s'est pas contenté d'exposer, dans le dialogue si simplement émouvant du père avec sa fille, l'étendue de leur infortune. Il n'a pas reculé devant l'emploi des moyens artificiels dont Aristophane reproche à Euripide d'avoir tiré parti plus que de raison. Son Œdipe, comme le Télèphe et le Pélée de son rival, porte la livrée de la misère. « Je le retrouve avec vous, dira plus tard Polynice à ses sœurs, dans un passage dont le réalisme a peine à passer dans notre langue, banni et jeté sur un sol étranger, couvert de vêtements sordides, qui sur lui ont vieilli avec lui, haillons répugnants qui souillent ses flancs flétris; plus d'yeux dans son visage; sur sa tête, ses cheveux flottent au vent en touffes désordonnées; tout aussi pitoyable est la besace qu'il porte au côté pour les aliments destinés à sa maigre subsistance² ». Dans la parodos, près de trois strophes sont consacrées à décrire la détresse du vieil aveugle forcé de sortir du bois des Euménides, cherchant à tâtons la main de sa fille Antigone, se laissant guider par elle dans sa marche hésitante, et venant péniblement s'asseoir sur une pierre au bord du

¹ *Œd. Col.*, 118 sqq.

² *Ibid.*, 1254 sqq.

chemin¹. Si on ne considère que l'action extérieure de la tragédie, les détails de ce morceau lyrique peuvent passer pour des lenteurs. Il en est autrement, si on ne perd pas de vue le point auquel Sophocle se propose d'aboutir. Il ne nous arrête si longtemps sur cette peinture pathétique que parce que le spectacle du malheur de son héros doit influencer sur les dispositions du chœur, parce que la souffrance est déjà une expiation et qu'elle incline à l'indulgence et au pardon. Pour la même raison, ces trois strophes sont immédiatement placées avant celles qui contiennent les aveux qu'Œdipe est contraint de faire sur sa naissance et sur sa famille. Avant d'apprendre le nom de l'inconnu, les vieillards de Colone apprendront qu'il a souffert, et ils l'auront vu souffrir; avant de le savoir coupable, ils le sauront malheureux, et la pitié qui s'insinue en eux avant tout autre sentiment aura bientôt raison de leur instinctive répulsion²; son martyr leur parlera en sa faveur; il les disposera à écouter les supplications d'Antigone et d'Œdipe lui-même. Aussi des paroles plus humaines ne tardent pas à venir tempérer l'arrêt que d'abord le chœur a prononcé. « Sache-le, fille d'Œdipe, nous te plaignons, et nous le plaignons aussi, car vous êtes malheureux³ ». C'est par la pitié que commence pour Œdipe la réhabilitation, c'est par elle que le poète renoue, entre le parricide et le reste des hommes, quelques-uns des liens qui s'étaient rompus.

Ces hommes ne le reconnaissent pas cependant et ne le reconnaîtront jamais tout à fait pour un des leurs. La destinée si exceptionnelle d'Œdipe se reflète jusque dans sa personne, et sa vue seule leur dit confusément qu'il existe entre eux et lui quelque chose qui les sépare, Le passant athénien est frappé du mélange de grandeur et de misère qu'il découvre

¹ *Œd. Col.*, 150-203.

² Déjà le passant athénien, dans l'exposition, n'avait pu rester insensible au spectacle lamentable du dénuement du vieillard et n'avait pas eu le courage d'empêcher les deux exilés de se reposer à l'ombre des arbres sacrés.

³ *Œd. Col.*, 254.

dans ses traits¹; il ne cache pas sa surprise de le voir apprendre sans effroi qu'il a franchi l'enceinte des Euménides et accueillir le nom redouté des déesses comme un signal longtemps attendu et désiré, comme un mot convenu d'avance entre les dieux et lui². Le chœur éprouve quelque chose d'analogue. On ne saurait rendre avec exactitude l'exclamation que lui arrache l'apparition soudaine de l'aveugle³. On y démêle de l'étonnement, de l'horreur, de la pitié, mais surtout un sentiment de crainte. Pour avoir seulement approché les Euménides, Œdipe a reçu le don d'éveiller naturellement l'idée du terrible; un peu de l'épouvante qu'elles inspirent est resté attaché à lui. Ces traits ne sont qu'indiqués dans l'exposition et dans la parodos; ils portent cependant; ils font naître des impressions confuses qui se résolvent en définitive en un sentiment dont la nature est surtout religieuse. Ils donnent à comprendre aux vieillards du chœur que l'étranger qu'ils ont devant eux n'est pas un homme comme les autres, qu'il est sous la main des dieux, qu'il y a du mystère en lui. Ce mystère place déjà Œdipe en dehors de l'humanité; dans la suite, il le placera au-dessus d'elle et contribuera, plus encore que la pitié, à sa réhabilitation finale.

Les changements que subissent, sous l'influence des deux causes que nous venons de signaler, les dispositions du chœur à l'égard d'Œdipe, se produisent durant les trois cents premiers vers de la tragédie. Ces changements ne sont pas encore, à vrai dire, très considérables, et ceux qu'ils entraînent dans la situation d'Œdipe ne sont pas non plus très grands. Œdipe n'est pas encore accepté dans l'Attique. Malgré la tournure favorable que les événements semblent vouloir prendre pour lui, il reste toujours levagabond sans asile; il est seulement

¹ *Œd. Col.*, 75.

² *Ibid.*, 39 sqq. C'est ainsi qu'il faut entendre le mot ξύνημα du v. 46; il est l'équivalent de σύμβολον.

³ *Œd. Col.*, 140: ἰὼ ἰὼ, δεινός μὲν ὄραϊν, δεινός δὲ κλύειν. L'invocation du chœur à Zeus ἀλεξήτωρ au v. 143, montre que l'effroi domine dans la signification qu'a ici le mot δεινός.

autorisé à attendre, dans l'endroit où il se trouve, la décision du roi d'Athènes. Mais les choses vont recevoir une face nouvelle de l'épisode qui suit, et dans lequel on assiste à l'arrivée d'Ismène.

Nous avons essayé plus haut de montrer que cet épisode, à ne considérer que l'action extérieure de la tragédie, ne paraissait pas motivé par des raisons logiques, qu'il n'avait été imaginé que pour établir un lien entre deux parties de la pièce qui ne tenaient pas l'une à l'autre étroitement; qu'il n'était qu'une exposition nouvelle servant de transition et de préparation pour des scènes futures. Quand, au contraire, on envisage l'action intérieure de la tragédie, ce même épisode devient capital : il est un de ceux qui contribuent le plus efficacement à relever Œdipe de sa déchéance, à dissiper l'horreur et le mépris où le tiennent ses semblables, à lui ouvrir les rangs des êtres privilégiés et presque divins auxquels les hommes adressent leurs hommages et dont ils recherchent la protection et la faveur.

Il y a à cela plusieurs raisons. D'abord, cet épisode reprend et développe, avec une insistance et une clarté propres à faire évanouir tous les doutes, l'idée de l'intervention mystérieuse que le chœur a obscurément démêlée dans la destinée du héros ; il met en évidence la sollicitude toute particulière dont la divinité entoure maintenant celui qu'elle a si cruellement frappé. Le spectateur connaît déjà, par la prière d'Œdipe aux Euménides dans l'exposition, cette sorte de communication mystérieuse qui s'est établie entre les dieux et le fils de Laïus. Le chœur va en avoir à son tour des témoignages irrécusables. Par l'entretien du père avec sa fille, il apprend de quels oracles Œdipe a été l'objet. Ces oracles sont nombreux. Il en est de récents, il en est d'anciens. Le chœur ne les entendra pas tous, mais il saura qu'ils existent¹. Le dernier est rapporté devant lui dans tous ses détails : c'est celui

que les Thébains ont reçu de Delphes et qui amènera tout à l'heure Créon et Polynice sur la scène¹. De cet oracle, Œdipe en rapproche d'autres, d'une date plus reculée, qui lui ont été rendus à lui-même, qui se sont réalisés, et dont l'accomplissement est une garantie que ceux qu'Ismène apporte s'accompliront aussi². Outre ces prédictions, qui peuvent être connues de tous, vérifiées et interprétées par tous, Œdipe, nous le saurons plus tard, en possède d'autres plus importantes et plus secrètes, intéressant la sûreté d'Athènes et l'avenir de Thèbes et sur lesquelles sa bouche doit rester muette³. Comment toutes ces prophéties accumulées avec art, s'éclairant et se confirmant les unes les autres, n'agiraient-elles pas puissamment sur l'imagination des pieux vieillards de Colone? Comment hésiteraient-ils à prendre sous leur protection celui qu'elles s'accordent si visiblement à mettre sous l'égide des dieux? A partir de ce moment, le misérable qu'ils ont, dans leur ignorance, failli chasser tout d'abord, devient pour eux un hôte inviolable et sacré.

Enfin l'oracle d'Ismène les détermine, d'une autre manière encore, à faire bon accueil au suppliant : il met en jeu leur intérêt, de tous les mobiles du cœur humain le plus puissant. En présence du passant athénien d'abord, et une seconde fois en présence du chœur, Œdipe a prononcé des mots un peu énigmatiques. Il a parlé d'un grand bienfait qu'il réservait à Thésée pour un léger service, de grands avantages qu'il assurerait aux habitants de l'Attique et dont il leur ferait connaître la nature en présence du roi⁴. Ce langage, en raison peut-être de son obscurité, avait produit une forte impression : Œdipe avait vu se modifier aussitôt les dispositions de ses hôtes ; il avait obtenu qu'on ne l'arrachât pas de son asile et qu'on avertît le roi d'Athènes de sa présence. Les Coloniates main-

¹ *Œd. Col.*, 389 sqq.

² *Ibid.*, 452 sqq. ; cf. 789.

³ *Ibid.*, 624. Cf 1526 sqq. et 1640 sqq.

⁴ *Ibid.*, 72 ; 285 sqq.

tenant savent qu'ils ont prudemment agi en ajoutant foi aux promesses de l'aveugle; qu'il est réellement doué du pouvoir de repousser d'Athènes les attaques de ses ennemis, et que, de la possession de son tombeau, dépendent pour elle la gloire et la prospérité.

Ainsi donc, durant l'épisode de l'arrivée d'Ismène, insensiblement la physionomie d'OEdipe s'est modifiée; il en sort, à proprement dire, transfiguré aux yeux du chœur. Le mendiant qu'on méprise, le sacrilège qu'on repousse ou qu'on évite est devenu un bienfaiteur qu'on accueille avec des égards. Au vieillard débile qui ne peut rien pour lui-même, qui implore un appui contre les dangers dont il est menacé¹, on reconnaît le pouvoir de sauver les autres. Sous ces impressions diverses, on voit les dernières préventions des Coloniates disparaître, leurs dernières hésitations tomber². OEdipe n'était jusqu'ici protégé que par sa faiblesse et la pitié qu'il inspirait; il n'avait pour lui que les dieux, puissances lointaines, dont l'ombre ne suffit pas toujours à couvrir les misérables; il a maintenant pour défenseurs des hommes, un peuple entier, la cité la plus pieuse, la plus généreuse et la plus brave de la Grèce.

Le revirement ne peut-être plus complet; il reste à le rendre définitif en lui donnant une consécration solennelle: Thésée est chargé de cet office. Il a tardé longtemps à paraître: c'est une critique que peuvent lui adresser ceux qui ne s'arrêtent qu'aux événements extérieurs du drame; pour ceux qui voudront descendre au fond des choses, il n'est pas de reproche moins justifié. L'apparition de Thésée ne pouvait pas précéder celle d'Ismène; elle ne pouvait qu'en être la suite. Car c'est principalement durant l'entrevue d'Ismène avec son père, et à cause de ce que contient cette entrevue, que les dispositions du chœur ont changé. Or, Thésée n'est pas autre chose que l'interprète en quelque sorte officiel des sentiments de son peuple; il fallait donc laisser à ces sentiments le temps de naî-

¹ *OEd. Col.*, 457.

² *Ibid.*, 461.

tre, de se manifester et de s'affermir. Thésée reprend pour son propre compte, d'une manière sommaire, l'enquête à laquelle Œdipe n'a pas cessé d'être soumis depuis le commencement de la pièce ; il la fait avec toute la délicatesse qu'on attend de son âge, de sa sagesse, de sa générosité, mais aussi, on peut le dire, avec tous les ménagements auxquels maintenant Œdipe a droit. Elle ne nous apprend d'ailleurs rien que nous ne sachions déjà ; les faits n'ont pas changé. Ce qui a changé, c'est le ton d'Œdipe, plus ferme et plus assuré quand l'exilé parle de ses propres malheurs ; plus imposant, plus grave, s'élevant même à une véritable majesté quand, remplissant la promesse faite au chœur, il expose à Thésée dans quelles circonstances la possession de son tombeau deviendra pour Athènes un gage de salut ¹. Emu par les mêmes raisons et par les mêmes impressions qui ont déjà transformé les sentiments du chœur, Thésée à son tour accueille favorablement le suppliant des Euménides, et, par la bouche de son roi, Athènes formule sa décision dernière et en donne les motifs :

Qui pourrait repousser les offres bienveillantes de cet homme ? Il a d'abord pour lui qu'il est, de toute antiquité, l'hôte de mon foyer ² ; ensuite qu'il arrive en suppliant, amené par les dieux, et qu'il apporte à cette contrée et à moi-même un tribut d'un grand prix. Ces titres sont sacrés, j'accepterai son bienfait ; je ferai de lui un citoyen de cette contrée ³.

Œdipe a donc trouvé grâce devant les hommes comme il a trouvé grâce devant les dieux ; on ne songe plus à lui reprocher son passé, à le fuir ou à le chasser ; il est adopté par Athènes ; il est placé sous la protection de l'Attique et de son roi, en

¹ *Œd. Col.*, 607 sqq.

² Ces mots sont amenés par l'intention de panégyrique signalée plus haut, et n'ont rien à voir avec la réhabilitation d'Œdipe.

³ *Œd. Col.*, 631 sqq. Je n'hésite pas à accepter dans le texte la conjecture de Musgrave, qui remplace ἔμπαινον du Laurentianus par ἔμπολον. Tout le développement en effet aboutit nécessairement à ce dernier mot. Du reste, avec ἔμπαινον, le sens reste le même au fond ; il perd seulement un peu en précision et en relief.

attendant qu'il les prenne lui-même sous sa protection. Disons-nous que sa réhabilitation est complète? Non assurément. Elle n'est pas entière tant que nous ne pouvons la rapporter qu'à l'intérêt, à la compassion ou même à la pitié de ses semblables, tant qu'elle ne s'appuie que sur des considérations qui laissent en dehors ses actes même et leur moralité. Nous avons vu tomber les barrières qui s'élevaient entre Œdipe et le reste de l'humanité; nous avons assisté à sa réhabilitation *sociale*, s'il est permis de se servir ici de ce mot; il nous reste à voir s'accomplir sa réhabilitation *morale*. C'est des deux la plus importante; car rien n'est fait encore, si Œdipe n'est pas en paix avec lui-même; si sa conscience peut élever la voix pour lui reprocher d'usurper une estime dont il n'est pas digne; si, dans l'esprit de ses hôtes, peut naître ou subsister le plus léger doute sur la légitimité de la réparation qu'ils lui ont accordée. Il est donc nécessaire qu'Œdipe soit justifié, que toutes les ombres inquiétantes qui obscurcissent son passé soient dissipées, que son innocence enfin soit claire aux yeux des autres comme aux siens.

Pour nous, l'innocence d'Œdipe n'a pas besoin qu'on la démontre; il nous suffit, pour l'admettre sans réserve, de savoir qu'il a été victime d'une série d'erreurs involontaires. Pour les contemporains de Sophocle, elle n'était pas peut-être aussi évidente¹. On peut dès maintenant le soupçonner en considérant avec quelle insistance le poète revient sur la justification de son héros, de quelle manière il la présente, par quelles gradations insensibles il s'efforce d'y préparer les esprits, avant de la développer dans toute son ampleur et dans toute sa force, enfin par quels moyens accessoires il a pris soin de l'appuyer.

Sophocle nous montre tout d'abord Œdipe arrivant dans le bois des Euménides. Sans aucune préparation, il rapproche des gardiennes des lois de la famille, de celles qui sont préposées au châtimement des crimes commis par les membres d'une même

¹ Voir plus loin, dans la conclusion, page 463 sqq.

race les uns contre les autres, celui de tous les héros grecs qui les a le plus gravement offensées, le fils qui a sur les mains le sang de son père, le fils incestueux devenu l'époux de sa mère. Ce rapprochement est aussi saisissant qu'inattendu. En a-t-on bien toujours compris la hardiesse ? On est généralement porté à y voir une conception nouvelle des Erinyes, qui tendait à prévaloir depuis Eschyle, et qui révélait un progrès sensible dans les idées morales et religieuses de la Grèce. Les déesses affreuses et intraitables deviennent, dit-on, les vénérables et les bienfaisantes ; les *Erinyes*, pour tout dire, deviennent les *Euménides*¹. L'*OEdipe à Colone*, cela est certain, témoigne d'un remarquable progrès de la conscience grecque ; mais je ne crois pas qu'il soit précisément là où on a cru l'apercevoir. En réalité, Sophocle ne change pas le caractère traditionnel de ces antiques divinités. Son passant ne peut réprimer un mouvement d'effroi en apercevant OEdipe assis dans leur bois² ; les vieillards du chœur ne passent devant leur sanctuaire qu'en tremblant, sans lever les yeux ni prononcer une parole, même pour les invoquer ou les prier³. Les Euménides sont donc bien encore les Erinyes ; elles restent pour tous ce qu'elles étaient avant Eschyle, des déesses terribles et funestes. C'est pour OEdipe seul qu'elles sont et seront « les bienveillantes », et c'est en cela précisément que consistent la nouveauté et la hardiesse de cette exposition ; c'est là aussi ce qui en fait l'habileté. Avant de s'adresser à la raison des spectateurs, Sophocle s'adresse à leur imagination ; avant d'entreprendre de justifier son héros, il leur suggère qu'il n'a pas besoin d'être justifié. OEdipe n'a pas encore dit un mot pour sa défense et déjà on a sous les yeux un spectacle qui est la garantie la plus sûre de son innocence : celui que tous les hommes s'accordent à condamner trouve un refuge auprès des juges qu'il devrait redouter

¹ Voir J. A. Hild, article *Furiæ* dans le *Dictionn. des Antiq.* de Daremberg et Saglio, p. 1413. Cf. J. Girard, *le Sentiment relig. en Grèce*, p. 497 sqq.

² *OEd. Col.*, 36 sqq. ; il les appelle Ἐμφοβοὶ θεαί.

³ *Ibid.*, 129 : ἄς τρέμωμεν λέγειν. Tout le passage est à voir.

le plus s'il était coupable ; les filles de la Nuit souffrent sans colère la présence du réprouvé ; elles-mêmes ont guidé ses pas vers leur sanctuaire, et il remet son sort entre leurs mains avec une confiance pleine de sérénité, qui exclut toute idée de remords et de trouble et, par suite, toute idée de crime ou de faute.

Nous trouvons, dans la tragédie, des scènes dont l'intention est loin d'être aussi nettement marquée, mais qui pourtant servent au but que poursuit l'auteur, parce qu'elles contribuent, d'une manière indirecte, à faire naître des impressions utiles à la cause d'Œdipe. Nous avons déjà parlé de l'effet des prophéties apportées par Ismène, et de celles qui sont rappelées à la même occasion. L'ensemble de ces prédictions constitue déjà une présomption très forte en faveur de l'innocence du malheureux. Un homme avec lequel les dieux entretiennent ce commerce incessant d'oracles, qu'ils prennent pour confident de leurs desseins sur la destinée future des particuliers et des Etats, auquel enfin ils accordent, de son vivant même, des privilèges et une puissance dont ne jouissent qu'après leur mort les héros bienfaiteurs¹ : un tel homme ne saurait être un coupable, un maudit, un monstre d'impureté dont le contact doit entraîner les autres dans sa faute et dans sa ruine. Mais Ismène n'a pas apporté que des oracles. Par elle, le chœur apprend la conduite coupable des fils d'Œdipe : ils ont méconnu envers lui tous leurs devoirs, dont le premier était d'assurer à la vieillesse de leur père les soins matériels qu'elle réclamait. Pour se faire une juste idée de la réprobation qu'ils ont encourue par là, il faut se rappeler que la législation athénienne imposait aux enfants l'obligation sacrée de subvenir aux besoins de leurs parents devenus vieux². Œdipe, à plusieurs reprises,

¹ *Œd. Col.*, 390 : θανόντα.. ζώντά τε.

² La loi datait du temps de Pisistrate. (*Plut., Solon*, 31.) Il est visible que Sophocle cherche à rappeler à l'esprit des spectateurs les mots par lesquels on désignait cette obligation (γηροτροφέω, γηροβοσκήω). Voir surtout les v. 341 ; 446 ; 1365 ; 1367 ; 1614.

reproche à Étéocle et à Polynice d'y avoir manqué et oppose au dévouement et à l'abnégation de ses filles la dureté et l'ingratitude de ses fils¹; ils l'ont chassé de sa maison, de sa patrie; ils l'ont réduit à la mendicité et à la misère : ils sont *les meurtriers de leur père*². Il est inutile sans doute de faire ressortir la portée de semblables expressions dans la bouche d'un homme sur lequel précisément pèse l'accusation de parricide, et qui cherche à s'en justifier. Elles donnent l'idée de rapprocher de sa faute, ou pour mieux dire de son malheur, le crime sans excuse de ses enfants, crime voulu, commis avec intention, pour satisfaire des passions égoïstes, vrai parricide en effet, digne des malédictions de la victime et de la colère des dieux qui s'appêtent à le punir. Cette opposition, que la réflexion découvre, Sophocle paraît avoir voulu la rendre sensible dans son dénouement : la fin sereine et entourée du père y succède sans transition aux tristes adieux du fils qui marche abandonné de tous vers les ténèbres de l'Hadès³.

On remarquera aussi que le poète s'est arrêté avec complaisance à décrire les scènes de tendresse auxquelles donnent lieu l'arrivée d'Ismène et le retour des deux sœurs, sauvées des mains de leurs ravisseurs : il semble même avoir voulu s'excuser de prolonger de pareilles situations⁴. Assurément il n'était pas besoin qu'il se donnât cette peine ; le lecteur trouve de lui-même assez de bonnes raisons pour justifier ces effusions émouvantes. Parmi ces raisons, ne serait-il pas légitime de compter la nécessité qu'il y avait d'atténuer le sentiment naturel d'horreur que le chœur éprouve en présence de celui qu'il regarde comme le plus impur des hommes, et d'opposer à cette impression défavorable une impression toute contraire? On ne saurait affirmer que telle ait été l'intention de Sophocle,

¹ *Œd. Col.*, 1354 sqq. ; cf. 336 sqq.

² *Ibid.*, 1361 : ἕωσπερ ἄν ζῶ, σοῦ φονέως μνηστήρας. Le mot est appliqué à Polynice, le seul des deux fils d'OEdipe qui soit présent ; mais il est évident qu'il s'applique tout autant et encore mieux à Étéocle.

³ *Œd. Col.*, 1439 : ὀρμώμενον εἰς προῦπτον Ἄιδην.

⁴ *Ibid.*, 1119 sqq.

car on ne découvre, dans les scènes dont nous parlons, aucun mot qui la trahisse. Mais le fait n'en existe pas moins. La présence des deux filles d'Œdipe auprès de leur père plaide sa cause plus éloquemment que tous les discours. Si les souillures dont la renommée le charge lui sont véritablement imputables, comment se peut-il qu'il soit un père si tendre, et si tendrement aimé ? Comment s'explique-t-on que, de tous les siens, ceux-là seuls qui sont restés sans tache lui conservent leur affection et lui donnent de leur dévouement, de leur vénération, des marques si évidentes ? Il n'y a pas de prévention qui puisse résister au spectacle d'Ismène et d'Antigone serrées dans les bras du vieillard et lui prodiguant les témoignages de leur amour filial. Leurs caresses n'adoucissent pas seulement l'amertume de sa situation ; elles protestent contre les accusations odieuses qui l'accablent ; ces deux jeunes filles si naïves et si pures couvrent leur père de leur innocence.

Toutefois, ce ne sont encore là que des présomptions et la cause d'Œdipe doit être plaidée directement. Cette cause, qui la plaidera ? Ce ne peut être qu'Œdipe lui-même. Il est, en effet, le seul, avec Apollon, qui sache pourquoi il n'est pas coupable. Les autres le jugent d'après le caractère extérieur de ses actes ; ils ne connaissent pas les circonstances particulières par suite desquelles il a été conduit à l'abîme, ni dans quelles dispositions morales la fatalité l'a trouvé quand elle a poussé sa main et égaré son esprit. C'est à lui de les en instruire, de leur exposer comment sa volonté n'a été pour rien dans les actes qu'on lui reproche, de les convaincre que la faute n'existe pas là où n'existe pas l'intention de la commettre, de faire, en un mot, triompher auprès d'eux, s'il se peut, la cause du libre arbitre contre la fatalité. Cette cause, en effet, c'est la sienne, et en développant la défense d'Œdipe, le poète nous découvre l'idée morale qui est au cœur de son œuvre et qui lui donne tout ensemble la profondeur et l'unité.

Dans l'*Œdipe Roi*, Sophocle a laissé de côté la question de

la culpabilité ou de l'innocence d'Œdipe. Bien que, de même que dans l'*Œdipe à Colone*, il ramène à la fatalité, comme à leur premier principe, tous les actes de son héros, il ne tire de là aucune conséquence relativement à leur valeur morale : il les considère avant tout dans les effets tragiques qu'ils ont sur la destinée de leur auteur, qu'on voit passer du comble de la prospérité au comble de l'infortune. Cependant, bien que l'idée de fatalité et de malheur domine dans l'*Œdipe Roi*, il ne semble pas que le personnage principal de cette tragédie se reconnaisse comme complètement irresponsable de son parricide et de son inceste. La violence et la soudaineté de la catastrophe, l'emportement de la douleur et du désespoir ne lui laissent pas sans doute la liberté de réfléchir et de se rendre justice à lui-même. Toujours est-il qu'il se punit de ses actions comme s'il avait à se les reprocher ; il déclare que la mort est un supplice trop doux pour un coupable tel que lui¹ ; il se maudit en des termes qui peuvent s'appliquer à un criminel tout autant qu'à un malheureux². Ce n'est que plus tard, nous le voyons dans l'*Œdipe à Colone*, que la pensée de son innocence commencera à germer en lui. Il faudra que son cœur ait cessé de « bouillonner », et que le temps ait « mûri sa douleur », pour qu'il comprenne qu'il s'est laissé entraîner trop loin et s'est trop durement puni³. Evidemment, nous ne sommes pas là en présence d'une de ces convictions inébranlables qui jaillissent spontanément, s'emparant soudainement et d'un seul coup de l'être entier, et opposant une invincible résistance à toutes les contradictions. Le jugement qu'Œdipe porte sur lui-même, au premier moment tout au moins, a quelque chose d'incertain ; il tient du sentiment plus encore que de l'idée ; il paraît n'être l'effet que d'une de ces réactions inévitables qui suivent les grandes secousses morales.

¹ *Œdipe Roi*, 1374 : ἔργ' ἐστὶ κρείσσον' ἀγγέλλων ἐιργασμένω. Voir tout le morceau (1369-1390).

² *Œdipe Roi*, 1397 : κακός τ' ὄν καὶ κακῶν ἐβρίσσομαι.

³ *Œd. Col.*, 430 sqq. ; cf. 765 sqq.

Au commencement de l'*OEdipe à Colone*, la foi du fils de Laïus en son innocence n'a pas encore dépassé de beaucoup ce premier degré. Sa prière aux Euménides, malgré la sérénité dont elle est empreinte à son début, n'est pas telle qu'on pourrait l'attendre d'un homme qui se sait de tous points irréprochable : « O déesses vénérables, aux terribles regards..., ne soyez pas inflexibles pour Apollon et pour moi. » OEdipe a soin de confondre dans sa cause celle du dieu qui l'a perdu ; il invoque ses promesses ; il rappelle aux Euménides qu'elles s'en sont faites les garants en dirigeant ses pas vers leur asile ; il essaie de les émouvoir par le spectacle de ses larmes et de sa misère ; il demande grâce enfin, quand il pourrait demander justice. Sans doute l'humilité du ton s'imposait ici ; mais elle ne s'explique pas uniquement par le sentiment religieux. La prière d'OEdipe a visiblement le caractère d'un appel à l'indulgence adressé à des juges sévères par un coupable, coupable malheureux il est vrai, qui se sent excusable, qui a de bonnes raisons à faire valoir, qui a beaucoup souffert et longuement expié, mais qui, en définitive, compte sur la pitié beaucoup plus que sur son droit.

La parodos nous donne, des sentiments intérieurs d'OEdipe, la même idée. Là sont exprimées au vif les angoisses du malheureux que le chœur torture de ses questions. Et ces angoisses ne sont pas seulement celles de la douleur et des vains regrets. Ce sont, comme nous avons eu occasion de le dire, celles d'un homme dont le cœur est déchiré par des sentiments et des idées contradictoires ; qui, n'ayant pas voulu ses crimes, a cependant de lui-même une horreur aussi grande que s'il les avait voulus, comme s'il n'arrivait pas à s'absoudre de la nécessité qui l'a contraint¹.

Il n'était pas inutile de fixer ce point. Car l'intérêt principal de la justification d'OEdipe réside précisément en ce qu'elle est progressive et sagement graduée. Or, c'est ici que la gra-

¹ *OEd. Col.*, 204-226.

dation prend son point de départ. Cette gradation n'a pas été, croyons-nous, assez mise en lumière et c'est elle que nous voudrions faire clairement saisir. Toutefois, une observation préliminaire est encore nécessaire. Jusqu'ici, en cherchant à rendre compte de la réhabilitation d'Œdipe, nous n'avons touché qu'à des causes qui sont en dehors du caractère du personnage; nous l'avons rapportée surtout à la pitié, aux idées religieuses et à l'intérêt du chœur, à la présence d'Ismène et d'Antigone, à la conduite coupable d'Étéocle et de Polynice. Maintenant ce caractère doit intervenir : la réhabilitation du héros, en effet, se poursuit et s'achève par la justification directe qu'il présente en personne de ses actions. Quoique cette justification repose avant tout sur un principe abstrait qui tire toute sa force de lui-même, sur cette idée morale que la faute n'existe pas quand on n'a pas eu l'intention de la commettre, cependant il est évident que la manière dont Œdipe présente cette idée et la passion plus ou moins vive qu'il met à la faire triompher, est loin d'être indifférente au succès de sa cause. Ce n'est pas tout. Ce principe abstrait, pour l'imposer aux autres, il faut d'abord qu'Œdipe l'aperçoive clairement en lui-même, et nous venons de voir qu'il n'y est pas encore parvenu au commencement de la pièce. Il est besoin qu'il se fasse en lui tout un travail intérieur, avant qu'il puisse nettement le concevoir. Or, ce travail intérieur s'accomplira par l'effet de son caractère. Avec l'opiniâtreté qui lui est propre, il s'attachera obstinément à l'idée libératrice qu'il sent confusément au dedans de lui, et, en vertu de son désir opiniâtre de la faire apparaître et de la rendre claire pour les autres, insensiblement elle deviendra claire pour lui; dans un dernier effort, il la dégagera définitivement des actes dont il a été l'auteur involontaire et l'opposera victorieusement à ses accusateurs. Il faut donc, pour comprendre Œdipe, tenir compte de deux choses : d'abord de son caractère proprement dit, de l'irritabilité et de l'opiniâtreté qui est le fond de sa nature, et ensuite de l'idée dominante qu'il porte en lui. Ces deux choses ne doivent pas

se confondre ; mais on ne doit pas oublier non plus qu'elles sont indissolublement unies, et qu'elles marchent de pair durant l'évolution morale à laquelle le héros est soumis, l'idée soutenant l'énergie du caractère, et le caractère se mettant au service de l'idée, l'aidant à éclore d'abord et ensuite à triompher.

Œdipe se justifie de son passé à trois reprises différentes : dans un passage qui suit immédiatement la parodos¹ ; dans un dialogue lyrique avec le chœur, après son entretien avec Ismène² ; enfin dans un long discours adressé à Créon³. Ces trois passages, bien que le fond en soit le même, n'ont pas le même caractère. Il importe, pour en saisir les différences, de les examiner à la suite les uns des autres et en les rapprochant.

Dans le premier, Œdipe s'exprime ainsi, en s'adressant au chœur qui vient de lui manifester toute son horreur, et qui veut le chasser de Colone ;

C'est mon nom, c'est un mot qui vous fait peur, et non pas ma personne ni mes actions. Car, ces actions, je les ai moins faites que subies. Si je pouvais parler de mon père et de ma mère, — car c'est à cause d'eux que je vous épouvante, — vous le verriez, j'en suis sûr. Et comment serait-ce ma nature qui est mauvaise, quand je ne faisais que rendre ce qu'on voulait me faire ; quand, si j'avais agi en sachant ce que je faisais, même alors je ne serais pas coupable ? Mais c'est sans le savoir, que j'en suis venu où j'en suis venu. Ils savaient, au contraire, ce qu'ils me faisaient, ceux qui voulaient me perdre !

Ce morceau dénote une transformation assez marquée déjà dans les sentiments et dans les pensées du héros. L'ironie, les antithèses, les interrogations, le désordre apparent de la phrase, tout y trahit une conviction impatiente de se faire jour et de s'imposer aux autres. Ce n'est plus le ton de la prière aux Euménides, ce n'est pas davantage celui du passage

¹ *Œd. Col.*, 265-275.

² *Ibid.*, 510-549.

³ *Ibid.*, 960-1013.

qui précède immédiatement, et que nous invoquions tout à l'heure comme exemple de l'incertitude douloureuse où flotte encore la conscience d'Œdipe au début de la pièce. Il s'est donc opéré dans le fils de Laïus une révolution soudaine. Il est facile de l'expliquer ; elle est due à la cause qui a été signalée plus haut, c'est-à-dire à l'action réciproque qu'exercent l'un sur l'autre, dans l'âme d'Œdipe, le caractère et l'idée. Que ne puis-je, disait le héros dans *l'Œdipe Roi*, détruire en moi le sens de l'ouïe comme j'ai détruit le sens de la vue, afin de m'isoler du monde et de ne plus penser¹ ! Les questions inhumaines des vieillards de Colone, en réveillant sa souffrance, sont venues le tirer de cet engourdissement moral où il voudrait s'assoupir ; leur refus de lui donner asile, leur résistance à se plier à son désir, ont produit sur sa nature irritable l'effet d'un défi qu'il éprouve le besoin de relever, et l'indignation et la colère font en lui ce que la réflexion n'avait pas pu faire encore : elles lui font voir plus clair en lui-même, et lui fournissent une arme pour la riposte ; par elles, sa conscience est mise sur la voie, et, soudain illuminée, elle pousse enfin son premier cri de révolte. Tout cela, c'est pour Œdipe le commencement de la résurrection morale.

Mais ce n'est qu'un commencement ; Œdipe n'a fait qu'entrevoir une lueur. On remarquera en effet combien ce premier essai de justification conserve encore un caractère général et imparfait. Le héros ne prend pas corps à corps chacun des griefs qui lui sont imputables ; il les englobe tous ensemble sous des termes qui restent vagues, si bien qu'on ne peut savoir d'une manière précise quand il parle de son père et quand il parle de sa mère², et les principes généraux qui pourraient

¹ *Œdipe Roi*, 1386 sqq.

² Au v. 271 sqq., les mots παθῶν ἀντίδραον ne semblent viser que Laïus ; οὐδὲν εἰδώς peut s'appliquer à la fois à Œdipe et à Jocaste ; de même plus bas ἕφ' ὧν ἔπασγον. Les mots τὰ μητρὸς καὶ τὰ πατρὸς du v. 668 prêtent à une double interprétation : les actions de ma mère et de mon père, ou bien : mes actes relativement à mon père et à ma mère. Il semble bien que Sophocle ait laissé à dessein tous ces termes dans le vague.

donner de la force à sa défense restent enveloppés dans les faits. Ce n'est pas un raisonnement ni un plaidoyer, mais seulement une affirmation violente, une protestation passionnée et par conséquent confuse. Bientôt même la violence s'apaisera et sera remplacée par le ton de la supplication. En se justifiant de ses hontes, Œdipe les a évoquées de nouveau au dedans de lui, et cette vue l'a ramené aux sentiments d'humilité. Innocent, il se sent encore indigne ; il ne demande pas qu'on l'absolve, mais seulement qu'on le souffre et qu'on le tolère¹.

Voici maintenant le second passage :

Le Chœur. — Il est cruel, ô étranger, de réveiller ta douleur endormie. Pourtant, il est temps que je t'interroge.

Œdipe. — Sur quoi ?

Le Chœur. — Sur les malheurs, les malheurs irréparables où s'est débattue ta vie.

Œdipe. — Au nom de l'hospitalité que tu m'as accordée, ne lève pas, ô mon ami, le voile qui cache ces horreurs.

Le Chœur. — Je veux, ô étranger, entendre cette histoire que toujours et partout on répète, et savoir ce qui est vrai.

Œdipe. — Hélas, malheureux !

Le Chœur. — Soumets-toi, je t'en prie.

Œdipe. — Hélas, hélas !

Le Chœur. — Consens, comme j'ai consenti à tous tes désirs.

Œdipe. — J'ai été, ô étranger, oui, j'ai été la cause de grands malheurs. Mais, j'en atteste les dieux, je les ai voulus sans les vouloir², et, dans rien de ce que j'ai fait, mon choix n'a été libre.

Le Chœur. — Comment cela ?

Œdipe. — Couche funeste ! C'est la ville qui m'a enchaîné à cette union fatale ; moi je ne savais rien.

Le Chœur. — Ta mère, n'est-ce pas ? Je l'ai entendu dire. Acte infâme et sacrilège ! Tu l'as fait entrer dans ton lit ?

Œdipe. — Ah malheureux ! C'est la mort pour moi de t'entendre, ô étranger. Ces deux jeunes filles, ce sont.....

¹ *Œd. Col.*, 275 sqq.

² Nous adoptons au v. 521 la conjecture de Bothe (ἐξούω au lieu de ἄξουω), admise par Hermann, Wunder, Dindorf, Wecklein, Tournier. Voir plus loin, page 461.

Le Chœur. — Que dis-tu ?

OEdipe. — Mes deux enfants. Toutes les deux, fruits de mon infortune !

Le Chœur. — O Zeus !

OEdipe. — Nous avons la même mère ; elles sont sorties du même sein que moi.

Le Chœur. — Ainsi, ce sont tes filles, et¹...

OEdipe. — Et elles sont aussi les sœurs de leur père.

Le Chœur. — Malheureux !

OEdipe. — Oh oui, malheureux. Que d'infortunes accumulées l'une sur l'autre !

Le Chœur. — Tu as souffert.....

OEdipe. — J'ai souffert d'horribles malheurs.

Le Chœur. — Tu as fait.....

OEdipe. — Je n'ai rien fait.

Le Chœur. — Comment cela ?

OEdipe. — J'ai reçu de la cité un présent qu'elle n'aurait pas dû me réserver, après les services que je lui avais rendus.

Le Chœur. — Malheureux ! est-ce vrai ? Tu as donné la mort...

OEdipe. — Que veux-tu dire ? Que veux-tu savoir encore ?

Le Chœur. — A ton père.

OEdipe. — Hélas, hélas ! Tu me fais blessure sur blessure.

Le Chœur. — Tu as tué.....

OEdipe. — J'ai tué. Mais le meurtre.....

Le Chœur. — Eh bien ?

OEdipe. — A une excuse.

Le Chœur. — Laquelle ?

OEdipe. — Celle-ci : je ne savais pas qui je tuais. Je suis pur aux yeux de la loi ; j'ai agi sans savoir².

Dans ce morceau, on reconnaît déjà, sous la forme dramatique et lyrique qui la voile à demi, un commencement de

¹ Au v. 534, je conserve le texte de Laurentianus τῆς ζῆτι, au lieu de τῆς ζῆτι adopté par Hermann, Tournier, etc.

² Nous avons suivi le texte de Tournier. L'avant-dernier vers est incertain, et les diverses conjectures proposées ne paraissent pas satisfaisantes. Il semble qu'on doive rejeter toutes celles qui introduisent ici l'idée de légitime défense, car des deux motifs qu'OEdipe peut invoquer pour se justifier, le comos n'en a jusqu'ici développé qu'un seul, à savoir qu'OEdipe s'est rendu parricide et incestueux *sans le savoir*.

discussion régulière. OEdipe n'embrasse plus à la fois et d'un seul coup tous les griefs qui s'élèvent contre lui ; chacun fait l'objet d'un développement distinct, subordonné à une seule et même idée générale, claire et indiscutable, facile à dégager sous le tour personnel qu'elle conserve encore, et énoncée tout d'abord : il faut avoir été libre d'agir pour être coupable. Cette idée est ensuite appliquée successivement à l'inceste et au parricide. Dans l'un et l'autre cas, OEdipe a ignoré ce qu'il faisait : il est donc innocent et il est pur aux yeux de la loi (*νόμος καθαρός*). Le ton est douloureux encore. Comment ne le serait-il pas ? Mais la netteté et la fermeté de la conclusion sont un indice que dans l'âme du personnage il n'y a plus d'hésitation et qu'il ne flotte plus incertain entre des solutions contradictoires. OEdipe n'avait encore que le sentiment, très vif mais confus, de son innocence ; ce sentiment commence à se transformer en une opinion raisonnée et réfléchie, qui s'appuie sur un principe dont la légitimité ne peut pas être mise en doute.

La seconde justification d'OEdipe ne doit pas être d'ailleurs, pas plus que la première, isolée de ce qui l'entoure : car, dans les événements survenus entre l'une et l'autre, se trouvent les raisons du changement que nous remarquons en lui. Les causes qui ont modifié les dispositions du chœur à son égard agissent également sur lui. A des titres divers, il trouve, dans le dévouement de ses filles, dans les démarches intéressées de ses fils qu'on lui fait prévoir, dans la sympathie dont le chœur lui donne les plus évidents témoignages, des motifs de se rassurer, de concevoir de lui-même une opinion plus haute, de se juger à la fois avec plus de lucidité et de justice. C'est en grande partie parce qu'il sent la conviction de son innocence pénétrer plus avant dans l'esprit des autres, qu'elle pénètre plus avant dans le sien ; c'est en voyant sa cause gagnée auprès des autres, qu'il arrive à la gagner auprès de lui-même¹,

¹ Que la cause d'OEdipe est gagnée auprès du chœur, rien ne le prouve mieux que la scène, considérée souvent à tort comme longue et inutile, dans

L'intérêt de cette partie de la tragédie cependant n'est pas là tout entier. Nous constatons plus haut la part qu'il fallait attribuer au caractère d'Œdipe dans le progrès de l'idée morale qui le soutient. Ici, inversement, nous saisissons surtout l'influence qu'exerce l'idée morale sur l'évolution de son caractère. A mesure que l'évidence le pénètre et qu'il la voit s'imposer aux autres, à mesure que s'évanouit l'atmosphère de réprobation qui pesait si lourdement sur lui, il semble qu'il laisse son âme se déployer plus librement, qu'il abandonne cette humilité apprise, à laquelle il pliait avec effort sa fierté native, qu'il cesse de se contraindre, que ses sentiments enfin reprennent leur jeu naturel. Il sait maintenant ce qu'il vaut et le laisse entendre¹ ; même avec le roi Thésée, son langage devient plus résolu². Son tempérament irritable surtout se donne de nouveau carrière : à la pensée de ses fils, l'amertume qui s'est amassée dans son cœur, depuis son départ de Thèbes et depuis ses malheurs, se déverse en paroles enflammées. Si souvent accusé, il accuse à son tour, et avec violence ; exilé et proscrit, à son tour il interdit à ses persécuteurs la possession de la terre d'où ils l'ont chassé ; il oublie les torts qu'il a pu avoir et ne parle plus que de ceux des autres ; il s'érige en juge ; il condamne et il maudit ; autrefois il implorait pour lui-même la pitié des Erinyes ; maintenant il espère qu'elles se montreront pour ses enfants des vengeresses inexorables³.

laquelle les vieillards de Colone instruisent Œdipe des détails du sacrifice qu'ils lui ont conseillé d'offrir aux Euménides. Pour eux, évidemment, Œdipe, qui vient de se disculper, n'est plus un criminel. Ils le lui témoignent en lui donnant les moyens de se purifier des seules souillures qui lui restent, des souillures inévitables dont n'étaient pas exempts même les auteurs de fautes involontaires. La minutie de leurs prescriptions donne à ce sacrifice d'Œdipe, auquel on n'assiste pas, toute l'importance qu'il doit avoir, et cette importance est grande. Sans ces cérémonies expiatoires, Œdipe, même innocent, n'aurait pu être souffert sur le territoire de l'Attique. Voir encore sur ce point la note de la page 239.

¹ *Œd. Col.*, 576.

² *Ibid.*, 593.

³ *Ibid.*, 420-460.

Qui reconnaîtrait, sous les traits de ce vieillard courroucé et terrible, le suppliant craintif des Euménides ?

C'est ici le lieu d'appeler l'attention sur le sens dans lequel s'est faite l'évolution du caractère d'Œdipe. Je doute qu'un auteur moderne l'eût comprise de cette manière. Il est probable que, se proposant de conduire son héros jusqu'à l'apothéose, un semblable dénouement ne lui eût paru possible et acceptable qu'à de certaines conditions, dont la première serait que le caractère d'Œdipe subît une sorte d'idéalisation ou, si l'on veut, d'épuration. Œdipe devrait *mériter* l'apothéose en s'amendant; au *mérite* de ses souffrances pour des fautes qu'il n'a pas voulues, et par conséquent pas commises, devrait s'ajouter celui de ses efforts pour maîtriser ses penchants violents, pour se dépouiller définitivement des imperfections de sa nature, pour se rendre en un mot digne d'approcher les dieux.

Saintes douceurs du ciel, adorables idées,
 Vous remplissez un cœur qui vous peut recevoir;
 De vos sacrés attraits les âmes possédées
 Ne conçoivent plus rien qui les puisse émouvoir¹.

Le Polyeucte de Corneille n'arrive à cet état d'extase, il n'entre dans la mort, « dans la gloire », qu'après avoir « quitté ses erreurs² ». Mais les Grecs ne se détachaient pas ainsi de la terre ni d'eux-mêmes; ces idées ne sont pas antiques, et elles ne pouvaient pas se présenter à l'esprit d'un poète athénien. Sophocle part d'un point directement opposé. Il ne fait pas de l'évolution psychologique de son personnage une des conditions de sa réhabilitation finale, au contraire: il la présente comme une conséquence de cette réhabilitation; et comme cette dernière a précisément pour résultat de faire cesser l'état mental très particulier dans lequel Œdipe se trouve depuis son parricide et son inceste, de le rendre à lui-même,

¹ Corneille, *Polyeucte*, III, 2.

² *Ibid.*, V, 3.

et, pour ainsi dire, de le ressusciter, il semble tout naturel au poète qu'il revive avec les traits que sa dechéance lui avait fait perdre, avec les qualités et les défauts qui étaient son partage avant le terrible ébranlement moral qu'il a éprouvé. Dire que le caractère d'Œdipe évolue, c'est se servir en réalité d'un terme impropre ; il serait plus exact de dire qu'il reparait.

Il faut d'ailleurs ajouter que Sophocle n'oublie pas que les années ont passé sur son héros, et il modifie en conséquence sa physionomie primitive sans toutefois l'altérer dans ce qu'elle a d'essentiel. C'est plutôt dans la teinte générale du caractère que s'aperçoit la différence. Les dispositions naturelles sont restées les mêmes, mais certaines se sont développées davantage, comme il arrive parfois avec l'âge. Œdipe a une propension plus marquée que jadis à s'abandonner aux sentiments affectueux et attendrissants. En même temps, par une de ces contradictions qui ne sont pas rares, son humeur irritable et son penchant à la colère se sont notablement accrus ; du moins il en donne des preuves plus fréquentes, et elles frappent d'autant plus qu'elles font un plus grand contraste avec sa faiblesse physique d'abord, et ensuite avec la dignité que le poète lui prête par ailleurs. Déjà dans l'*Œdipe Roi*, il avait une grande noblesse d'allure et un grand air d'autorité ; dans l'*Œdipe à Colone*, sa majesté s'augmente de tout ce qu'y ajoutent les ans et le malheur ; elle prend aussi quelque chose de plus auguste et de plus grave ; et elle devient, dans la première rencontre de l'aveugle et de Thésée, tout à fait imposante¹. Œdipe apparaît là comme un voyant, un prophète inspiré par Zeus ou Apollon ; le ton de ses paroles s'élève comme s'il était affranchi déjà de cette dépouille mortelle qu'il vient de léguer aux Athéniens², ses regards percent l'avenir ; il assiste par la pensée à des révolutions futures, invisibles pour tout autre, mais qui lui sont présentes, parce qu'il possède le secret

¹ *Œd. Col.*, 607 sqq.

² *Ibid.*, 576.

de l'enchaînement des choses ; il prédit les lointains démêlés de Thèbes et de l'Attique ; il se voit lui-même, arbitre de ces luttes à venir, dormant dans le sein de la terre à l'abri des agitations humaines, protégeant, par la seule vertu de son tombeau, les hôtes qui lui sont chers, et s'abreuvant, comme une puissance vengeresse, du sang tiède de leurs ennemis¹. Sans faire presque aucun effort d'imagination, Thésée peut dès maintenant se figurer qu'il a sous les yeux et qu'il entend le génie tutélaire de la cité.

A ce moment, la première partie de la tragédie est terminée, close par le chant qui célèbre la beauté de Colone et la gloire d'Athènes. L'intention de ce morceau, si remarquable par sa poésie pénétrante et sa mâle fierté, est bien claire : il met le lieu même de la scène en harmonie avec les sentiments nouveaux qui animent maintenant les personnages. La contrée qui reçoit Œdipe se fait pour lui plus aimable et plus accueillante ; la pensée des Euménides qui l'habitent n'est plus rappelée que par des images gracieuses, par le narcisse aux belles grappes et le crocus doré, dont les fidèles tressent des couronnes à leurs déesses ; Athènes, inséparable de Colone, y est représentée comme une cité prospère et forte qui peut mettre au service de son hôte ses marins et ses cavaliers. Œdipe pourrait maintenant mourir ; pour achever de le relever, il ne manque rien, semble-t-il, que la consécration définitive qu'apporteront à son innocence les circonstances mystérieuses de sa disparition et de son apothéose. C'est le moment que Sophocle choisit pour tout remettre en question. L'arrivée de Créon menace de faire perdre au malheureux la situation qu'il a eu tant de peine à conquérir ; l'innocence du fils de Laïus, qui paraissait désormais établie et acceptée, va subir un nouvel assaut. C'est ici que se place la troisième des justifications d'Œdipe. Aux accusations de son beau-frère, qui lui reproche son parricide et son inceste, Œdipe répond ainsi :

¹ *Œd. Col.*, 607-628.

Audacieux et impudent ! Sur qui crois-tu que retombent tes outrages ? Sur moi, vieillard que tu injuries, ou sur toi-même ? Ta bouche a osé m'imputer des meurtres, des unions sacrilèges, malheurs dont je ne fus, infortuné, que la victime involontaire¹. Car je subissais la volonté des dieux, qui avaient sans doute contre notre race quelque ancien sujet de ressentiment. A moi personnellement, tu ne trouverais pas une seule faute à reprocher, pour laquelle j'aie mérité d'être si funeste aux miens et à moi-même. Dis-moi en effet comment, un oracle divin ayant prédit à mon père qu'il mourrait de la main de son fils, tu pourrais avec justice m'en faire un reproche, puisqu'alors mon père ne m'avait pas engendré, que ma mère ne m'avait pas conçu, que je n'existais pas. Et lorsque, venu au monde comme j'y vins, pour mon malheur, je me pris de querelle avec mon père et le tuai, ne sachant en rien ce que je faisais, ni contre qui je le faisais, comment pourrais-tu raisonnablement m'accuser d'un acte qui fut involontaire ? — Quant à ma mère, qui est aussi ta sœur, n'as-tu pas honte, misérable, de me forcer à parler de notre hymen, et de dire ce qu'il fut ? Car je ne m'en tairai pas, puisque c'est toi qui m'as mis sur ce sujet impie. Elle m'a enfanté, malheureux que je suis ! Oui, elle m'a enfanté sans savoir l'avenir plus que je ne le savais moi-même ; après m'avoir mis au monde elle a eu de moi des enfants qui ont fait sa honte. Mais du moins je sais une chose : c'est volontairement que tu rappelles ces horreurs contre elle et contre moi, tandis que c'est sans le vouloir que je l'épousai, et malgré moi que j'en parle. — Mais jamais on ne dira de moi que je fus coupable, ni pour cet hymen, ni pour le meurtre de mon père, dont tu m'accuses sans cesse méchamment. Et, en effet, réponds seulement à la question que je t'adresse : Suppose que quelqu'un, ici, à l'instant, se dressant devant toi, l'homme irréprochable, veuille te tuer : t'informerais-tu si celui qui veut te tuer est ton père, ou lui ferais-tu à l'instant payer son agression ? Je suppose, si tu tiens à la vie, que tu le châtierais sans t'inquiéter si tu en as le droit. Eh bien ! ce sont là les malheurs qui me sont arrivés ; ce sont les dieux qui les ont voulus, et je crois que mon père lui-même, s'il revenait à la vie, n'aurait rien à m'objecter².

Faut-il ne voir dans ce morceau qu'une répétition, une redite, « une véhémence tirade, dont le défaut (est) de reproduire, peut-être un peu longuement, des apologies plus d'une fois déjà entendues dans cette pièce³ » ? Je crois qu'on peut ici

¹ *Æd. Col.*, ἡνεγκον ἄξιον (v. 994).

² *Ibid.*, 960 sqq.

³ Patin, *Tragiques grecs, Sophocle*, p. 234.

différer d'avis avec l'auteur des *Tragiques grecs*. Œdipe n'a encore présenté sa défense que d'une manière incomplète. Dans la parodos, il ose à peine aborder les actes qui lui sont reprochés, les rappelant en termes vagues et rapides et confondant ensemble les arguments et les faits. Une seconde fois, enhardi par la sympathie du chœur, il s'est étendu davantage sur les événements de sa vie et les a justifiés l'un après l'autre. Mais ce second passage, ne l'oublions pas, est un morceau essentiellement lyrique, un *commos*, c'est-à-dire, de toutes les formes du lyrisme, la plus lyrique et la plus agitée, dont le propre est de subordonner la raison à la passion, de donner le pas à l'émotion sur l'idée, et de ne laisser transparaître la pensée qu'à travers les images et l'expression de la souffrance. Et, de fait, c'est bien la souffrance qui domine dans les strophes de ce *commos*. Le chœur est obligé d'arracher à Œdipe ses phrases par lambeaux, et ces phrases inachevées sont des aveux autant pour le moins qu'une défense ; la défense, en tout cas, est encore pleine de trouble, entrecoupée sans cesse de gémissements de honte et de cris de douleur. Cela pouvait-il suffire, pour donner à l'idée morale du drame tout son relief ? Pouvait-il suffire aussi, pour Œdipe lui-même, qu'il ne se fût justifié que devant un auditoire plutôt bienveillant, prévenu seulement contre lui par la renommée, surtout curieux, qui questionne sans accuser formellement, qui ne connaît les faits que par ouï-dire et non pour en avoir été témoin ? Ne fallait-il pas qu'un moment vînt où l'accusation fût formulée par une voix autorisée, par un témoin, et se dressât dans toute sa force contre l'incestueux et le parricide, pour donner lieu à un débat étendu où fût enfin tranchée sans appel la question de sa culpabilité ? C'était, dans la tragédie, une nécessité de cette action intérieure dont nous essayons de suivre le cours, et c'est à cette nécessité que répond la scène à laquelle on reproche de répéter des choses déjà dites.

Dans cette scène, les faits, il est vrai, restent les mêmes que

précédemment ; mais ils ne sont pas exposés de la même manière ni sur le même ton. Nous avons cette fois un plaidoyer véritable, où nous retrouvons les formes d'un procès solennel, autant du moins que le sujet le comportait. Créon remplit avec toute la vérité désirable son rôle d'accusateur, recourant aux artifices oratoires ordinaires, cherchant à s'insinuer dans l'esprit des juges, et formule les griefs avec précision et sans ménagement. Œdipe est un parricide (πατροκτόνος¹), et il a contracté avec sa mère une union incestueuse qui n'est pas niabile (ὅτῳ γάμοι ξυνόντες εὐρέθησαν ἀνόσιοι τέκνων²). La cause est évoquée devant une assemblée dont on loue la prudence, et présidée par un roi plein de sagesse, disons devant l'aréopage. Car c'est ce tribunal auguste qui siège sous nos yeux dans la personne des vieillards de Colone ; c'est lui que Créon prend pour arbitre des débats, en faisant intervenir son nom dans le procès, et en préjugant la sentence que ce grave conseil ne manquerait pas de rendre contre l'accusé³. La défense d'Œdipe est aussi directe que l'accusation et aussi nette. Elle n'est pas, comme précédemment, interrompue ou troublée dans son cours par la vivacité de l'émotion. Bien qu'on y sente d'un bout à l'autre gronder la colère et qu'elle ne ménage pas les apostrophes indignées à l'accusateur, elle se déploie largement et se déroule avec ordre et clarté : ce n'est plus la passion seule qui parle, c'est surtout la raison. Aussi les divisions sont-elles des plus faciles à établir. Dans une première partie, Œdipe reprend l'argument dont il s'est déjà servi : il n'a pas voulu ses actes. Mais il ne se contente plus d'affirmer et de protester ; il développe et il prouve. Pour la première fois, il fait, avec précision, intervenir la fatalité dans ses actions, en rapportant leur origine à une faute ancienne d'un des membres de sa famille, à la malédiction divine qui s'en est suivie, et dans laquelle lui-

¹ *Œd. Col.*, 944. C'est la première fois que le mot est appliqué à Œdipe dans la pièce.

² *Œd. Col.*, 939 sqq.

³ *Ibid.*, 947 sqq. : Ἄρως εὐβουλον πάγον |ὅς οὐκ ἔ᾿ | τοιοῦσδ' ἀλήτας τῆδ' ὁμοῦ
ναίειν πόλει· | ᾧ πίστιν ἕστων τήνδ' ἐχειρούμην ἄγραν.

même s'est trouvé enveloppé, bien qu'il n'eût pas encore vu le jour. De ce qui a précédé sa naissance, il ne peut être responsable (964-974). Quant à ses actes personnels, son parricide et son inceste, ils ne lui sont pas davantage imputables, car il agissait sans savoir ce qu'il faisait (974-987). Après avoir ainsi justifié la *moralité* de ses actes, OEdipe en prouve la *légalité*, en invoquant un principe nouveau, celui de légitime défense, en montrant que ce principe a en lui-même sa valeur, indépendamment des actes auxquels il s'applique, en forçant son accusateur à reconnaître qu'il eût, dans les mêmes circonstances que lui, obéi à la même nécessité, et en faisant appel au témoignage de la victime elle-même, de son père Laïus qui, s'il revenait à la vie, n'oserait pas élever la voix contre son fils (987-1000). Enfin, d'accusé, il se fait accusateur. Ce n'est pas lui qui est coupable d'avoir agi comme il l'a fait ; c'est Créon qui est coupable d'avoir rappelé des hontes qu'il aurait dû taire. Il démasque ses intentions perfides et finalement le voue à la colère des Euménides dont il ne craint pas d'invoquer pour lui-même la protection et le soutien ¹.

Ne disons donc point que Sophocle ici se répète ; car ce n'est pas se répéter, que de tirer d'un même thème des effets différents et d'en faire jaillir des impressions nouvelles. Il y a, de la première justification d'OEdipe à la troisième, une progression constante, une sorte de crescendo, qui n'atteint que dans la dernière à toute sa puissance. Les deux autres ne doivent être considérées que comme une préparation et un acheminement à cette scène entre OEdipe et Créon, dans laquelle on peut voir le point culminant du drame. L'innocence du héros n'était jusqu'à ce moment acceptée par le chœur qu'avec une

¹ La défense d'OEdipe n'est pas sans quelque habileté. Le principe de légitime défense ne s'applique en réalité qu'au parricide. OEdipe cependant, par un artifice de langage, y fait rentrer aussi l'inceste (voir v. 988-9 et le pluriel xxxz du v. 997). On remarquera aussi que c'est à propos de son inceste, c'est-à-dire là où il n'a pas de faits à alléguer et ne peut que protester de la pureté de ses intentions, que son indignation contre Créon est la plus vive ; il remplace les arguments en accusant son accusateur.

espèce de condescendance, de demi-persuasion, à laquelle la pitié indulgente et l'intérêt personnel n'étaient pas étrangers; il ne peut maintenant se refuser à la reconnaître, car elle lui est démontrée et prouvée avec évidence; toutes les ombres se sont évanouies, et dans l'âme d'Œdipe lui-même il ne reste plus, on le voit bien, aucun coin de ténèbres. Sa guérison morale, et à la fois sa justification, ménagées avec un art infini, sans précipitation mais sans arrêt, sont arrivées à leur terme; dans la fin de la tragédie, il ne verra plus son passé se lever contre lui, et nul ne parlera plus de ses *crimes*. Ce résultat est dû à l'idée morale qui l'a soutenu dans ses épreuves et qu'il a réussi enfin à faire jaillir d'au dedans de lui sous une forme lumineuse; il y est parvenu grâce à sa volonté énergique et tenace. Un des traits les plus frappants de cette nature ardente est la combativité, Œdipe n'est véritablement lui-même que lorsqu'il se trouve devant un obstacle à renverser et une résistance à vaincre. Alors s'exaspère en lui ce θυμός, dont ses amis eux-mêmes ont à souffrir, bien qu'ils ne contrarient ses désirs que pour son bien, et qui a causé, comme le lui rappelle Antigone, le malheur de toute sa vie ¹. Ici ce θυμός, au lieu de lui nuire, lui a servi. L'intervention de Créon a replacé Œdipe dans son élément naturel, qui est la lutte et la bataille; elle a rendu à son énergie et à ses autres facultés tout leur ressort; elle lui a procuré l'occasion de combattre une dernière fois et de vaincre. De cette dernière épreuve, il sort plus grand qu'il n'a jamais été. Il y conquiert une dignité de beaucoup supérieure à celle qui lui vient du dehors, de ses infortunes, de la pitié, de la sympathie, des hommages et de l'affection des hommes, parce qu'elle lui est personnelle, qu'il ne la doit qu'à lui-même, à la foi inébranlable avec laquelle il s'attache au témoignage de sa conscience. Par son opiniâtreté infatigable à opposer à des faits qui le condamnent une pureté d'intention qui l'absout, et à maintenir, même en face des

¹ *Œd. Col.*, 1115; cf. *Œdipe Roi*, 1522: πάντα μὴ βούλου κρατεῖν; cf. *Œd. Col.*, 592.

arrêts divins, les droits de son libre arbitre, il s'élève au-dessus de la force aveugle qui l'a dompté.

Peindre des caractères et des passions, les traduire aux yeux par des paroles, des attitudes et des actes, est assurément une tâche des plus ardues. Mais pénétrer dans les replis les plus intimes de la conscience morale, analyser des phénomènes psychologiques qui relèvent beaucoup moins de la réalité sensible que du domaine de la réflexion philosophique et des idées abstraites, montrer les relations réciproques du caractère et de l'idée, et les faire évoluer simultanément sous l'influence l'un de l'autre au milieu d'une action dramatique : pour tenter une semblable entreprise, et pour y réussir, il fallait une profondeur et une hardiesse de conception, une puissance créatrice singulières. Sophocle n'est jamais monté plus haut ; et l'on reste confondu quand on songe à l'âge du poète qui a mené à bien une telle œuvre avec une pareille sûreté de main.

Pour exposer, sans l'interrompre, la marche de la réhabilitation d'Œdipe et de sa renaissance morale, nous avons été obligé, on s'en est aperçu sans doute, d'empiéter sur la seconde partie de la tragédie, celle qui amène sur le théâtre, dans deux épisodes nouveaux, Créon et Polynice. Dans des pages précédentes¹, nous avons essayé de montrer que ces deux épisodes ne trouvaient pas leur raison d'être dans les nécessités de l'action extérieure et que, à ne considérer que cette action, on pouvait à la rigueur les supprimer sans que la tragédie cessât de former un tout complet, sans que, tout en perdant beaucoup de son étendue, elle perdît rien de son unité. On voit qu'il en est tout autrement quand on s'applique à suivre ce que nous appelons l'action intérieure de la pièce. Sans l'épisode qui met en présence Œdipe et Créon, cette action serait tronquée ; il manquerait à la réhabilitation d'Œdipe et à sa régénération la plus importante des étapes que le héros doit fournir avant

¹ Voir plus haut, p. 252 sqq.

l'apothéose finale. N'est-ce pas une preuve que nous tenons bien véritablement le fil qui relie d'une manière continue toutes les scènes de l'*Œdipe à Colone* et en assure le cohésion ? Essayons, en nous tenant toujours placés au même point de vue, de découvrir par quels côtés encore les deux épisodes qui précèdent le dénouement se rattachent intimement à la première moitié de la pièce, comment ils en forment la suite logique et naturelle, bien loin d'être, ainsi qu'il pourrait sembler d'abord, des développements amenés d'une manière ingénieuse, mais artificielle, afin de donner à la tragédie plus d'intérêt, de mouvement et de vie.

« Vieillard, dit Créon à Œdipe au début de leur entrevue, je souffre de tes maux ; je souffre de te voir vivre misérable, en étranger, en vagabond sans asile, errant sans ressources et n'ayant pour te servir que cette enfant. Jamais je n'aurais cru qu'elle pût tomber si bas... N'est-ce pas là, malheureux que je suis, le comble de la honte et pour toi, et pour moi et pour toute ta famille?... Je t'en conjure, par les dieux de tes ancêtres, cache du moins notre déshonneur, en consentant à rentrer dans ta patrie et dans la demeure de tes pères¹. » Créon se trompe quand il parle en ces termes, pleins d'ailleurs d'une hypocrite pitié, de la situation lamentable de son beau-frère ; ou peut-être feint-il seulement de se tromper, car sa diplomatie est intéressée à entretenir le vieillard dans la croyance qu'il est toujours l'Œdipe d'autrefois, pour avoir plus facilement raison de ses résistances. Quoi qu'il en soit, Œdipe n'est plus un criminel honteux, un exilé, un vagabond misérable et délaissé, et il le dira lui-même². Mais il n'était pas suffisant qu'il le dît. Si le poète voulait que les spectateurs en fussent convaincus, il devait leur en donner des preuves directes et indubitables. C'est à quoi sert le rôle de Créon. A la tentative criminelle et audacieuse du prince de Thèbes, le chœur, malgré sa faiblesse, oppose une énergie désespérée, et bientôt après

¹ *Œd. Col.*, 744 sqq.

² *Ibid.*, 772.

Thésée lui-même met sur pied toutes les forces de l'Attique pour faire rendre au malheureux père ses filles enlevées. Nous savons maintenant, à n'en pouvoir douter, qu'Œdipe a retrouvé une patrie, et qu'il a derrière lui, pour le défendre, un peuple valeureux commandé par le plus puissant des rois.

L'intervention de Polynice se justifie par une raison analogue. Comment faire tomber sous les sens la réalité de ce pouvoir redoutable qu'Œdipe tient des dieux et qui fait de lui l'arbitre de la destinée des peuples? Comment ajouter à la force et à l'autorité déjà si grandes des affirmations répétées de l'aveugle, disant que, là où il sera, là sera aussi la victoire, et que ceux-là sont voués à la défaite, dont il aura refusé de prendre le parti? Il n'y avait qu'un moyen: c'était de montrer que les intéressés étaient les premiers à croire à ce pouvoir mystérieux, et de les introduire sur la scène pour solliciter d'Œdipe qu'il en disposât en leur faveur. Créon est un de ces solliciteurs. Mais évidemment ce n'est pas particulièrement par le moyen de ce personnage que Sophocle se proposait de mettre en lumière le côté qui nous occupe ici. Son Créon ne joue pas franc jeu; il dissimule sous de grands airs le motif véritable de sa démarche, il cherche à faire croire qu'en voulant ramener Œdipe à Thèbes il poursuit le bien d'Œdipe et non le sien propre; on est trop occupé d'ailleurs du danger couru par l'aveugle et par ses filles et trop impatient de voir enfin apparaître leur sauveur, pour songer à autre chose. Dans l'épisode de Polynice, il n'en est pas de même. Polynice ne fait pas mystère des motifs de sa venue: *ἀ δ' ἤλθον, ἥδη σοι θέλω λέξαι, πάτερ.* Il expose avec sincérité l'état de ses affaires, état désespéré, malgré l'aide qu'il a trouvée dans le prince d'Argos; il se jette aux genoux de son père, le suppliant, par tout ce qui peut le toucher, de se laisser fléchir: « Avec toi, j'ose le dire, il me sera facile de vaincre; sans toi, je suis perdu¹ »! Rien ne pouvait mieux donner l'impression de la foi absolue que

¹ *Œd. Col.*, 1291 sqq. Voir surtout la fin (1331 sqq.). Cf. ce que nous avons dit plus haut de cette scène, page 249 et 262 sqq.

Polynice a dans la puissance surnaturelle de celui qu'il implore, que cette prière entraînant, avec son égoïsme ingénu qui s'étale sans en avoir conscience ; et rien non plus n'était plus propre à nous pénétrer de la réalité de l'influence toute-puissante du vieillard, que la dureté inflexible avec laquelle il se refuse à en faire usage pour le salut de son enfant.

Ces deux épisodes, qui apportent à l'autorité dont Œdipe jouit maintenant auprès de ses hôtes et au pouvoir mystérieux dont il est doué la sanction des faits, sont donc d'une utilité incontestable. Il faudrait montrer une fois de plus qu'ils sont logiquement nécessaires. Ils le sont en effet, et il était impossible que Créon et Polynice n'intervinssent pas avant le dénouement.

Nous n'apprendrons rien à personne en disant que le pardon et l'oubli des injures n'étaient pas les vertus dominantes de l'antiquité ; que les inimitiés y étaient vives et qu'on les emportait avec soi jusque dans la tombe ; que tirer vengeance d'un outrage et obtenir réparation d'un tort était non seulement considéré comme juste et légitime, mais qu'on s'accordait à le regarder comme une obligation et un devoir. C'est de ce point qu'il faut partir. Œdipe a droit à une réparation pour les malheurs immérités qu'il a subis. Les dieux s'acquitteront au dénouement de ce qu'ils lui doivent. Mais Thèbes ? Mais Étéocle et Polynice ? N'ont-ils pas aussi des comptes à lui rendre ? Thèbes, qui a reçu de lui des services sans prix, qu'il a arrachée à la désolation et à la ruine, l'a payé d'ingratitude : au châtement qu'il s'était infligé lui-même pour se punir de ses erreurs, elle a ajouté la honte et les douleurs de l'exil. Étéocle et Polynice sont plus coupables encore : ils ont refusé à la vieillesse de leur père les soins qu'ils lui devaient de par la loi et de par la nature ; quand Thèbes l'a chassé, ils n'avaient, pour empêcher cette mauvaise action, qu'une parole à dire et ils ne l'ont pas dite. « C'est toi qui m'as chassé, pourra reprocher Œdipe à Polynice ; c'est toi qui m'as réduit à cette vie errante

et misérable¹ ». Ainsi donc, même justifié et réhabilité, OEdipe est en droit d'exiger encore autre chose et de déclarer qu'il n'a pas reçu les compensations qu'il peut attendre. Il les reçoit dans les deux épisodes qui nous occupent.

Créon n'est pas venu seul réclamer d'Athènes l'auguste suppliant ; il ne fait pas une démarche personnelle : il parle et agit, il a soin de le proclamer très haut, au nom des citoyens de Thèbes qui l'ont, d'une voix unanime, chargé de cette importante et difficile mission². C'est donc Thèbes, malgré la distinction généreuse que le roi Thésée cherche à établir entre elle et son représentant, qui, d'une manière indirecte, vient reconnaître ses torts et faire amende honorable au vieillard. En vain Créon affecte des sentiments de pitié qu'il n'éprouve pas et prend des manières insolentes pour cacher son émoi. OEdipe démêle la vérité et la dit : Thèbes a peur, et c'est parce qu'elle a peur qu'elle s'adresse à celui qui est seul capable de la sauver³. Mais au lieu du salut, elle ne trouvera auprès de lui que l'humiliation et la défaite : il l'accable de sa malédiction⁴, et la malédiction presque aussitôt se réalise : la déroute infligée par les cavaliers de Thésée au prince de Thèbes et à sa troupe est le prélude des malheurs plus sérieux que l'avenir réserve à l'ingrate cité ; c'est la revanche d'OEdipe qui commence.

C'est une revanche aussi que lui apporte Polynice. Il sera, comme sa patrie, victime de l'imprécation de son père offensé. Sa catastrophe, prédite par l'aveugle, ne s'accomplit pas sous nos yeux : trop de raisons s'y opposaient, assez évidentes pour qu'il ne soit pas nécessaire de les énumérer. Mais il suffit au but du poète qu'on la prévoie et qu'on la sente prochaine. Or, on ne peut douter de l'issue de la lutte des deux frères, quand on a entendu la colère du vieillard se déchaîner contre eux. Il

¹ *OEd. Col.*, 1363.

² *Ibid.*, 734 sqq.

³ *Ibid.*, 784 sqq.

⁴ *Ibid.*, 787.

les avait une première fois maudits, en dehors de la présence de Polynice¹. Mais ses malédictions sont ici reprises avec une énergie particulière ; elles désignent, avec une précision méticuleuse et terrible, les coupables, le genre de faute qu'ils ont commis, le châtement auquel on les dévoue, le nom des divinités célestes et infernales qu'on charge de les punir ; elles affectent dans leur forme le tour de ces formules magiques dont les mots ont par eux-mêmes l'étrange vertu, non seulement de mettre à la discrétion des puissances vengeresses les victimes qu'on leur dénonce, mais encore d'obliger ces puissances mêmes et d'enchaîner leur volonté². Les spectateurs sentent Polynice irrévocablement perdu ; il se sent perdu lui-même, et sa sœur Antigone le pleure comme si déjà il n'était plus.

Cette scène poignante laisse sous une impression pénible qu'on lui a quelquefois reprochée. Nous avons nous-même hasardé plus haut quelques observations pour aider à la comprendre³. Mais il n'est pas besoin de chercher si loin. Si nous avons réussi à exposer clairement, dans les lignes qui précèdent, le sens véritable, selon nous, de l'*Œdipe à Colone* et à faire saisir l'idée maîtresse du drame, on conviendra que la scène ne pouvait pas être différente de ce qu'elle est. Quand nous regrettons qu'*Œdipe* se montre si dur et si impitoyable, nous le jugeons avec nos idées modernes, mais il faut le juger en s'efforçant d'entrer dans la pensée et dans les sentiments antiques. Les contemporains de Sophocle eussent difficilement compris qu'*Œdipe* pardonnât, qu'il mourût sans avoir « tiré sa raison ». Sa sévérité inexorable ne l'amoindrissait pas à leurs yeux et ne les détournait pas de lui, mais au contraire elle le grandissait : d'autant plus qu'ils faisaient ici, je n'hésite pas à le croire, intervenir une idée religieuse. La faute des fils ingrats n'est pas de celles qui, dans la croyance grecque, laiss-

¹ *Œd. Col.*, 421 sqq. ; cf. 789 sqq.

² *Ibid.*, 1373 sqq.

³ Voir plus haut page 250.

sent les dieux indifférents. Contre eux s'élèvent les lois éternelles de Zeus, que Diké a la charge de maintenir : il y a des Erinyes qui ont mission de les poursuivre¹. Quand donc OEdipe invoque contre son fils ces divinités puissantes, il répond aux sentiments secrets des spectateurs ; ils comprennent sa colère et l'approuvent ; ils voient en lui non pas seulement un père outragé, mais le représentant des pères outragés et des droits de ces pères, droits imprescriptibles et distincts de la personne en qui ils ont été violés. La colère d'OEdipe est bien à lui ; mais la sentence qu'elle lui dicte prend quelque chose de général et d'impersonnel ; l'arrêt que prononce sa bouche est celui même des dieux. Et ainsi l'on peut dire que Sophocle, au moment précis où son héros va cesser d'appartenir à l'humanité, le marque d'un caractère plus vénérable et plus auguste ; il le transfigure ; il le hausse à l'égal de ces êtres supérieurs qui ont le droit de condamner et de punir en vertu des lois morales dont ils ont la garde, mais qui, d'ailleurs, dans l'exercice de leurs redoutables fonctions, ne restent pas impassibles, ne font pas plus que lui l'abandon de leurs rancunes particulières, et, comme lui, restent sourdes à la pitié².

¹ *Œd. Col.*, 1382, 1436.

² Il ne faut pas s'exagérer, du reste, le repentir de Polynice. OEdipe ne maudit son fils pour la première fois qu'après s'être bien assuré auprès d'Ismène qu'il a eu connaissance de l'oracle rendu aux Thébains, c'est-à-dire que Polynice est poussé par des motifs purement égoïstes à venir le trouver (416 sqq.). En outre, des deux discours que le jeune homme adresse à son père, le premier seul contient l'expression vraiment sincère de son repentir, et encore OEdipe a-t-il raison de lui reprocher d'avoir eu bien tard ce sentiment, alors qu'il n'est plus temps, et d'avoir causé lui-même les maux dont il a maintenant pitié (1354 sqq.). Dans le second discours, ces bons mouvements de Polynice cèdent entièrement la place au souci de son intérêt personnel ; on ne trouve dans ses paroles que les angoisses d'un homme aux abois et les accents de la haine fraternelle qui l'égare. Il semble n'avoir pas conscience qu'en demandant à OEdipe de prendre parti dans la querelle qui divise ses enfants il implore de lui la mort pour Etéocle autant que le salut pour lui-même, et que l'affection paternelle qu'il invoque se retourne contre lui. Tout cela diminue la sympathie qu'on est tenté d'avoir pour Polynice. Il en mérite encore cependant ; non à cause de ses sentiments, mais à cause de ses malheurs. Sophocle ne l'oublie pas, et son art, qu'il est difficile de prendre en défaut, concilie dans la mesure du possible les exigences du sujet et celles de la situation. OEdipe ne peut sans faiblir, sans manquer à son caractère, sans s'amoindrir

Une dernière observation, pour en finir avec ces deux épisodes de Créon et de Polynice. Ils ne sont pas seulement un complément naturel, nécessaire, logique, de la justification et de la réhabilitation d'Œdipe; ils répondent encore à une des exigences les plus impérieuses de l'art dramatique. Dans la première partie de la pièce, jusqu'au chœur en l'honneur de Colone, l'action est réduite à presque rien: un passant qui traverse la scène, le chœur qui fait son entrée, Ismène arrivant de Thèbes et Thésée d'Athènes, ce ne sont pas là, à proprement parler, des événements dramatiques. En réalité, les personnages n'agissent pas; ils discourent, ils commentent des nouvelles, ils en éprouvent le contre-coup; ils passent d'un sentiment à un autre sans violence et progressivement. La répulsion et la crainte instinctive du chœur pour Œdipe se changent en sympathie; la pitié généreuse de Thésée s'achève en une amitié solide; l'assurance d'Œdipe et sa confiance en lui-même s'accroissent. Nous voyons simplement des sentiments naître et évoluer. Mais cela ne suffit pas pour composer des caractères. Un caractère ne se révèle que si on le met en présence des faits, des résistances et des obstacles, pour en tirer tout ce qu'il est susceptible de donner, pour qu'il reçoive, dans des actes déterminés, sa forme dernière et sa plus complète expression. La seconde partie du drame répond à cette nécessité. Contrairement à la première, elle est toute en action; les sentiments n'y évoluent plus; ils restent, à peu de chose près, au point où ils sont parvenus avant l'entrée en scène de Créon. Mais en

même, pardonner à son fils (outre que la tradition s'y opposait); mais Antigone n'a pas les mêmes raisons de rester insensible; elle peut, sans que son père s'en offense, et sous ses yeux, céder à l'impulsion de sa tendresse fraternelle, et c'est ce qu'elle fait. Le poète transpose, pour ainsi dire, le sentiment de pitié que Polynice mérite d'exciter; ne pouvant l'attribuer à Œdipe, il l'attribue à Antigone. Pour comprendre tout l'effet de cette scène d'adieux entre le frère et la sœur, on doit se rappeler qu'Ismène y est présente, comme l'indiquent certains détails du texte, et y participe en rôle muet, par des jeux de scène qui s'ajoutent à ceux du rôle d'Antigone et les renforcent. Il faut remarquer aussi la sympathie que Thésée témoigne à Polynice. — On voit que Sophocle tient compte de tout et que, par conséquent, c'est de dessein prémédité qu'il a prêté à Œdipe cette attitude inexorable.

revanche, ils produisent tous leurs effets. Les dispositions bienveillantes de Thésée et du chœur, qui ne s'étaient, jusqu'à ce moment, manifestées à Œdipe que par de bonnes paroles, des assurances et des promesses, se traduisent par des actes et sont mis à l'épreuve des événements : Thésée et le chœur opposent aux desseins de Créon une résistance vigoureuse et font la preuve de leur dévouement¹. Cela est vrai aussi des sentiments d'Œdipe et de son caractère. Le vieux roi a fait don à l'Attique de sa personne; il a maudit sa patrie et ses fils : mais ses résolutions sont-elles définitives et ses malédictions irrévocables? Aura-t-il dans ses actes la même énergie que dans ses paroles? Ne faiblira-t-il pas devant la violence? Résistera-t-il aux larmes de ses enfants et à leur repentir? Ces questions ne devaient pas rester sans réponse, et, la réponse, c'est la seconde partie de la pièce qui la donne. Elle devient, de ce fait, une partie intégrante et indispensable dans l'ensemble de l'œuvre, même quand on la juge simplement au point de vue de l'art.

Œdipe n'a plus rien à attendre des hommes; de tous il a reçu les satisfactions qu'il pouvait en espérer; c'est aux dieux maintenant d'achever l'œuvre de réparation et de justice; l'heure du dénouement est arrivée. Il s'annonce par les grondements du tonnerre et la lueur des éclairs. Ces signes célestes, qui remplissent de crainte les assistants, semblent au contraire faire rentrer le calme dans l'âme du héros, que tant de tempêtes ont bouleversée : Œdipe n'est plus le vieillard courroucé des scènes précédentes; il domine maintenant de sa majesté sereine tous ceux qui se pressent à ses côtés; il entre

¹ Sophocle lui-même nous avertit du caractère différent des deux parties de son drame et nous en indique du même coup la liaison, quand il fait dire au chœur par Antigone, après le chant en l'honneur de Colone : *νῦν σοι τὰ λαμπρὰ τὰῦτα θεῖ φαίνεν ἔπη*. Les personnages discutent encore, et même plus longuement qu'auparavant; mais leurs discours sont contradictoires; ils expriment certains conflits dramatiques entre des volontés opposées; ils sont accompagnés ou suivis de certaines résolutions et de certains actes; ce sont des actes autant que des discours.

déjà dans son rôle de génie tutélaire ; il conseille, il console et reconforte ; ses dernières et graves paroles sont recueillies par le roi d'Athènes avec une attention religieuse. C'en est fini pour lui des luttes et des souffrances ; des tristesses et des douleurs humaines, il n'éprouve plus que la plus désintéressée, la plus élevée et la plus noble, celle à laquelle les dieux eux-mêmes ont voulu rester assujettis, celle du père que la destinée, plus forte que toutes les volontés, sépare de ses enfants. Par les pleurs qu'il répand sur ses deux filles, embrassées dans une dernière étreinte, OEdipe tient encore à l'humanité, mais il n'y tient plus que par là. Déjà le dieu qui affranchit les âmes, Hermès, l'a touché du doigt, et la voix de l'invisible l'appelle. Ses yeux, fermés au soleil qui le baigne de ses rayons, s'ouvrent aux clartés plus vives des régions nouvelles qui l'attirent : il arrive sans guide au seuil du monde souterrain ; il y disparaît enfin d'une manière merveilleuse ; sa fin n'a eu pour témoin que Thésée, dont les regards restent éblouis et terrifiés pour avoir entrevu les dieux.

Ce dénouement est admirable par l'art avec lequel le poète nous force à l'accepter comme naturel, en nous faisant insensiblement perdre terre et en nous transportant à notre insu dans une région qui n'est plus la nôtre ; il est admirable encore par sa beauté poétique et sa grandeur. Mais sa beauté ne lui vient pas uniquement de sa forme ; elle lui vient aussi de ce qu'il donne à la tragédie la seule conclusion qui lui convînt, la seule qui soit en harmonie parfaite avec l'idée morale qui soutient le drame dans sa marche. Il résume tout l'esprit de l'ouvrage dans une impression dernière, pleine de calme et de paix et en même temps mêlée de trouble et de vague effroi. Effrayant et obscur comme la destinée même d'OEdipe qui se débat, victime innocente, contre les fatalités les plus monstrueuses, il est rassurant aussi ; car il laisse entrevoir au bout de la carrière une justice réparatrice qui sait distinguer l'erreur de la faute et tenir compte à l'homme moins de ce qu'il a fait que de ce qu'il a voulu.

II

Nous n'avons pas encore parlé de la manière dont Sophocle, dans l'*Œdipe à Colone*, a cherché à établir l'accord entre la fatalité et la vérité des caractères. La question se pose pour cette tragédie comme pour toutes celles que nous avons déjà examinées, car nous y retrouvons les deux mêmes ressorts dramatiques employés simultanément. La fatalité d'une part y exerce son action. Cela n'est pas niable : Œdipe n'est pas libre de ses mouvements ; un oracle a prononcé qu'il mourrait à Colone ; il vient y mourir, et il ne pourrait pas mourir ailleurs. D'autre part, il n'est pas niable non plus que le caractère d'Œdipe, dont l'évolution fait l'intérêt principal de la pièce, forme une peinture achevée, où l'on ne sent ni la gêne ni l'effort, où la liberté du héros, soit dans ses sentiments, soit dans ses actes, ne paraît en rien diminuée par l'influence invisible qui règle sa destinée. Bien plus, la fatalité semble venir ici en aide à la peinture des caractères : Œdipe ne serait pas ce qu'il est dans le drame, il n'aurait pas autant de majesté ni de grandeur, s'il ne pouvait s'autoriser auprès du chœur des oracles dont il a été l'objet ; il ne mettrait pas autant d'énergie à poursuivre sa réhabilitation, si ces oracles ne lui apportaient pas un soutien moral des plus puissants dans sa lutte contre la réprobation qui l'environne. Les vieillards de Colone eux-mêmes ne modifieraient pas si aisément ni si complètement leurs premières dispositions à son égard, s'ils n'y étaient pas, en grande partie, déterminés par ces prophéties accumulées, qui mettent si visiblement leur hôte sous la protection divine et le leur rendent en quelque sorte sacré.

Faut-il conclure de là, qu'il n'y a pas nécessairement, entre les deux ressorts dramatiques du théâtre de Sophocle, l'antagonisme que nous avons cru y voir et qu'il se présente des cas où cet antagonisme disparaît de lui-même ? Ici comme ailleurs,

selon nous, il subsiste, et c'est encore à l'art du poète qu'il faut rapporter le mérite d'une conciliation qui n'aurait pas pu s'opérer seule. Sophocle est arrivé à établir l'accord entre les deux éléments contraires de sa pièce, d'abord en modifiant la nature de la fatalité, ensuite en dissimulant sa présence par la composition de sa tragédie.

Pour saisir la nature véritable de la fatalité qui règne dans l'*Œdipe à Colone*, il est indispensable de faire quelques distinctions qui, pour paraître subtiles, n'en sont pas moins fondées, et de se tenir en garde contre une illusion assez naturelle, à laquelle donnent lieu les nombreux oracles continuellement invoqués dans le drame¹ et surtout le nom même d'Œdipe.

Le nom du fils de Laïus est devenu, grâce principalement à l'*Œdipe Roi*, inséparable de l'idée de la fatalité, et il serait en effet difficile de l'imaginer poussée plus loin que dans la destinée de ce héros, condamné, avant même que le sein de sa mère l'eût conçu, au parricide et à l'inceste, consumant sa vie en efforts inutiles pour se soustraire aux effets de l'arrêt divin, et découvrant, quand il croit y avoir échappé, qu'il l'a lui-même, malgré lui, et à son insu, complètement réalisé. Mais

¹ Il est assez difficile de se démêler au milieu de tous les oracles de l'*Œdipe à Colone*. Voici ceux dont il est fait mention (à l'exclusion des prédictions relatives au parricide et à l'inceste d'Œdipe, qui sont rappelées ou désignées sous forme d'allusions en divers endroits) : 1^o v. 84 sqq. : Oracle d'Apollon sur la mort d'Œdipe et sur les vertus qui seront attachées à sa sépulture ; 2^o au v. 353, il est dit qu'Ismène communiquait à son père exilé *tous* les oracles rendus à son sujet ; 3^o v. 389 sqq. : oracle rendu aux Thébains et leur faisant connaître qu'ils ont intérêt à posséder Œdipe, *durant sa vie et après sa mort*, auprès de Thèbes (voir sur l'importance de cet oracle page 254) ; 4^o v. 450 sqq. Œdipe sait que ses fils ne régneront pas, en rapprochant l'oracle qu'Ismène lui apporte, de certaines autres prophéties qu'Apollon lui a faites à lui-même. (On peut hésiter sur le sens de ἤρωςεν, qui serait peut-être à changer en ἤρωςεν). Cf. avec ce passage les vers 1370 sqq. ; 5^o v. 624 sqq. : Œdipe possède sur Thèbes et sur Athènes des oracles particuliers, mais il n'y fait qu'une allusion. Ces oracles se confondaient-ils avec ceux du n^o 1 ? Le chœur semble le faire entendre ; mais d'autre part Œdipe déclare qu'il lui est interdit de dévoiler ces oracles ; 6^o v. 789 sqq. : répétition de l'oracle n^o 4 ; 7^o v. 1300 sqq. : Polynice dit avoir reçu d'Amphiaraos un oracle semblable à celui qu'Ismène a rapporté de Thèbes à son père.

le personnage de l'*Œdipe à Colone* n'est pas celui de l'*Œdipe Roi*, ou, pour parler plus exactement, celui d'avant l'*Œdipe Roi*¹. Dans l'*Œdipe à Colone*, toutes les horribles aventures dont Œdipe était menacé sont épuisées ; elles sont entrées dans le passé. Du fait même que la fatalité s'est assouvie sur lui, elle n'a plus prise sur lui ; il n'a plus à la craindre ; il n'a plus d'actes à commettre contrairement sa volonté, mais seulement à supporter les résultats des actes déjà commis, et ces résultats n'altèrent en rien sa liberté ; ils n'atteignent que son bonheur. Malheureux, certes Œdipe l'est ; il se pourra qu'il le soit davantage encore ; mais il n'ajoutera pas de nouveaux forfaits aux anciens, car la force aveugle qui le poussait autrefois a cessé de le contraindre. Il faut donc réagir contre les souvenirs de l'*Œdipe Roi* ; ils sont nécessaires pour comprendre la situation actuelle du personnage, mais ils ne doivent pas nous obséder au point que nous nous l'imaginions encore lié par une fatalité malveillante qui n'a plus rien à prétendre sur lui.

Si une fatalité pèse encore sur lui, elle est d'un autre genre. Aux oracles anciens et menaçants, d'autres sont substitués ou ajoutés, qui règlent son avenir comme les premiers avaient réglé son passé. Leur accomplissement est inévitable aussi ; mais on ne retrouve pas en eux, cependant, tous les caractères qui sont propres à la fatalité. Ce qui distingue la fatalité pure et simple, la vraie, celle qui, jusqu'au dénouement de l'*Œdipe Roi* a fait le désespoir et le malheur du descendant des Labdacides ; ce qui la rend si effrayante et si redoutable, c'est que ses arrêts sont non seulement fatals, mais encore impénétrables ; qu'ils reposent sur des raisons inaccessibles à notre intelligence ; que nous ne pouvons pas plus les comprendre que les fuir. Ont-ils pour origine un pur caprice de la volonté divine ? Ont-ils leur nécessité dans les lois de l'ordre moral, ou dans d'autres dont nous n'avons pas l'idée ? Œdipe est

¹ L'*Œdipe Roi* n'a pas pour sujet, en effet, les crimes involontaires d'Œdipe, mais la *découverte* de ces crimes par Œdipe lui-même.

voué au crime avant sa naissance : pourquoi ? La raison se perd à chercher une cause raisonnable, un fondement quelconque à cet arrêt. Il en sera ainsi parce qu'il doit en être ainsi ; les dieux le veulent ainsi, parce qu'ils le veulent ainsi. On ne peut aller au delà. Ne sachant pas la cause de l'arrêt, nous ne savons pas non plus ce qu'il nous réserve, et ceux sur la tête desquels il se trouve suspendu passent leur vie dans une perpétuelle angoisse dont la catastrophe seule les délivre. Les oracles de l'*Œdipe à Colone* se ramènent au contraire à une cause que l'on peut saisir. Le repos promis à Œdipe, son apothéose, les honneurs réservés à sa mémoire, sont comme une compensation des maux qu'il a soufferts pour des crimes qui n'étaient pas les siens ; l'arrêt qui maintenant le concerne s'appuie sur la justice. Cela n'échappe pas au chœur : « Après tant de malheurs qui se sont abattus sur toi sans raison (*μάτταν*), la divinité sera juste (*δίκαιος*) si elle te relève¹. » Nous assistons donc à une réparation. La fatalité a perdu son caractère propre, qui est d'être arbitraire et insondable. La pièce n'est plus régie par une abstraction aveugle et indifférente, mais par une puissance clairvoyante, corrigeant les erreurs du sort, miséricordieuse pour la souffrance et douce pour les hommes de bonne volonté ; c'est en un mot la justice divine, c'est-à-dire le contraire de la fatalité.

Comment maintenant cette puissance fait-elle aboutir ses desseins ? Est-ce à la manière de la fatalité ? Parmi les pièces que nous avons déjà étudiées, il en est une d'où l'on peut tirer un point de comparaison. Comme l'*Œdipe à Colone*, les *Trachiniennes* ont leur point de départ dans un oracle, exposent comment cet oracle se réalise, et se terminent par l'apothéose de celui qui en a été l'objet. Ces deux drames offrent donc, malgré la différence des sujets, une certaine analogie. Mais les ressemblances se bornent là, et l'esprit des deux compositions est tout autre. Dans les *Trachiniennes*, c'est bien en

¹ *Œd. Col.*, 1566.

présence de la fatalité que nous nous trouvons, de la fatalité agissante, et l'on peut saisir sur le fait le moyen dont elle se sert pour agir. Ce moyen, c'est l'oracle que connaît Déjanire : oracle obscur, qui contient à la fois la menace d'un danger et la promesse d'un événement heureux ; qui peut être interprété de deux façons contraires ; qui, par cela seul, trompe les personnages, les aveugle, les égare, les jette sous l'empire de l'ἄτη, de l'affolement qui les pousse tout droit au précipice qu'ils veulent fuir. Partout où nous trouvons l'ἄτη, nous sommes sûr de rencontrer aussi la fatalité ; c'est par là qu'elle se manifeste le plus ordinairement ; c'est son arme favorite contre les victimes qu'elle a résolu de perdre. Dans l'*Œdipe à Colone*, on chercherait en vain la trace de ce trouble surnaturel de l'âme, source des erreurs les plus funestes¹. C'est que l'oracle possédé par Œdipe est clair, qu'il n'a pas été rendu pour le tromper, qu'il n'est pas à double face, mais sincère ; et la sincérité en est attestée de toutes les manières : par la concordance où il se trouve avec d'autres, qui se sont fait entendre à des personnages différents, dans des circonstances, à des époques, dans des lieux divers ; et aussi par le commencement d'exécution qu'il reçoit au début de la pièce². Par là déjà il se distingue de ceux qui émanent de la fatalité ordinaire des tragiques. Il en diffère encore en ceci, qu'il annonce à Œdipe des événements exclusivement heureux pour lui et en tout conformes à ses désirs. Il lui prédit, en effet, pour ceux qui l'ont traité avec une dureté impie, un châtement égal à leurs fautes, et, pour lui-même, la fin de ses souffrances et des honneurs presque divins.

Ces différences sont extrêmement importantes par les conséquences que le poète peut en tirer. C'est grâce à elles, en effet,

¹ Ne soyons pas trop absolu : Polynice, sous l'influence de la malédiction paternelle, est déjà en proie à l'ἄτη ; il reste sourd aux conseils qui pourraient le sauver et court à sa perte avec une fureur aveugle. Mais cela lui est personnel ; l'ἄτη ne se fait pas sentir dans le drame en dehors de lui, ni ailleurs que dans cette fin de scène.

³ *Œd. Col.*, 87 sqq.

qu'il lui sera possible de donner au caractère d'Œdipe tout son développement, sans avoir à se préoccuper outre mesure de l'élément de nécessité qui subsiste encore, malgré tout, dans l'accomplissement de la volonté divine. Ayant une vue claire du but auquel tend sa destinée, et ce but se confondant avec ses propres aspirations, Œdipe y marchera de lui-même sans que la force extérieure qui l'y mène ait besoin de se faire sentir, sans qu'elle ait à faire violence à ses sentiments et à sa volonté. Il y marchera avec sérénité, sûr qu'il est d'y atteindre, car il a pour garant la parole d'Apollon ; et cet état de sécurité permettra qu'il se laisse aller aux mouvements naturels de son âme, sans que rien en altère la vérité, sans qu'ils soient exagérés ou faussés par les angoisses de l'incertitude ou étouffés sous la crainte. Œdipe n'est pas libre, mais il donne l'illusion de la liberté ; son apothéose est fatale comme ses crimes, car s'il voulait mourir ailleurs qu'à Colone, il ne le pourrait pas ; mais il semble y mourir parce qu'il le veut et seulement parce qu'il le veut. Entre la nécessité qui l'enchaîne au sol de l'Attique et sa volonté qui l'y retient, Sophocle ne distingue pas, ou plutôt il ne fait intervenir que la seconde et feint d'ignorer la première. En repoussant les avances ou les attaques de Créon, en refusant d'accorder à Polynice son pardon et sa pitié, son héros paraît ne céder qu'à son indignation et à sa colère contre Thèbes et ses fils ; des oracles, il ne retient que la partie qui les condamne, et oublie celle qui le concerne ; il les subordonne à ses rancunes, comme si les dieux ne les avaient rendus que pour lui fournir le moyen et l'occasion d'assouvir ses ressentiments. Il ne fait donc que marcher d'accord avec la fatalité, et il semble n'avoir jamais été aussi libre ; elle le lie aussi sûrement qu'autrefois, et elle paraît l'avoir affranchi et rendu définitivement à lui-même ; elle le gouverne, et il paraît la gouverner. C'est ainsi qu'en dénaturant la fatalité Sophocle a pu la conserver dans sa tragédie, sans qu'elle fût une gêne pour la peinture des caractères.

Il ne faudrait pas croire cependant que le poète, en attribuant à la fatalité des vues de justice que la notion première de cette puissance aveugle ne comportait pas, en la rendant bienveillante, en mettant ses desseins en tous points d'accord avec la volonté et les sentiments de celui dont elle règle la destinée, ait réussi à concilier complètement deux forces dont le jeu s'oppose. La conciliation est-elle même réellement possible ? Pour bienveillantes qu'elles soient, les décisions de la justice divine ne s'en accomplissent pas moins nécessairement ; et ce caractère de nécessité, dont elles ne peuvent pas être dépouillées, risque à chaque instant de faire renaître l'antagonisme qu'on s'imaginait être parvenu à supprimer ; il risque tout au moins, en reparaisant dans les faits et les événements, de détruire l'illusion que l'écrivain s'est efforcé de nous donner de la liberté de ses personnages, quand il dissimulait derrière leurs impulsions personnelles le mobile impersonnel auquel ils obéissent. Comment échapper à cet inconvénient ? Le poète n'a à sa disposition qu'une combinaison possible, et nous la connaissons déjà. C'est d'user, envers cette sorte de fatalité atténuée et bâtarde, des mêmes ménagements et des mêmes subterfuges que s'il avait affaire à la fatalité véritable ; de nous cacher, aussi longtemps que possible, que rien ne se produit que par elle ; de réserver son rôle effectif pour la partie du drame où le personnage qu'elle conduit n'a pas encore à agir, et pour celle où il n'agit plus, c'est-à-dire pour l'exposition et le dénouement. *L'Œdipe à Colone* nous ramène ainsi au même système de composition que les pièces précédentes ; le procédé de Sophocle n'a pas changé. « Je reconnais, dit Œdipe dans sa prière aux Euménides, que vous m'avez guidé dans ma route, et je n'ai pu arriver dans ce bois que conduit par vous ; autrement je ne vous aurais jamais rencontrées les premières sur mon chemin, hôte sobre des sobres déesses, et je ne me serais pas assis sur ce siège vénérable que la main des hommes n'a pas façonné ». L'arrivée d'Œdipe dans le bois de Colone est un fait en dehors de la pièce, on ne le voit pas se produire ;

il est chose accomplie déjà, comme tous ceux qui forment la matière des expositions ; il ne fait pas partie de l'action, il ne lui sert que de point de départ. La fatalité n'avait donc pas encore d'inconvénients ; aussi Sophocle ne craint pas de la montrer : ce n'est pas par un effet de sa volonté qu'Œdipe est arrivé à Colone ; il n'a fait que suivre, sans le savoir, une direction dont il ne pouvait pas s'écarter. — Au dénouement, l'intervention des dieux est encore plus manifeste. Leur présence y est attestée par la foudre et les éclairs ; ils ne confient pas à d'autres la réalisation de leurs prophéties, ils les réalisent en personne : leur voix appelle Œdipe du fond du bois sacré ; leur main le guide et l'entraîne ; leur apparition éblouissante et terrible terrasse Thésée sur le sol. Ici également la fatalité pouvait reprendre ses droits et régner seule, car il est trop tard pour qu'on réagisse contre l'effet des scènes précédentes, où tout a paru suivre un cours naturel et se motiver suffisamment par les caractères ; si bien que ce dénouement, tout merveilleux qu'il est, paraît sortir à la fois de la volonté d'Œdipe et de celle des dieux. Le héros d'ailleurs a disparu de la scène ; nous n'apprendrons les circonstances de sa mort que par un messager, quand elles seront, comme celles de l'exposition, des faits accomplis.

En revanche, en dehors du dénouement et de l'exposition, Sophocle a évité, avec un soin scrupuleux, qu'on pût, en aucune manière, remarquer dans les événements l'influence des dieux. Leurs oracles, si souvent rappelés cependant, ne modifient en rien la marche de l'action¹ ; ce n'est pas leur volonté

¹ On ne peut objecter que le coup de main tenté par Créon et la démarche de Polynice doivent être rapportés à l'action divine parce que Polynice et Créon ne paraîtraient pas, s'ils ne possédaient pas l'oracle leur faisant connaître l'intérêt qu'ils ont à avoir Œdipe pour allié. On remarquera, en effet, que leur intervention a pour résultat non d'aider à l'accomplissement de l'oracle, mais au contraire de le retarder et de l'entraver. La divinité ne peut se susciter à elle-même des obstacles, et travailler de ses propres mains à faire échouer ses propres desseins. Nous n'avons pas à nous arrêter à cette façon d'entendre l'intervention divine, qui ne se produirait de la sorte pour ainsi dire que par ricochet et dans un sens contraire à celui qu'on est en droit d'attendre.

qui fait disparaître les obstacles ou brise les volontés contraires à leurs desseins ; et si une influence dominante se laisse apercevoir, elle n'est pas divine et c'est celle du roi d'Athènes. Qui, en effet, empêche qu'OEdipe soit repoussé de Colone comme un malfaiteur et un impie ? Le chœur n'a pas osé, malgré sa sympathie croissante pour le suppliant, prendre sur lui de lui donner asile : Thésée tranche la question, et, en vertu de son autorité souveraine, fait de l'ancien roi de Thèbes un citoyen d'Athènes. Sans la bravoure de Thésée et sans les forces dont il dispose, qu'advendrait-il d'OEdipe et de ses filles ? Ils seraient arrachés du sol de l'Attique, et ramenés à Thèbes par Créon et ses satellites. Avant l'entrevue du vieillard avec son fils, qui se porte garant qu'aucune violence ne lui sera faite ? Thésée encore¹ : il surveille l'entrevue, prêt à accourir au premier appel et donne par son appui moral, à celui qu'il vient de soutenir de ses armes, l'assurance dont il a besoin pour affronter sa dernière épreuve². Pour tout dire, c'est Thésée qui remplit le ministère de la divinité directrice et maîtresse des événements, et qui rend possible, par sa générosité, sa piété et son courage, l'accomplissement de l'oracle ; sans lui, l'oracle n'aboutirait pas, car sans lui OEdipe mourrait loin de Colone et l'Attique n'aurait pas son tombeau. La fatalité a abdiqué entre les mains d'un homme et, ce qui est plus caractéristique encore, cet homme n'est déterminé et soutenu dans ses actes que par des mobiles purement humains ; il n'emploie que les ressources naturelles qu'il tire de son caractère et de son rang. Le panegyrique d'Athènes n'y perd rien, mais, pour ajouter à la gloire du héros populaire, Sophocle a été dans l'obligation de retrancher quelque chose au rôle de la divinité, de reléguer son action dans les parties du drame où les hommes n'agissent pas.

Si nous cherchons à résumer notre impression dernière sur

¹ *Œd. Col.*, 1204 sqq.

² Thésée n'assiste pas à l'entrevue ; il se retire au v. 1210 pour réparer au v. 1500. Il est fort vraisemblable que le rôle de Polynice était confié à l'acteur qui vient de remplir le rôle de Thésée.

cette tragédie qui nous a si longtemps arrêtés, nous serons fort embarrassés. Devons-nous la ranger dans la catégorie des pièces précédemment étudiées, qui font intervenir à la fois, comme ressorts dramatiques, la fatalité et les caractères ? On peut répondre oui et non. La fatalité y est représentée par des oracles — un oracle se réalise toujours fatalement — et par des faits : l'arrivée et la mort d'Œdipe à Colone font partie de sa destinée fatale, et il ne pourrait se soustraire ni à l'une ni à l'autre. Mais, d'autre part, elle en est exclue ; car Œdipe, ne fût-il pas lié par elle, n'agirait pas autrement qu'il n'agit, et, sous l'impulsion de ses seuls sentiments, choisirait de mourir à Colone plutôt qu'à Thèbes ¹. Cette manière d'éviter un conflit entre les deux forces qui figurent dans le drame doit-elle s'appeler une conciliation ou une contradiction ? Si c'est une contradiction, ce n'est pas la seule : il en est une autre aussi singulière. Œdipe proteste avec violence contre la fatalité qui l'a autrefois rendu criminel malgré lui. Il accepte cependant sans révolte de lui être de nouveau soumis ; il puise en elle aujourd'hui une partie de son assurance, il attend d'elle la délivrance de ses maux ; il menace de ses arrêts ceux qui ont été pour lui sans pitié ; il emploie ce qui lui reste de force et d'énergie à la faire triompher des obstacles qui entravent sa marche. Il fait donc une distinction entre la fatalité qui l'a poursuivi jadis et celle qui l'enchaîne présentement ; entre une fatalité mauvaise et une bonne, mauvaise quand elle le violente, bonne quand elle s'accommode à ses propres désirs ? Il est difficile de trouver à ces difficultés une réponse qui ne prête pas à la discussion. Cependant, essayons d'aller plus loin, et de délimiter, avec une précision aussi rigoureuse que possible, le rôle de la volonté divine dans l'action de la tragédie. Quelques rapprochements nous y aideront. Dans les *Trachiniennes*, sans l'*ἄτη* qui égare la passion de Déjanire, Hercule ne mourrait pas ; dans le *Philoctète*, le fils de Pœas

¹ Ce qui est fatal dans la mort d'Œdipe, ce n'est pas sa mort même, mais la nécessité qu'il y a à ce que sa mort ait lieu à Colone.

n'irait pas à Troie si Hercule ne lui en donnait pas l'ordre au nom de Zeus; dans l'*Ajax*, le héros de la pièce ne se tuerait pas si Athèna ne l'avait pas frappé de folie; dans l'*Electre* enfin, la fille de Clytemnestre serait-elle poussée par sa haine jusqu'à tuer sa mère? Sophocle n'a pas osé aller jusque-là: il a rejeté sur Apollon et son oracle l'horreur du parricide. Dans ces différentes tragédies, le dénouement sort donc de la fatalité, plus ou moins secondée d'ailleurs par les passions des personnages; dans celle qui nous occupe, il n'en est pas de même; sans la fatalité, il faut le répéter encore une fois, Œdipe mourrait à Colone, car ses ressentiments l'empêchent de retourner dans sa patrie; mais, sans la fatalité, il y mourrait d'une autre manière, d'une mort *qui ne serait pas merveilleuse*. Le rôle de la puissance fatale se borne donc ici à donner à un événement qui pourrait s'accomplir sans elle et en dehors d'elle une forme particulière. Réduite à ces proportions, la fatalité n'est plus un ressort dramatique, car elle ne met plus en jeu ni les caractères, ni les faits; elle n'est plus, dans l'*Œdipe à Colone*, qu'une apparence et un leurre. Nous avons pu déjà le soupçonner, en voyant le poète la dépouiller de la plupart des caractères qui lui sont propres, confier à Thésée le rôle de *deus ex machina*, et rejeter dans les données de l'exposition, c'est-à-dire en dehors de la tragédie, le seul fait qui relève d'elle directement, l'arrivée d'Œdipe dans le bois de Colone.

Est-ce à dire que, même réduite à ces proportions, la fatalité soit superflue dans le drame? Assurément non. Si elle n'est plus guère qu'un décor, elle est du moins le plus magnifique des décors, et l'on ne saurait la faire disparaître sans altérer profondément le caractère que l'œuvre du poète emprunte à la signification morale qu'a prise entre ses mains l'aveugle déesse des tragiques. Cette justice divine, qui plane au-dessus de l'action sans y participer, illumine de quelques-uns de ses rayons la figure du vieillard qu'elle a pris sous sa garde; elle lui prête une autorité, une noblesse, une majesté que sans

elle il n'aurait pas ; elle lui fait comme une auréole à la fois terrible et sereine ; la barrière que les crimes d'Œdipe avaient autrefois élevée entre les hommes et lui est tombée, mais elle est remplacée par une autre plus infranchissable et plus haute : la crainte et le respect. D'une manière plus générale, les oracles dont Sophocle a parsemé, ou pour mieux dire rempli sa tragédie, en relèvent le ton. Ramenant sans cesse l'esprit sur la même idée, faisant tous entendre, pour ainsi dire, la même note de justice et de clémence, ils finissent à la longue, à cause de leur répétition même et de leur accord, par faire dominer, sur ce concert de voix humaines, émues de sentiments divers, suppliantes, déchirantes ou courroucées, la voix divine toujours majestueuse et grave, quoique parfois menaçante. Ils élargissent aussi l'horizon du drame ; ils l'empêchent de se restreindre aux faits qui se déroulent, aux passions qui s'agitent sur la scène ; ils l'étendent bien au delà, jusqu'au passé lointain où plongent, par leur origine et leurs premières causes, ces faits et ces passions ; ils le prolongent jusqu'à l'avenir indéfini qui verra se développer les conséquences contenues en germe dans les événements formant la trame de l'action ; et ces régions obscures s'éclairent vaguement ; on y découvre autre chose que le vide ou l'énigme indéchiffrable du destin sans intelligence et sans cœur ; on y entrevoit une volonté souveraine et juste, un esprit de suite et de raison ; et toutes ces impressions réunies se fondent en une seule, qui est une impression religieuse très réelle et très forte.

Quoi qu'il en soit, l'*Œdipe à Colone* ne peut être regardé comme faisant véritablement partie des tragédies fondées à la fois sur le développement des caractères et sur l'action de la fatalité. Elle appartient à un genre en quelque sorte intermédiaire entre celles-ci et celles qui excluent absolument l'intervention divine pour ne mettre en œuvre que les caractères ; c'est une tragédie de caractère qui n'a retenu de la fatalité que le nom et l'apparence. On ne saurait donc expliquer sa composition de la même manière que celle des pièces précédentes,

par la nécessité d'empêcher le conflit entre deux ressorts dramatiques opposés. Malgré une certaine ressemblance extérieure de construction, résultant de ce que Sophocle a, ici comme ailleurs, limité le *surnaturel* à l'exposition et au dénouement, la disposition des épisodes et des scènes a été subordonnée avant tout aux nécessités de l'action intérieure que nous avons essayé d'exposer ; c'est-à-dire à la réhabilitation progressive d'Œdipe et à l'évolution de caractère qui l'accompagne.

La progression de cette réhabilitation est facile à saisir dans ses lignes générales : abandonné de tous excepté d'Antigone, honni de tous, errant et proscrit, Œdipe voit se dissiper insensiblement l'horreur et l'effroi qu'il inspire, son isolement prendre fin, et les cœurs compatissants revenir à lui. Ismène vient le rejoindre ; les vieillards de Colone le prennent en pitié ; Thésée lui accorde son amitié et lui assure un asile ; il a de nouveau une patrie, plus belle et plus forte que celle qui l'a rejeté ; il a derrière lui pour le défendre un peuple et une armée (exposition et premier épisode). Puis c'est le tour des auteurs mêmes de ses malheurs : Thèbes, dans la personne de Créon, et ensuite, représentés par Polynice, ceux qui ont été envers lui le plus coupables, ses fils, implorant, sans l'obtenir, son aide ou son pardon, et sont livrés par sa colère au châtiement que mérite leur ingratitude (deuxième, troisième et quatrième épisodes), tandis qu'Athènes est récompensée de son humanité (cinquième épisode) ; enfin les dieux en personne prennent l'aveugle par la main et réparent le mal qu'ils lui ont fait, en l'acheminant à une mort douce et glorieuse qui l'affranchit de la souffrance (dénouement).

La renaissance morale d'Œdipe progresse du même pas que sa réhabilitation : l'humilité craintive du vagabond, la honte et l'accablement du criminel involontaire s'effacent par degré et sont successivement remplacés par la révolte et la fierté de l'innocent protestant contre une injuste réprobation, par les sentiments du roi indignement chassé, la colère du père outragé, la sévérité inflexible du justicier ; par la gravité et la bienveil-

lance tutélaire du héros, dont l'âme se dégage insensiblement des liens mortels, qui déjà lit dans l'avenir, et qui se sent doué du pouvoir auguste de récompenser et de punir.

La réhabilitation d'Œdipe et l'évolution de son caractère ne progressent pas seulement ensemble ; elles réagissent l'une sur l'autre. Si l'attitude du vieillard se modifie et prend plus de fermeté à mesure qu'il rentre dans l'estime des autres et dans la sienne propre, cette attitude à son tour contribue puissamment au changement des dispositions des autres à son égard.

Enfin, l'une et l'autre ont un fondement commun dans l'idée morale dont Œdipe se fait l'interprète passionné, qu'il cherche à dégager des faits obscurs de sa destinée, et qu'il arrive enfin à en faire jaillir avec une clarté éblouissante : cette idée est celle du libre arbitre et de ses droits imprescriptibles, opposée à l'idée de la fatalité.

Toutes ces choses se tiennent et sont indissolublement unies aussi bien dans le détail des scènes particulières que dans la marche générale du drame. De cette dépendance mutuelle de l'action, des caractères et de l'idée morale résulte, en dépit de l'action extérieure lâche et diffuse, mais qui n'est pas la véritable, et en dépit du panégyrique d'Athènes, qui malheureusement vient trop souvent distraire l'attention de l'intérêt principal, une unité solide, une cohésion intime qui est un des plus grands intérêts de cette œuvre extraordinaire, si complexe et si touffue sous son apparente simplicité.

CHAPITRE VII

ŒDIPE ROI

- I. La fatalité dans l'*Œdipe Roi*. Elle y joue un rôle prépondérant; raison de ce fait. — Comment Sophocle introduit la fatalité dans son sujet au moyen de la peste de Thèbes et de l'oracle qui s'y rapporte. — Conséquences de la prédominance de la fatalité au point de vue du développement des caractères. — II. Le caractère d'Œdipe. Difficulté qu'il y a à le définir; pourquoi. — Quatre moments principaux dans la situation d'Œdipe: 1^o avant les révélations de Tirésias; 2^o après les révélations de Tirésias; 3^o après les révélations de Jocaste et du messager de Corinthe; 4^o après la découverte du parricide et de l'inceste. Le caractère d'Œdipe est successivement subordonné à ces quatre situations et change avec elles. Les mœurs royales dans Œdipe; nature de son obstination, de sa volonté et de sa lucidité. Comment toutes ses facultés sont dénaturées par la fatalité. Essai de définition du caractère d'Œdipe. Œdipe dans l'exodos; les sentiments de l'homme. — Les personnages secondaires. — III. Composition de la pièce. Comment les parties sont disposées pour mettre en relief l'action de la fatalité. Le prologue considéré de ce point de vue. L'action: elle se présente sous un double aspect: comment les événements se succèdent pour Œdipe; comment ils se succèdent pour le spectateur. — Indépendance apparente des épisodes; leur lien intime; l'unité de la composition. Comment est ménagée la découverte simultanée du parricide et de l'inceste; Œdipe n'obtient, jusqu'à la venue du berger, que des demi-révélation; importance secondaire de l'intérêt de curiosité. — IV. Examen de quelques scènes particulières. La dispute entre Œdipe et Créon. Elle rentre dans l'action fatale du drame. — Les révélations de Tirésias. — L'exodos.

Quand s'ouvre l'*Œdipe Roi*, les prédictions rendues au fils de Laïus par l'oracle de Delphes sont réalisées. En dépit de ses efforts pour échapper au parricide et à l'inceste, Œdipe est devenu le meurtrier de son père et l'époux de sa mère. Rappelons brièvement, quoiqu'elles soient bien connues, quelles circonstances ont amené, à son insu, l'accomplissement des terribles prophéties.

Le père et la mère d'Œdipe, instruits avant la naissance de leur fils; de toutes les infortunes que l'existence de ce fils devait entraîner pour eux, ont voulu le faire périr: Laïus a trans-

percé de courroies les chevilles de l'enfant qui lui est né de Jocaste, et a chargé un de ses bergers de l'exposer sur le Cithéron. Le berger a eu pitié de l'innocente créature ; au lieu d'abandonner le nouveau-né, il l'a confié, sans toutefois trahir le secret de son origine, à un serviteur du roi de Corinthe qui faisait, comme lui, paître ses troupeaux sur la montagne. Cet homme a porté l'enfant à ses maîtres, le roi Polybe et la reine Mérope, et ceux-ci l'ont élevé comme s'il avait été leur fils. Arrivé à l'âge d'homme, Œdipe s'entend un jour traiter de bâtard par un de ses compagnons de plaisir. Très ému de cet outrage, il se rend à Delphes afin de consulter l'oracle et d'apprendre de lui la vérité sur sa naissance. Apollon, au lieu de répondre directement à sa question, lui prédit qu'il tuera son père et épousera sa mère. Comme Œdipe n'a, pour douter que Polybe et Mérope soient réellement son père et sa mère, d'autre raison que des paroles inconsidérées échappées à un homme pris de vin, il décide de s'éloigner d'eux, et, au lieu de retourner à Corinthe, il se dirige vers Thèbes. Parvenu à l'endroit où se croisent les chemins de Delphes, de Daulis et de Thèbes, il se prend de querelle avec un homme monté sur un char qui lui dispute le passage. C'est Laïus, son père, qu'il ne connaît pas. Il le tue, et, avec lui, les serviteurs qui l'accompagnent. Poursuivant sa route, il arrive à Thèbes et délivre la ville d'un monstre qui la désolait, le Sphinx. En récompense de ce service, il reçoit la main de la reine Jocaste, sa mère, qu'il ne connaît pas non plus, et succède à Laïus sur le trône de Thèbes.

Ces événements sont rappelés dans la pièce et lui servent de fondement ; mais il n'en sont pas le sujet. Le sujet, c'est la découverte des forfaits qu'Œdipe a commis sans le savoir. Il est nécessaire de bien se pénétrer de ceci, à savoir que cette découverte fait partie de la destinée d'Œdipe au même titre que les autres événements de sa vie ; c'est-à-dire qu'il est aussi fatal qu'elle se produise qu'il a été fatal qu'Œdipe devînt parricide et incestueux. Qu'Œdipe en effet ne connaisse jamais

le caractère véritable des actes dont il a été l'auteur, qu'il continue de se croire le fils de Polybe et de Mérope et d'ignorer la nature réelle des liens qui l'unissent à Laïus et à Jocaste : ces actes seront pour lui comme s'ils n'existaient pas ; il continuera d'être heureux ; il restera paisible possesseur du trône et de la femme de son père, et sera toujours pour tous un objet d'admiration et d'envie. En d'autres termes, l'œuvre que la fatalité poursuit contre lui demeurera inachevée : car les actes d'Œdipe ont été voulus par le destin non pour eux-mêmes, mais pour l'influence funeste qu'ils devaient avoir sur son bonheur, et son bonheur n'aura en réalité subi aucune atteinte. Bien plus : victorieuse en fait, puisque les prophéties de Delphes se seront réalisées, la fatalité, si sa victoire n'éclate pas à tous les yeux, semblera s'avouer vaincue. En permettant que le meurtre perpétré à la rencontre des trois chemins s'ensevelisse dans l'oubli, en laissant le parricide et l'inceste passer inaperçus, elle autorisera Œdipe à proclamer qu'il est sorti triomphant de la lutte engagée par elle contre lui ; elle donnera à ces mortels dont elle se joue le droit de traiter, avec une apparence de raison, ses oracles de mensongers et son pouvoir d'imaginaire¹. De là, il résulte que la découverte des crimes involontaires d'Œdipe doit être, comme l'ont été ces crimes eux-mêmes, l'ouvrage de la fatalité, et que le poète par conséquent sera tenu de donner dans sa pièce, à cette force mystérieuse, une place considérable, un rôle prépondérant. C'était la première des nécessités que lui imposait la nature du sujet qu'il avait choisi ; c'est aussi la première à laquelle il s'est conformé. La fatalité plane dans son œuvre de l'exposition au dénouement ; elle y domine tout, événements et personnages, et, partout invisible,

¹ Ceci, je crois peut aider à comprendre comment le chant lyrique 863-910, que Sophocle a placé au centre de sa pièce, se rattache au drame. Le chœur y exprime cette idée que, si les oracles relatifs à Œdipe ne se réalisent pas d'une manière évidente pour tous, il en résultera la ruine de tous les sentiments religieux et un bouleversement général, même dans l'ordre politique, où seule dominera l'ἄσπες, funeste aux cités.

l'imagination du spectateur ne cesse pas un instant de la voir partout présente.

Faut-il considérer comme une invention personnelle à Sophocle la nécessité fatale d'où sort la découverte des crimes d'Œdipe? Un grand nombre d'autres poètes dramatiques avaient, en Grèce, traité cet émouvant sujet¹. Eschyle et Euripide, pour ne nommer que les plus grands, avaient composé chacun un *Œdipe*. Mais il ne reste de ces deux tragédies que des fragments, trop courts et trop peu nombreux pour qu'on puisse, d'après eux, même conjecturer sous quel jour particulier ils avaient présenté le dernier des malheurs du fils de Laïus. Nous n'avons plus, pour juger de ce qui a pu être original dans l'invention de l'*Œdipe Roi*, qu'un terme de comparaison. Il est vrai qu'il est d'une certaine importance. C'est le résumé, fait par un scholiaste d'Euripide², de l'*Œdipodie*, le poème cyclique qui, selon toute probabilité, a été suivi par le poète athénien. Voici le morceau qui nous intéresse le plus directement dans cette instructive scholie : « Les ayant tués (Laïus et son cocher), Œdipe les ensevelit sur-le-champ avec leurs vêtements, ne gardant que le baudrier et le glaive de Laïus qu'il prit sur lui ; quant au char du roi, il l'envoya en présent à Polybe. Ensuite, il épousa sa mère, après avoir deviné l'énigme. Après ces choses (μετὰ ταῦτα) étant allé accomplir sur le Cithéron certaines cérémonies³, il en revint avec Jocaste sur son char ; et quand ils furent arrivés à l'endroit où la route se divise, se rappelant son aventure, il fit remarquer le lieu à Jocaste et lui raconta la chose, en lui montrant son baudrier. Jocaste, très troublée, ne dit rien cependant ; car elle ignorait qu'Œdipe fût son fils. Après cela

¹ Il avait été traité, sans compter Eschyle, Sophocle et Euripide, par Achæos, Philoclès, Méritos, Xénoclès, Nicomaque, Karkinos, Diogène, Théodecte.

² Sch. du vers 1760 des *Phéniciennes*. Le scholiaste attribue l'*Œdipodie* à Pisandre.

³ Höfer (Roscher, *Lexicon der Gr. u. Röm. Myth.*, p. 728) suppose, avec raison je crois, qu'Œdipe et Jocaste vont accomplir ces cérémonies après leur mariage, en l'honneur de Hera γαμοστόλος.

(μετὰ ταῦτα), arriva de Sicyone un vieux pâtre de chevaux, qui dit tout à Œdipe, comment il l'avait trouvé et recueilli et apporté à Mérope. En même temps, il lui montra ses langes et les aiguillons (qui avaient percé ses pieds), lui réclamant sa récompense pour lui avoir sauvé la vie. Et de cette manière tout fut découvert. On dit qu'après que Jocaste fut morte et qu'il se fut lui-même privé de la vue, Œdipe épousa Eurygané, dont il eut quatre enfants. »

La plupart des faits contenus dans l'*Œdipe Roi* se retrouvent, comme on le voit, dans la scholie et sont exposés dans le même ordre. Ce qu'on n'y retrouve pas, c'est la peste de Thèbes et l'oracle rendu par Apollon à l'occasion de ce fléau ¹. Je suis porté à croire, sans en avoir d'ailleurs d'autre preuve que le silence du scholiaste, qu'ils ne se trouvaient pas davantage dans le poème original qui est ici résumé, et que l'idée en appartient en propre à Sophocle. C'est lui qui a imaginé l'ordre divin venu de Delphes, afin de soumettre précisément à l'enchaînement fatal qui lui paraissait nécessaire les événements qui, dans l'*Œdipodie*, se succédaient, à ce qu'il semble, sans avoir entre eux d'autre lien que le hasard ². Cette modification trahit, à ne pas pouvoir s'y méprendre, la main d'un poète dramatique, dont l'œuvre réclame une unité beaucoup plus rigoureuse et plus serrée que l'épopée. J'ajoute qu'elle trahit la main de Sophocle plutôt que celle d'Eschyle ou d'Euri-

¹ Apollodore, 3, 5, 7 sqq. n'en parle pas non plus. Il en est question dans Hygin fab. 67 : Interim Thebis (après le mariage de Jocaste) sterilitas frugum et penuria (l. pestilentia?) incidit ob Œdipodis scelera, interrogatusque Tiresias, quod ita Thebæ vexarentur, respondit: si quis ex draconteo genere superset, et pro patria interiisset, pestilentia liberaturum. Tum Menæceus Jocastæ pater se de muris præcipitavit. Dum hæc Thebis geruntur, Corintho Polybus decedit. Quo audito, Œdipus moleste ferre cœpit, æstimans patrem suum obiisse, cui Peribæa de ejus suppositione palam fecit. Id Itemales senex, qui eum exposuerat, ex pedum cicatricibus et talonun agnovit Laii filium esse. » Le fragment découvert dans un palimpseste du Vatican s'accorde avec ce texte pour les faits qui nous intéressent. On voit que, dans Hygin, il sort de la peste tout autre chose que la découverte des crimes d'Œdipe. Cette découverte, comme dans l'*Œdipodie*, est l'effet du hasard. Voir, dans le lexique de Roscher, l'article *Oidipus*, p. 728.

² On verra plus loin que, de ce hasard même, Sophocle a su tirer parti.

pide. La fatalité d'Eschyle, celle du moins qui intervient dans les œuvres qui nous restent de lui, a des caractères différents de celle que nous trouvons ici, et qui est la même que nous avons déjà rencontrée partout dans l'auteur de l'*Œdipe Roi*. Quant à Euripide, il n'a pas l'habitude de chercher dans une idée religieuse l'unité d'un sujet dramatique; il ne se montre pas d'ailleurs soucieux à l'excès de cette unité; il est beaucoup plus curieux de rajeunir les sujets traditionnels par des inventions rares et romanesques, ou des considérations philosophiques; l'antique fatalité, qui n'offrait rien de neuf, n'était pas pour le séduire; il lui préférerait et lui substituait la fatalité de la passion.

* En imaginant la peste et l'oracle, qui introduisent dans le sujet la fatalité et lui donnent une unité plus grande, Sophocle du même coup augmentait encore l'intérêt dramatique de sa tragédie. Œdipe, en effet, placé par l'oracle dans l'obligation d'entreprendre et de diriger lui-même l'enquête qui doit le perdre, devient de ce fait l'artisan de son propre malheur; il ne porte pas un coup qui ne le frappe lui-même, il ne hasarde pas une démarche qui ne le rapproche de l'abîme, et sa situation devient l'une des plus pathétiques qu'on ait jamais mises à la scène. Mais aussi, à le considérer par ce côté, le sujet ne renferme-t-il pas une contradiction? Œdipe se poursuivant lui-même ne peut pas se borner à jouer un rôle passif; il doit agir, vouloir, ne pas vouloir; il doit en un mot avoir un caractère. Quel pourra être ce caractère, et à quoi servira-t-il, dans une action dont la marche est fatale et doit l'être, puisque la révélation des crimes d'Œdipe ne dépend pas de lui, en vertu même de la donnée première du sujet? Comment, du caractère, tirer des événements qui n'ont pas besoin de lui pour se produire et qui se produiront inévitablement, quel que soit ce caractère; et d'autre part, comment conserver, à des événements qu'on aura fait sortir du caractère, la marque de cette nécessité fatale qui est leur véritable raison d'être? Encore une fois nous voilà en présence de la difficulté que

nous avons rencontrée dans les pièces précédemment étudiées. Dans celles-ci cependant, la difficulté certainement était moindre, et le poète a pu la résoudre en évitant de faire jouer simultanément les deux ressorts dramatiques opposés, en restreignant rigoureusement à l'exposition et au dénouement les influences fatales subies par ses héros. Mais ici cette combinaison n'était pas possible. Dans le sujet de l'*Œdipe Roi*, la fatalité ne porte pas sur la manière dont Œdipe se punit, c'est-à-dire sur l'événement qui sert de conclusion au drame. Il était fatal qu'Ajax se perçât de son épée, que Clytemnestre fût assassinée, que Philoctète quittât son île, que le suppliant d'Athènes et de Thésée trouvât à Colone une fin merveilleuse ; mais il n'est pas fatal qu'Œdipe se crève les yeux de sa propre main. Rien, dans les données du sujet, ne rend nécessaire cette forme de dénouement, et Euripide a pu en imaginer une autre¹. Ce n'est donc pas sur le dénouement que Sophocle pouvait cette fois compter pour y reléguer la fatalité. Ce qui est fatal, dans la funeste découverte qui rend Œdipe le plus misérable des mortels, c'est cette découverte même avec toutes les circonstances qui l'amènent ; par la force des choses, le poète devait donc, pour lui conserver le caractère de fatalité qui en est inséparable, rendre sensible la fatalité non pas seulement à certains moments, à la fin et au commencement de l'action, mais durant tout le cours de l'action et dans le corps de l'ouvrage.

Cela semblerait nous conduire à la conclusion suivante : dans l'*Œdipe Roi*, Sophocle a dû nécessairement suivre une marche opposée à celle qu'il suit dans ses autres tragédies ; au lieu de restreindre, au profit des caractères, la part de la fatalité, il a dû, au profit de la fatalité, restreindre la part des caractères ; au lieu de subordonner les situations aux sentiments et aux passions de ses personnages, il a dû donner aux premières le pas sur les seconds. Cette conclusion se trouve-t-elle

¹ Dans Euripide, c'étaient les serviteurs de Laïus qui crevaient les yeux à Œdipe. Voir plus loin page 376 sqq..

justifiée par les faits? L'examen attentif du caractère d'Œdipe nous l'apprendra.

II

Patin porte sur l'*Œdipe Roi* ce jugement : « S'il y avait chez les Grecs quelque tragédie qui, à ces catastrophes où se renfermait le sombre génie d'Eschyle ; à ces profonds développements de passions et de caractères, à ce jeu varié de situations bientôt introduits par Sophocle ; à cette expression naïve et pathétique dans laquelle à son tour excella Euripide joignît encore la progression, la vivacité d'intérêt des modernes....., une telle pièce devrait avoir été..... proclamée le chef-d'œuvre de la scène athénienne. Cette pièce existe avec la rare réunion de tant de mérites ;. ... c'est l'*Œdipe Roi* ¹. » De ces mérites divers que l'éminent critique reconnaît à l'œuvre de Sophocle, il en est un qu'il oublie de mettre en lumière dans son analyse : il ne dit rien, ou presque rien, du caractère du héros principal ; il n'en fixe pas les traits. Il y a là, croyons-nous, autre chose qu'une omission.

On peut assez aisément définir, au moyen soit d'un sentiment, soit d'une idée dominante, souvent des deux à la fois, le protagoniste de chacune des autres tragédies de Sophocle. Déjanire est l'épouse jalouse et à la fois soumise qui cherche à ramener à elle le mari qui la délaisse ; Ajax est un héros orgueilleux, incapable de survivre à une humiliation et à une déchéance ; Électre personnifie la passion de la vengeance soutenue par la piété filiale ; Antigone est le type de l'héroïne poussant jusqu'à l'exaltation le dévouement aux affections et aux devoirs de la famille ; Philoctète représente la haine irréciliable, plus forte que le désir de la gloire et que l'amour de la vie. Et maintenant, qu'est-ce qu'Œdipe ? Par quel trait de caractère et de passion le désignerons-nous, qui, tout en

¹ Patin, *Tragiques grecques, Sophocle*, p. 151.

restant général, soit suffisamment clair, c'est-à-dire renferme, comme pour les héros précédents, la raison dernière de ses actes, les explique, et en éveille en nous immédiatement l'idée ? Déjà dans l'*OEdipe à Colone*, ce trait caractéristique est difficile à saisir, et, pour faire comprendre le personnage, une définition ne suffit pas ; il est besoin d'une explication. Quand on a dit qu'OEdipe est un malheureux accablé sous le poids d'une injuste réprobation, qui graduellement se relève, qui proteste de son innocence au nom de son libre arbitre et de la pureté de ses intentions, qui reconquiert sa dignité et son autorité premières au point de pouvoir à son tour s'ériger en accusateur et en juge, condamner les autres et les maudire, on n'a pas encore tout dit ; il est nécessaire, pour que la physionomie du héros soit suffisamment ressemblante et que le portrait s'achève, d'adoucir, par l'expression de la tendresse paternelle, la figure trop dure du vieillard ; il faut surtout, en recourant à un élément qui ne fait plus partie du caractère, l'éclairer d'un jour mystérieux, lui restituer l'auréole que forment autour d'elle les rayons de la miséricorde et de la justice divine enfin émue de ses malheurs ; il faut faire d'OEdipe plus qu'un homme, presque un dieu. En face du protagoniste de l'*OEdipe Roi*, l'embarras n'est pas moins grand. Le personnage ne se laisse pas enfermer dans une formule, et vouloir l'y réduire c'est s'exposer à être inexact et incomplet. Au lieu de chercher à l'embrasser dans une vue d'ensemble, on est obligé de le considérer à des moments successifs, dans des situations différentes ; car sa physionomie varie de l'une à l'autre et l'on pourrait presque dire qu'il y a dans l'*OEdipe Roi* autant d'OEdipes qu'on trouve dans la tragédie de situations principales.

Il y a, dans la situation d'OEdipe, quatre moments principaux et bien distincts : 1° OEdipe ne soupçonne en aucune manière qu'il puisse être directement intéressé dans l'enquête qu'il entreprend sur le meurtrier de Laïus (1-300) ; 2° accusé par Tirésias d'être lui-même ce meurtrier, il se trouve person-

nellement intéressé dans l'enquête ; mais il se trompe sur la manière dont il y est intéressé : il croit seulement à des menées ambitieuses de Créon pour le renverser du trône (300-694) ; 3° les détails que lui donne Jocaste sur l'assassinat de Laïus, et ce que lui révèlent, relativement à sa propre naissance, le messager de Corinthe et le berger de Laïus, lui apprennent qu'il est non seulement le meurtrier de Laïus, mais encore son fils, et que Jocaste, son épouse, est en même temps sa mère (694-1185) ; 4° Œdipe se punit et déplore son malheur.

A ces divers moments de la situation d'Œdipe correspondent, dans l'âme du personnage, des sentiments qui varient de nature et qu'il faut essayer de déterminer en étudiant successivement les groupes de scène dans lesquels ils sont développés.

Le premier de ces groupes est formé par l'exposition, la parodos et le commencement du premier épisode. Cela compose un ensemble de 300 vers précédant l'entrée en scène de Tirésias. Dans ces 300 premiers vers, Sophocle nous peint Œdipe comme un roi modèle, jouissant d'une autorité souveraine et incontestée, et admiré autant qu'aimé de ses sujets. On l'aime pour sa bonté toute paternelle et pour les services qu'il a déjà rendus ; on l'admire pour sa clairvoyance, sa sagesse et son bonheur ; on le vénère presque à l'égal d'un dieu, on s'adresse à lui dans le malheur avec une entière confiance comme à un être supérieur, à un ἀλέξίκακος incomparable, dont l'expérience, les lumières, la fortune peuvent seuls trouver un remède au fléau qui ravage Thèbes et la sauver une seconde fois. Œdipe est véritablement digne, à tous les égards, d'inspirer ces sentiments, non seulement par l'intelligence et le courage qu'il a déployés jadis contre le Sphinx et la manière dont il a régné jusqu'à ce jour, mais aussi par la sollicitude qu'il témoigne à son peuple dans les circonstances pénibles qu'il traverse. Il ressent, de la souffrance de ses sujets, une douleur profonde ; ses jours et ses nuits se

passent à chercher le moyen d'enrayer le fléau, et les mesures de prévoyance qu'il a pu prendre, il les a prises avant même d'en être prié, en envoyant son beau-frère Créon consulter l'oracle de Delphes. Quand l'oracle rapporté par Créon a fixé un but précis à son activité et à son bon vouloir, sa conduite ne se dément pas. Il se met à l'œuvre sans hésitation et sans retard. Il déclare qu'il va faire la lumière sur ce meurtre mystérieux de Laïus dont Apollon lui ordonne de rechercher l'auteur ; il se livre lui-même à un commencement d'enquête qui n'aboutit pas ¹ ; devant les vieillards de Thèbes assemblés aux portes de son palais (parodos), il lance une proclamation énergique et pressante, prononçant l'excommunication et l'anathème contre le meurtrier inconnu, contre ceux qui chercheraient à le cacher, et contre lui-même s'il lui arrivait d'accueillir le coupable à son foyer. Enfin il devance encore une fois les désirs des Thébains : comme on ne possède, sur l'acte criminel qu'il est chargé de poursuivre, que des renseignements insuffisants, il a déjà, sur l'avis de Créon, mandé le devin Tirésias pour obtenir de son art des révélations précises.

L'ensemble des sentiments d'Œdipe, dans cette première partie du drame, n'a rien encore qui constitue, à vrai dire, un caractère très personnel. Les tragiques athéniens connaissent deux types principaux de gouvernants : les bons et les mauvais ; les Danaos, les Egée, les Thésée, les Démophon d'une part ; les Eurysthée, les Egesthe, les Créon, les Polymnestor de l'autre. Chacune de ces deux catégories a ses traits propres, plus ou moins accentués suivant les nécessités de l'action, mais toujours à peu près les mêmes, consacrés pourrait-on dire, et se répétant toujours. Œdipe rentre dans la première de ces catégories ; il est un bon roi, et, jusque-là, il n'est pas autre chose. Ce qu'il a de plus accusé que les autres ne tient pas à ce qu'il est différent des autres, mais à ce qu'il se trouve dans des conditions différentes. Les autres, généralement, ne

¹ *Œdipe Roi*, v. 102 sqq.

font que traverser la pièce, et il est rare que ces gouvernants modèles aient l'occasion de gouverner réellement. Œdipe a l'occasion de gouverner, et il gouverne, mais pas autrement que ne le ferait par exemple, dans des circonstances pareilles, le Thésée de l'*Œdipe à Colone* qui, lui aussi, est un bon roi. C'est donc moins le caractère d'un homme particulier que Sophocle dépeint ici, que celui d'un rôle ; sous le roi, l'homme qu'est réellement Œdipe ne se distingue pas encore très nettement ; sa bonté, sa sollicitude, sa sévérité, sa confiance en sa force et en son intelligence, font, au même titre que sa prestance et la dignité de son langage, partie de ses attributs royaux, presque de son costume. Ce que nous trouvons en lui jusqu'à présent, c'est surtout ce que le scholiaste, avec beaucoup de raison et de justesse, appelle *les mœurs royales* : βασιλικὸν ἦθος¹. A ce βασιλικὸν ἦθος appartiennent même des traits qui peuvent sembler moins généraux, par exemple les sentiments d'Œdipe à l'égard de son prédécesseur. Œdipe considère comme un devoir personnel de venger Laïus, et fait sienne la cause du roi défunt :

Alors même, *dit-il aux Thébains*, que les dieux ne l'eussent pas ordonné, vous auriez dû ne pas laisser sans expiation le meurtre du meilleur des hommes et des rois², et en rechercher l'auteur. Mais puisque je me trouve posséder la puissance qu'il possédait, puisque sa femme est devenue la mienne et que j'ai fécondé le même sein que lui ; puisque, s'il avait eu le bonheur d'avoir des enfants, ces enfants seraient les miens — mais le sort l'a privé de cette joie avant de mourir, — à tous ces titres, je serai son vengeur comme s'il était mon père ; je ferai tout pour découvrir et arrêter l'assassin ; je le dois au fils de Labdacus, au descendant de Polydore, de Cadmus qui régna après Polydore, et de l'antique Agénor³.

Quel est le sens de ce passage ? Il exprime avant tout le sentiment de solidarité qui unit les rois entre eux. C'est seu-

¹ Scholie du v. 93. Cf. les scholies des v. 1 et 58.

² Remarquons en passant qu'Œdipe n'a pas connu celui dont il parle en ces termes.

³ *Œd. R.*, v. 255 sqq.

lement ainsi qu'un spectateur qui n'est pas au courant du passé d'Œdipe pourra l'entendre, et Œdipe lui-même ne veut pas et ne croit pas donner à ses paroles une autre signification. Il ne dit point que c'est en vertu d'une affection particulièrement vive pour Jocaste ou pour Laïus qu'il songe à venger le mort ; il le venge seulement parce qu'il lui a succédé. Jocaste, comme le trône et le sceptre, est devenue sienne en vertu de la succession qui lui est échue ; il ne fait, comme il le laisse clairement entendre, que continuer Laïus, Labdacus, Polydore, Cadmus et Agénor, et c'est à ce titre qu'il s'impose le devoir de poursuivre le meurtrier ; ce n'est pas même un roi qui en venge un autre ; c'est toute la lignée royale de Thèbes, résumée en sa personne, qui venge un de ses représentants¹.

Mais en admettant que nous allions trop loin, que, dans cette première partie de l'ouvrage, Œdipe n'ait pas seulement le caractère de sa situation ; que ses sentiments de fierté, de bonté, de confiance en lui-même ne soient pas des sentiments de surface destinés à être bientôt remplacés par d'autres tout contraires : qu'ils soient, en un mot, les sentiments de l'homme et non du roi, il est du moins une chose qu'on ne peut pas contester. C'est que l'intérêt de ces scènes d'introduction ne naît pas du caractère individuel du personnage. Si l'on suppose en effet qu'Œdipe, tout en restant tel que le poète le dépeint, n'est pas l'auteur du meurtre de Laïus, ces mêmes scènes, sans cesser d'être belles, d'être touchantes, sans rien perdre de leur poésie et de leur grandeur, ne *serreront plus le cœur dès le commencement* ; elles ne seront plus tragiques. La raison en est qu'ici la situation domine le personnage, que le caractère d'Œdipe est subordonné et accommodé à cette situation, qu'il est uniquement composé pour elle, pour la faire valoir, loin que la situation ait été créée pour le caractère et soit destinée à le faire ressortir. La bonté, la fierté, l'assurance du fils de Laïus ne sont pas là pour nous émouvoir par elles-mêmes, ni parce

¹ La même chose se retrouve, plus visible encore, dans les v. 135 sqq., où Œdipe dit qu'en vengeant Laïus il pourvoit à sa propre sûreté.

que, plus tard, il en pourra sortir quelque chose, mais parce que, de tous les sentiments que le poète pouvait donner à son héros, ceux-là étaient les plus propres à mettre en évidence sa terrible ignorance du danger qui le menace. Le tragique de ces scènes est en quelque sorte latent et échappe nécessairement à quiconque *ne sait pas les choses*. Dans toutes, comme dans le passage qui vient d'être cité, il résulte de sous-entendus, de mots à double sens, dont la portée véritable est cachée à celui qui les prononce ; de la sécurité effrayante où vit cet homme, jouissant paisiblement d'une grandeur près de sombrer, n'ayant aucun soupçon que toutes ces prescriptions minutieuses et impersonnelles de la loi civile et religieuse, proclamée par lui avec une autorité si convaincue, contiennent son propre arrêt ; ne comprenant pas enfin que ces noms de père, d'époux, de mère, d'enfant, indifférents dans la bouche de tout autre, deviennent, en passant par la sienne, les synonymes d'inceste et de parricide, et qu'il ne pourra pas plus tard les prononcer sans désespoir et sans horreur.

L'entrevue avec Tirésias forme une transition entre la première situation d'Œdipe et la seconde. Dans cette entrevue, Œdipe commet deux erreurs. D'abord, il interprète l'obstination du devin à taire le nom du meurtrier de Laïus comme une preuve qu'il a trempé dans le crime. En second lieu, quand Tirésias l'accuse lui-même d'être le meurtrier, il voit dans cette accusation une machination ourdie par Tirésias à l'instigation de Créon afin de le renverser du trône. Quelles indications peut-on tirer, relativement au caractère d'Œdipe, des deux parties bien distinctes de cette scène ?

Dans la première partie de l'entretien (v. 300-350), Œdipe passe par des impressions diverses. Ses respectueux égards pour le devin, qu'il s'attend à trouver animé envers la ville des mêmes sentiments que lui, se transforment insensiblement, devant son mutisme obstiné, en une attitude de blâme, de reproche, d'indignation, de colère. Mais sous la variété et la

vivacité de ces impressions, que trouve-t-on ? Le fond ne change pas. C'est toujours le roi père de son peuple, uniquement préoccupé de le sauver d'un imminent danger, et s'y employant par tous les moyens. Non pas même sa colère n'a rien de commun avec ce θυμός, avec cette propension aux emportements subits, qu'on lui attribue volontiers. Œdipe ici ne s'empporte qu'après avoir donné des preuves de longanimité et de patience, et parce que l'entêtement du devin « mettrait en colère même les pierres¹ ». Cette colère, comme la raison qui la détermine, est en quelque sorte impersonnelle : c'est la colère d'un roi contre un ennemi public qui peut sauver la ville et ne veut pas le faire ; ce n'est pas la colère d'un homme personnellement atteint par une offense particulière.

Dira-t-on qu'Œdipe, en accusant Tirésias d'avoir trempé dans le meurtre de Laïus, fait preuve de légèreté et se laisse aller à porter un jugement précipité ? Ce serait là un trait vraiment individuel, et qui ne fait pas nécessairement partie des « mœurs royales ». Mais on irait ainsi, évidemment, contre la pensée de Sophocle, qui a pris, pour préparer cette accusation, autant de soin que pour rendre vraisemblables les soupçons d'Œdipe contre son beau-frère. L'accusation d'Œdipe est brusque, mais sa conviction ne l'est pas ; elle s'est formée peu à peu, et elle est fondée sur la raison, toujours la même, derrière laquelle Tirésias se retranche pour ne rien dire. « Je me refuse à parler, déclare le prophète, pour ton bien et *pour le mien*, pour ne pas aller contre ton intérêt, et pour ne rien faire dont j'aie *moi-même* à me repentir ; parler de ton malheur serait dire ce qui fait *le mien* ; je ne veux causer ni ton malheur *ni le mien* ². » Le motif qui empêche Tirésias de parler n'est

¹ Œd. R., v. 334.

² *Ibid.*, 320-332. La plupart de ces vers sont très malaisés à traduire à cause de leur double sens et des termes vagues qui permettent ce double sens. Au v. 329, Tirésias veut dire : découvrir tes crimes (τὰ σὰ κακά) serait parler de choses qui m'affligent (τῶμα ἐπῶ). Œdipe comprend : parler des maux qui t'affligent serait me créer des maux à moi-même et *m'accuser*.

autre que son affection pour le roi; mais le roi, qui se croit innocent, ne peut pas songer à ce motif. Il interprète de son point de vue particulier, c'est-à-dire du point de vue d'un juge d'instruction — car telle est la situation qui lui est faite ici par des circonstances dont il n'est pas le maître — toutes ces réticences de Tirésias; il soupçonne qu'elles recouvrent quelque chose de grave, et qu'elles peuvent être, en l'espèce, considérées comme un indice, presque comme un aveu de culpabilité¹.

Ainsi, la colère et les soupçons d'Œdipe contre Tirésias ne peuvent être imputés à son caractère personnel. Ils se produiraient, quelque caractère qu'on lui suppose; car ils naissent des faits et de la situation. Œdipe s'irrite et se trompe; mais, à sa place, tout autre se fût trompé et irrité. Il juge, sans y apporter des passions individuelles, des faits qui ne le touchent pas directement; il continue à n'avoir d'autre souci que d'éclaircir un mystère duquel dépend le salut de ses sujets.

× Dans la seconde partie de l'entrevue, Œdipe est mis directement en cause par les terribles révélations de Tirésias. On peut donc s'attendre à voir ici intervenir non plus seulement le roi, mais l'homme. Il intervient en effet. C'est bien lui qui s'indigne avec violence contre des imputations aussi outrageantes que mensongères, qui ne les réfute que par le mépris et l'ironie², qui raille et insulte son accusateur en le traitant de devin cupide, aveugle et fou³. C'est l'homme aussi qui souffre dans ses affections privées, en constatant avec amertume la perfidie évidente d'un ami et d'un frère, et qui éprouve un moment de découragement en se voyant entouré de traîtres et d'ingrats⁴. Sans doute, le roi ne s'efface pas tout à fait. C'est le roi qui accable sous son dédain superbe les ennemis infimes que l'homme raille sans pitié; c'est lui encore qui met au ser-

¹ Voir plus loin, page 375, d'autres observations sur cette scène.

² Les v. 357-361 sont ironiques dans la bouche d'Œdipe.

³ *Œd. R.*, v. 354-361; 362-365; 368-380. Cf. 429-433.

⁴ *Œd. R.*, v. 380 sqq.

vice de l'homme outragé son autorité souveraine, ses menaces que sa force rend redoutables, enfin son pouvoir de sévir. Le côté personnel du caractère cependant l'emporte, cela n'est pas douteux ; il est énergiquement marqué dans la violence et l'emportement démesurés d'Œdipe. Ce trait n'est pas le seul. Il en est un autre beaucoup plus important et qui domine d'un bout à l'autre de la scène : c'est l'incrédulité inébranlable qu'Œdipe oppose aux révélations réitérées de Tirésias¹. Cette incrédulité prend sa source dans l'orgueil d'Œdipe, dans la haute estime qu'il a conçue de lui-même, dans la foi absolue qu'il a dans son intelligence, sa force et son bonheur.

Emportement, violence, orgueil, confiance exagérée en soi-même, impossibilité de se reconnaître coupable d'une faute ou d'avouer une défaite, tous ces traits se tiennent et fournissent de quoi composer une physionomie originale, puissante et précise, en même temps qu'un caractère vraiment humain. Ils suffiraient en effet, et au delà, s'il s'agissait de tout autre qu'Œdipe. Mais Œdipe est un personnage qui sort des conditions ordinaires. S'il se croit supérieur aux autres hommes, et au-dessus même des événements, c'est à cause de son passé, de celui du moins qui lui est connu, c'est-à-dire de sa fortune brillante et rapide, de sa victoire sur le monstre chanteur, la vierge aux énigmes, dont il a délivré Thèbes². Malheureusement, sa victoire sur le Sphinx est une défaite. Elle est sa gloire, mais elle est aussi sa perte³. L'orgueilleuse assurance

¹ Tirésias accuse Œdipe d'abord d'avoir tué Laïus (350 sqq.), ensuite, plus obscurément, d'avoir contracté une union incestueuse (366) ; en troisième lieu, il lui découvre, plus longuement et sous une forme énigmatique, l'ensemble des forfaits qu'il a commis sans le savoir et de ses malheurs à venir. Enfin, une dernière fois, avant de quitter la scène, avec des expressions précises, si l'on ne considère que les faits, mais qui désignent moins catégoriquement Œdipe comme en étant l'auteur, il déclare que le meurtrier est à Thèbes, qu'il est thébain, qu'il deviendra aveugle et misérable, et qu'il est le frère de ses fils et l'époux de sa mère.

² *Œd. R.*, v. 390 sqq.

³ *Œd. R.*, v. 441 sqq.

du fils de Laïus n'est donc fondée que sur une erreur de son jugement ; s'il ne se trompait pas, il serait autre, et il deviendrait autre, par le fait, dès qu'il saura qu'il s'est trompé, et même dès qu'il pourra soupçonner qu'il s'est trompé. Aussi le spectateur, qui connaît la vérité sur cette victoire dont OEdipe se montre si fier, ne voit-il pas en lui un homme orgueilleux et sûr de lui-même ; il ne le juge pas comme il jugerait un de ses semblables, il ne le regarde pas comme un de ses pareils, mais seulement comme un homme qu'une influence fatale égare, et qui vit avec un bandeau sur les yeux. C'est de là que vient l'intérêt de l'entretien d'OEdipe avec Tirésias. Les sentiments individuels du personnage, son indignation, sa hauteur dédaigneuse, ses soupçons, sa fierté, ses menaces ne tirent pas d'eux-mêmes leur valeur dramatique ; ils ne feront courir ni à Tirésias, ni à Créon, ni à OEdipe aucun danger que l'on redoute d'en voir sortir ; ils resteront sans influence sur la marche de l'action, qui se déroulera sans qu'ils y contribuent. Ce qui les rend émouvants, c'est qu'ils sont le contraire des sentiments qu'OEdipe devrait avoir s'il connaissait la vérité ; c'est qu'ils rendent sensible aux yeux et à l'esprit jusqu'à quel point OEdipe ne comprend pas ; qu'ils servent, en un mot, d'expression non à un *caractère*, mais à une *situation*. C'est de la situation qu'ils tiennent leur valeur ; ils sont tragiques parce qu'elle est tragique ; ils cesseraient de l'être si un autre qu'OEdipe avait tué Laïus, si ses supplications et ses menaces au devin n'étaient pas autant de provocations inconscientes à la destinée plus forte que lui qui va l'abattre et qui réduira bientôt au désespoir et à la honte tant d'orgueil et tant de superbe. Comme dans tout ce qui a précédé, le caractère du protagoniste est secondaire et reste subordonné à la situation.

Les observations qui précèdent peuvent en grande partie s'appliquer à l'altercation d'OEdipe avec son beau-frère. En examinant cette scène, qui rentre aussi dans la seconde des

situations où le personnage se trouve placé, nous insisterons principalement sur les points pouvant offrir quelque chose de nouveau pour éclairer son caractère.

Après les révélations de Tirésias, Œdipe croit son pouvoir menacé par les intrigues de Créon. Malgré cette préoccupation nouvelle d'un intérêt personnel à défendre, il ne perd pas absolument de vue le souci du bien public. Son affection pour Thèbes lui inspire encore une noble réponse¹ et un acte de clémence généreux : il fait grâce à son beau-frère, pour que les dissensions de la famille royale n'ajoutent pas aux maux de la cité². Néanmoins, il est manifeste que l'esprit de son enquête est maintenant faussé ; qu'il obéira, en la poursuivant, non plus à son devoir de roi, mais à son intérêt de roi, et que le salut de Thèbes passera pour lui en seconde ligne. C'est ce qui arrive réellement, et Jocaste, survenant au milieu de la querelle des deux beaux-frères, le lui reproche : « Eh quoi, malheureux ! vous vous emportez à des disputes insensées ? Vous ne rougissez pas de soulever des querelles particulières, quand la ville est dans un état si lamentable³ ! » Ainsi, sous l'influence de ses soucis personnels, Œdipe a changé. Il est maintenant sur une pente dangereuse ; il se laisse insensiblement aller à l'entraînement des passions qui parfois transforment les meilleurs des rois en mauvais princes et en tyrans ; il devient inquiet, soupçonneux, injuste, autoritaire ; peu s'en faut qu'il ne devienne cruel : ὄρεϊς φτεύει τύραννον⁴. Tous ces traits se trouvent réunis dans la scène dont nous parlons. Attribuera-t-on ce changement seulement aux craintes égoïstes d'Œdipe pour son trône et sa puissance ? Sans doute, il y aurait là une raison suffisante, à la rigueur, pour l'expliquer. Le complot auquel Œdipe croit est chimérique, mais ses soupçons sont assez na-

¹ *Œd. R.*, v. 440.

² *Ibid.*, v. 669 sqq.

³ *Ibid.*, v. 634.

⁴ *Ibid.*, v. 873.

turels ; Denys de Syracuse ne les eût pas trouvés exagérés¹, et par conséquent sa colère et sa violence n'ont rien qui doive surprendre. Toutefois, il me semble que la transformation morale du personnage et l'état d'agitation violente où il se trouve durant cette longue scène ont une cause plus profonde. Par quoi se manifeste principalement l'accès d'humeur tyrannique auquel Œdipe est en proie ? Par son entêtement à vouloir avoir raison envers et contre tous. Créon lui reproche non sans justice cette obstination *qui ne raisonne pas* (τοῦ νοῦ χάρις ἀλλὰ δία²) ; et elle est vraiment poussée à l'extrême. Les arguments par lesquels le frère de Jocaste cherche à se justifier ne sont pas, il est bien vrai, des plus convaincants, et Voltaire n'a pas tort de dire qu'un homme qui n'en aurait pas d'autres à présenter pour sauver sa tête serait en grand danger de la perdre³. Mais Créon n'obtiendrait pas un meilleur succès, quand bien même il aurait les mains pleines des preuves de son innocence. Il se heurterait toujours à un aveugle parti pris d'Œdipe de le trouver coupable. Cela ressort avec évidence de tout leur entretien. Œdipe arrive en scène avec une conviction toute faite qu'on sent inébranlable ; il a toutes les peines du monde à laisser son beau-frère s'expliquer, à lui permettre de se défendre ; il le prévient que sa défense sera inutile⁴, et en effet elle ne lui sert de rien. Comme s'il ne l'avait pas écoutée ou entendue, le roi dédaigne de la réfuter, et il condamne tout simplement ; il n'a pas seulement des soupçons, il a une certitude. « Je l'ai pris sur le fait, εἰληφθα », dira-t-il à Jocaste, et il croira dire vrai⁵.

¹ La remarque est de v. Wilamovitz-Möllendorff, *Excuse zum Œdipus des Sophocles*, dans l'*Hermès*, 1899, p. 61.

² *Œd. R.*, v. 550.

³ « Un prince qui serait accusé d'avoir conspiré contre son roi, et qui n'aurait d'autre preuve de son innocence que le verbiage de Créon, aurait grand besoin de la clémence de son maître. » Voltaire, *Lettres à M. de Genouville. contenant la critique de l'Œdipe de Sophocle, de celui de Corneille, et de celui de l'auteur* (dans les *Œuvres complètes* de Voltaire, Paris, Lequien, 1820, t. I, lett. 3, p. 31).

⁴ *Œd. R.*, v. 532-545.

⁵ *Ibid.*, v. 643.

Pour découvrir l'origine de cette obstination, il suffit de lire avec attention le passage suivant de la scène entre Œdipe et son beau-frère :

Créon. — Quel crime ai-je commis envers toi? Apprends-le moi.

Œdipe. — M'as-tu, oui ou non, persuadé qu'il fallait envoyer chercher ce solennel personnage, ce devin?

Créon. — Oui, et je n'ai pas changé d'avis.

Œdipe. — Combien y a-t-il de temps aujourd'hui que Laïus....

Créon. — A fait quoi? Que veux-tu dire?

Œdipe. — Que Laïus a disparu, victime d'un assassinat?

Créon. — Cela est bien ancien; il y a bien des années.

Œdipe. — A cette époque le devin exerçait-il son art?

Créon. — Alors déjà il était, comme aujourd'hui, habile et estimé.

Œdipe. — Eh bien! a-t-il fait mention de moi à cette époque?

Créon. — Non, jamais, du moins en ma présence.

Œdipe. — Et vous ne fîtes pas une enquête au sujet de ce meurtre?

Créon. — On en fit une; comment n'en aurait-on pas fait? Mais nous n'apprîmes rien.

Œdipe. — Eh bien donc! Comment se fait-il que le devin, cet habile homme, n'ait pas dit alors ce qu'il dit aujourd'hui?

Créon. — Je ne sais et je ne parle pas sans savoir.

Œdipe. — Il y a, en tout cas, une chose que tu sais bien, et que tu peux dire en connaissance de cause.

Créon. — Laquelle? Si je la sais, je ne refuserai pas de la dire.

Œdipe. — C'est que, si vous n'étiez pas de connivence, lui et toi, jamais il ne m'aurait attribué le meurtre de Laïus.

Créon. — S'il te l'attribue ou non, je l'ignore¹, mais je réclame le droit de t'interroger comme tu m'interroges.

Œdipe. — Interroge donc; tu ne me convaincras pas d'être un assassin².

Jamais raisonnement ne fut plus faux que celui qu'Œdipe tient ici; les faits ne renferment pas la conclusion qu'il en tire. Que Créon ait conseillé de consulter Tirésias, que Tirésias n'ait pas accusé Œdipe autrefois et qu'il l'accuse aujourd'hui, rien de tout cela ne prouve que les deux hommes soient de connivence. Mais Œdipe a besoin qu'ils le soient. Car s'ils ne le sont

¹ Le texte dit: *toi tu le sais*: αὐτός οἶσθα; c'est-à-dire: moi, je l'ignore.

² *Œd. R.*, v. 553-576.

pas, si Tirésias n'est pas un agent de Créon, si ses révélations ne peuvent pas être imputées à l'ambition et à l'avarice, si elles sont désintéressées, alors il n'y a plus pour OEdipe qu'un seul moyen de se les expliquer : c'est qu'elles ont été dictées au devin par la vérité même et qu'il n'a parlé que pour remplir son devoir, qui est de dire la vérité. C'est contre cette vérité qu'OEdipe s'insurge et se débat. Les menées politiques de Créon, au fond, il s'en soucie médiocrement ; il les dédaigne, les méprise. Il ne s'entête à les prouver que parce que, s'il les établit, il établit du même coup que Tirésias est un imposteur, c'est-à-dire que lui, OEdipe, n'est pas le meurtrier de Laïus. « *Interroge, tu ne me convaincras pas d'être un assassin.* » Est-ce là le langage de quelqu'un qui accuse, et ces seuls mots ne trahissent-ils pas le but, l'unique but, qu'OEdipe se propose en incriminant Créon ? Il n'accuse que pour se défendre. En cherchant à étreindre son adversaire dans les liens d'une logique d'apparence rigoureuse, il nous révèle son état intérieur mieux que par d'émouvantes expansions lyriques. Cet homme qui tient tant à avoir raison a peur d'avoir tort, et on le sent dévoré d'une anxiété secrète. De là cette agitation extérieure, cette violence de langage par laquelle il se trompe lui-même, cette impatience à souffrir qu'on se défende ; de là surtout cette ardeur de sévir, qui, à la fin de la scène, n'invoque plus la justice pour s'exercer, mais seulement les droits de la force et de l'arbitraire¹. Coûte que coûte, il faut à OEdipe un coupable ; il a besoin d'en trouver un pour échapper à la nécessité d'être lui-même le coupable.

Ainsi, les sentiments soupçonneux, violents et obstinés d'OEdipe dans son entrevue avec Créon n'ont pas pour unique, et encore moins pour véritable cause, les craintes qu'il a conçues au sujet de son pouvoir. Ils ne sauraient davantage être rapportés à une disposition naturelle, ni être considérés comme un des traits de son caractère. Les scènes qui ont précédé prou-

¹ *Ed. R.*, v. 625 sqq.

vent assez en effet qu'Œdipe ne cède pas d'ordinaire à une disposition de ce genre : même à propos de Créon, quand il s'agit du châtement qu'il a résolu de lui infliger, il se laisse fléchir par les prières de ceux qui lui demandent de faire grâce. Il n'est pas obstiné non plus dans sa colère envers Tirésias : il l'a plusieurs fois menacé de la mort, et il le laisse cependant s'éloigner librement sain et sauf. Ailleurs, on le voit se ranger sans difficulté à l'avis des autres : c'est sur le conseil de son beau-frère qu'il a consulté le devin. Enfin Créon lui-même reconnaît qu'il jouit auprès du roi d'une grande influence et qu'il obtient de lui tout ce qu'il veut. Tout cela est le contraire de l'αὐθαδία. En réalité, et la remarque est importante, son obstination et sa violence ne portent que sur un point : il accordera que Créon ne soit ni mis à mort ni exilé ; mais il n'accordera pas qu'il soit innocent du complot dont il l'accuse. Nous venons de voir pourquoi, et cela nous découvre la véritable nature de cette obstination.

Œdipe est sous une influence dont il ne se rend pas compte, et qu'on peut deviner déjà, d'après quelques passages de l'épisode précédent. Il ne se reconnaît pas et ne peut pas se reconnaître dans les révélations du devin. Mais il ne s'ensuit pas que ces révélations n'aient fait sur lui aucune impression. Quand il reproche à Tirésias d'être resté muet à l'époque où le sphinx désolait Thèbes, et qu'il rappelle sa propre victoire sur le monstre, est-ce bien le seul orgueil qui le fait parler ? Ne cherche-t-il pas, dans ce souvenir glorieux, un refuge contre une vague appréhension qui est en lui ? N'éprouve-t-il pas un instinctif besoin de se rassurer lui-même, et n'a-t-il pas peur d'avoir peur ? On observera en outre que lorsque le devin, pour la troisième fois, le dénonce, d'une manière transparente, comme l'auteur de la mort de Laïus et d'autres forfaits plus exécrables, il ne relève pas ses paroles, comme précédemment : il laisse le dernier mot à son accusateur et le regarde en silence s'éloigner. Avec Sophocle, dont l'art calcule si soigneusement ses moindres effets, on a le droit d'interpréter

ce silence. Les yeux d'Œdipe ne s'ouvrent pas encore à la vérité ; mais cette vérité agit en lui en vertu de sa propre force. Le dernier coup de Tirésias a porté : *hæret lateri letalis arundo*. Il y a là comme le prélude d'une obsession que nous verrons se dessiner plus nettement en avançant dans le drame.

C'est déjà sous l'empire de cette obsession, imprécise et en quelque sorte inconsciente, qu'il agit et qu'il parle durant son entrevue avec Créon. Il ne sait pas encore de quel côté l'orage le menace, mais il comprend qu'un orage se forme, en se voyant, contre toute attente, enveloppé dans cette mystérieuse affaire à laquelle il se croyait d'abord absolument étranger. Insensiblement, il devient d'une nervosité extraordinaire et perd son sang-froid. C'est l'*ἄτη*, l'égarément, qui commence et prend possession de lui pour ne l'abandonner que lorsque la catastrophe sera complète. Cet état moral n'est pas l'expression d'un caractère. C'est un phénomène psychologique exceptionnel, résultant de circonstances également exceptionnelles, ou pour mieux dire surnaturelles, qui enlèvent à l'homme la faculté de se conduire, en aveuglant son jugement et en dénaturant sa sensibilité. Le fond naturel d'Œdipe, quelle que soit l'impétuosité de son tempérament, est bon et généreux. Ici nous constatons en lui les défauts directement opposés à ces qualités. En présence de son beau-frère, *il n'est plus lui-même*, et c'est pour cela que son entrevue avec Créon est dramatique.

Suivant Patin, cet épisode sert, entre autres choses, en développant chez le héros des défauts de caractère, et en lui retirant quelque chose de notre intérêt, à adoucir quelque peu l'horreur du dénouement. Je ne crois pas que personne puisse souscrire à cette remarque. Quand Œdipe reparaitra sur la scène après s'être crevé les yeux, nul ne songera à mettre en balance ses torts et ses malheurs, ni à le plaindre moins pour s'être montré injuste envers Créon. Bien plus, dans la scène même où cette injustice éclate, à qui vont notre sympathie et notre pitié ? Est-ce au frère de Jocaste, à l'innocent dont la loyauté

est méconnue et dont la vie est menacée? Il devrait en être ainsi, si l'injustice et la violence étaient foncièrement dans la nature d'Œdipe, s'il était par caractère, ne serait-ce qu'en germe, le tyran qu'il paraît être. C'est pourtant ce tyran que l'on plaint, c'est à lui seul qu'on s'intéresse, c'est pour lui seul qu'on est inquiet. Ce fait singulier est une preuve évidente que les passions violentes du protagoniste sont très secondaires ici. Dans un instant, nous les aurons oubliées, aussi bien que l'incident du prétendu complot qui en a été l'occasion; le poète les oubliera lui-même, comme il a fait déjà de la peste de Thèbes; le héros enfin n'y songera pas davantage. De la colère et des soupçons obstinés d'Œdipe, le spectateur ne retient qu'une chose : c'est qu'ils s'égarent et qu'ils sont vains, et qu'Œdipe est sous l'empire d'une sorte d'affolement, et ne sait pas ce qu'il fait. Ici encore une fois, le caractère du protagoniste s'efface devant le caractère fatal de la situation.

Examinons maintenant la troisième des situations d'Œdipe. Elle est développée d'abord dans la scène de *la double confiance* entre Œdipe et Jocaste¹, puis dans celle des révélations du messager envoyé de Corinthe²; enfin dans l'interrogatoire auquel le roi soumet le berger de Laïus³. Cette dernière scène consomme le malheur d'Œdipe et amène le dénouement.

Dans le cours de ces scènes, le roi, bon ou moins bon, qu'Œdipe a pu être jusqu'à ce moment disparaît à peu près complètement. Ce n'est pas que les spectateurs oublient le rang du personnage : Sophocle leur a tracé, de sa dignité et de sa grandeur, une peinture qui ne s'oublie pas, et il était indispensable qu'ils s'en souvinsent pour pouvoir mesurer la profondeur de la chute du héros. Je veux dire seulement qu'Œdipe, tout en conservant l'élévation et la fierté de sentiments qui sont insépa-

¹ Seconde partie du deuxième épisode, v. 675-862.

² Troisième épisode.

³ Quatrième épisode.

rables de son rôle de roi, cesse de remplir son rôle de roi. Bien ou mal, il ne gouverne plus ; l'enquête qu'il poursuit, il ne la fait plus, comme précédemment, soit dans l'intérêt de Thèbes, soit pour déjouer les complots qui menacent sa couronne. Il s'y livre seulement pour éclaircir un doute affreux qui l'assiège, pour savoir s'il n'est pas, de tous les mortels, le plus misérable. Sous la pourpre qui le recouvre encore, il ne nous laisse plus apercevoir que l'homme, un homme en proie à l'angoisse et se débattant contre le malheur. Allons-nous enfin avoir ici ce qu'on peut appeler une peinture de caractère ?

Malgré la sourde inquiétude dans laquelle les paroles de Tirésias ont pu le plonger, les soupçons d'Œdipe contre lui-même ne prennent corps réellement qu'à partir du moment où Jocaste, cherchant à calmer ses craintes et à lui prouver qu'il ne peut pas être le meurtrier de Laïus, lui a raconté ce qu'elle sait de la mort de son premier époux. Lui aussi, il a, dans sa vie d'aventures, autrefois tué un homme à ce carrefour où les trois chemins se croisent et où Laïus est tombé sous les coups de ses assassins. Cette coïncidence le trouble en réveillant ses souvenirs¹ ; subitement il aperçoit la possibilité que celui qu'il a frappé jadis ne fasse qu'un avec Laïus. Il presse Jocaste de préciser l'endroit et l'époque où la chose s'est passée, de lui décrire Laïus et son cortège ; et, à mesure que les concordances s'accroissent, son émoi va grandissant. Négligeons les exclamations ou les réflexions douloureuses dont Œdipe coupe le dialogue², l'altération de ses traits qui épouvante Jocaste³, le besoin qu'il éprouve, après avoir entendu les confidences de la reine, de lui faire à son tour les siennes et de s'appuyer, dans ce premier moment de détresse, sur un être plus faible que lui mais qu'il sait dévoué⁴ : il y a dans tout cela les signes non équivoques d'un grand ébranlement moral. Cependant, le trait

¹ *Œd. R.*, v. 727. *ψυχῆς πλάνημα κάνακίνησις φρενῶν.*

² *Ibid.*, v. 726 ; 738 ; 744 sqq. ; 754 ; 767.

³ *Ibid.*, v. 746.

⁴ *Ibid.*, v. 771.

tout à fait caractéristique de la scène n'est pas là. Il est surtout dans la passion de savoir qui s'est emparée d'Œdipe, passion qui n'a plus rien de commun avec le zèle consciencieux et convaincu qu'il apportait auparavant à son enquête ; passion singulière, qui tout à la fois trouble son cœur et lui laisse toute la lucidité d'esprit dont il a besoin dans une circonstance aussi critique. Il trouve dans cette passion la force de rester maître de lui, d'imposer silence à ses angoisses et à celles de Jocaste : « Ne me questionne pas encore ¹. . . . » Ce n'est pas le moment de se répandre en plaintes vaines, de se laisser distraire du but par la douleur, mais au contraire de tendre vers ce but toutes les puissances de son intelligence et de sa volonté. Des faits, rien que des faits, voilà ce qu'il demande à la reine, dans une série de questions rapides et précises, où sont repris un à un tous les points qu'il lui importe d'éclaircir dans le récit de la mort du roi ; des faits, voilà ce que contient son propre récit, qu'il expose sans une apparence d'émotion. Son émotion ne débordera qu'après qu'il aura tiré du rapprochement de ces faits, inexorables dans leur clarté, la conclusion qu'il est possible que Laïus soit mort de sa main.

Autant Œdipe s'attache à relever toutes les circonstances qui plaident contre lui, afin de les examiner, de les peser, d'en tirer des conclusions logiques pour arriver à se former une vue nette de sa situation, autant Jocaste cherche à fermer les yeux sur le danger qu'elle pressent, et qu'avec son instinct de femme elle devine peut-être plus vite qu'Œdipe. Elle voudrait diminuer l'importance de certaines paroles irrévocables qu'elle a prononcées, après que le récit d'Œdipe lui en a montré la gravité ² ; elle voudrait que le berger de Laïus ne vînt pas et feint de regarder sa comparution comme indifférente ³ ; elle se hâte de triompher aux moindres indices qui semblent éloigner la catastrophe et tombe dans des contradictions qui

¹ *OEd. R.*, v. 740.

² *Ibid.*, v. 841 : ποῖον δὲ μου περισσὸν ἤκουσας λόγον ;

³ *Ibid.*, v. 839 : πεφασμένον δὲ τίς πρὸς ἡ προθυμία ;

dénotent un véritable désarroi. Tout à l'heure, elle parlait en esprit fort et niait la véracité des oracles ; elle les invoque maintenant pour infirmer d'avance la force d'un témoignage accusateur qu'elle redoute de voir se produire : « Quand bien même le berger s'écarterait de son premier récit, ce qu'il y a de sûr, ô roi, c'est que jamais il ne pourra dire avec justice et vérité que la mort de Laïus soit ton œuvre, puisque Loxias a prononcé que c'est un fils de moi qui devait le tuer¹ ». La peinture de ce caractère de femme, qui ne veut pas aller au fond des choses, qui cherche à se leurrer elle-même, qui a peur de l'évidence, s'emporte contre elle et s'efforce de l'empêcher d'éclater, est en soi très remarquable. Elle est en outre très touchante, car sous les terreurs mal déguisées de la reine, sous la confiance et la sécurité qu'elle affecte d'avoir, mais qui sont bien loin de son âme, nous entrevoyons l'attachement sérieux qui l'unit à son époux et lui suggère les subterfuges les plus propres à le rassurer. Mais le principal avantage qu'offre cette peinture des fluctuations de Jocaste et de la mobilité de ses impressions est de faire ressortir plus clairement, par un de ces contrastes dont Sophocle a l'habitude, l'opiniâtreté logique avec laquelle OEdipe se précipite à sa ruine.

X Le troisième épisode (intervention du messager de Corinthe) présente, dans sa marche générale, une assez grande analogie avec la scène qui vient d'être examinée. OEdipe y expose, au messager apportant de Corinthe la nouvelle de la mort de Polybe, le sujet de ses craintes concernant l'inceste dont un oracle l'a menacé. C'est ainsi qu'il avait auparavant exposé à Jocaste l'accusation troublante dirigée contre lui par Tirésias. Le messager, comme Jocaste, lui fait des révélations par lesquelles il espère le tranquilliser, mais qui produisent, comme celles de Jocaste, un résultat contraire, et sont le point de départ d'une enquête analogue encore à celle que Jocaste a déjà subie. Par son objet, la nouvelle enquête diffère de celle à laquelle

¹ *Æd. R.*, v. 851 sqq. Cf. les v. 707 sqq. Au v. 852, je lis *τόν γε* au lieu de *τόν γε* qui rend le passage inintelligible.

nous venons d'assister¹ : Œdipe n'y est occupé que de rechercher quels sont ses parents véritables et oublie momentanément le meurtre de Laïus. Mais elle procède de même, par une série de questions posées au messager ; et, dans la manière dont Œdipe pose ces questions, il se retrouve tel que nous le connaissons déjà : aussi passionné de faire la lumière, aussi maître de lui, aussi pénétrant et aussi lucide, ne se contentant plus même des faits, comme il le pouvait avec Jocaste, dont la véracité n'était pas douteuse, mais voulant en connaître les raisons, élevant des objections, signalant des invraisemblances aussitôt résolues d'ailleurs, avançant enfin pas à pas, mais sûrement et opiniâtrement, jusqu'à ce qu'enfin il ait tiré de son interlocuteur, sur les circonstances de sa naissance, tout ce que celui-ci est en état de lui apprendre. Ces deux enquêtes n'aboutissent à aucun résultat décisif : elles laissent Œdipe dans le même état d'incertitude, chacune relativement à son objet, et rendent également nécessaire la comparution de celui qui tient la clef du double mystère du meurtre de Laïus et de la naissance d'Œdipe ; l'une et l'autre sont suivies également de l'explosion pathétique des sentiments que le roi a réussi à contenir durant l'interrogatoire ; enfin, nous retrouvons, dans la seconde, la même opposition de caractère entre Œdipe et Jocaste. Cette opposition toutefois est maintenant beaucoup plus marquée. La reine, qui fait plus cette fois que de soupçonner la catastrophe, qui en est sûre et la voit sur le point d'éclater, ne se borne pas à des efforts timides et détournés pour la prévenir ; elle prie et supplie avec instances qu'on mette fin à cette recherche mortelle et, par cela même, elle suscite de la part d'Œdipe une résistance plus vive. Conclusion : le trait principal que nous avons déjà relevé dans Œdipe, c'est-à-dire son ardeur passionnée à percer les ténèbres qui l'environnent, son obstination pénétrante et sagace à dégager les faits essentiels qui doivent apporter la lumière dans sa vie, est la

¹ Cette enquête commence proprement au v. 954 ; le commencement de l'épisode expose les faits qui l'amènent.

même que dans la scène avec Jocaste ; il est accentué davantage, mais il ne change pas de nature.

Dans les quatre-vingts vers qui composent à eux seuls tout le quatrième épisode, ce côté du caractère est poussé aussi loin que possible. OEdipe se trouve là aux prises avec l'énigmatique personnage qu'on attend depuis le commencement de la pièce, avec le berger de Laïus. C'est une vraie lutte qui se livre entre ces deux hommes, lutte suprême, d'où l'on comprend, dès les premiers mots, qu'OEdipe sortira vainqueur, vainqueur et malheureux. Nulle part OEdipe n'est aussi maître de son intelligence et aussi peu maître de son cœur. Pour faire avouer son secret à ce vieillard qui voudrait le taire, qui sans cesse se dérobe, qui prend des airs d'innocent afin de mieux se dévouer au maître qu'il a autrefois sauvé, il met en œuvre tous les moyens. Il intimide le pauvre esclave en plongeant son regard dans le sien ; il ruse avec lui, en lui posant d'abord une série de questions qui ne laissent pas deviner le but où elles tendent ; il le confronte avec un témoin, le laisse un moment se débattre avec lui, intervient de nouveau de sa personne, menace de la torture et de la mort, violente le misérable, et parvient enfin à lui arracher lambeau par lambeau et malgré ses faux-fuyants, toute la vérité. Spectacle poignant que celui de cet homme s'acharnant ainsi contre lui-même avec une sorte de fureur, écartant résolument tous les obstacles qui le séparent du but fatal, fouillant son horrible passé jusque dans les moindres replis, et se forçant lui-même à vider jusqu'à la dernière goutte la coupe d'amertume.

C'est d'après les trois scènes que nous venons d'examiner et qui forment ensemble la troisième des phases qu'OEdipe traverse, qu'on essaie généralement de définir son caractère ; c'est, en effet, au point de vue de l'action, celle qui est la plus importante.

Dans son *Histoire de la Littérature grecque*, M. Maurice Croiset, qui analyse avec autant de bonheur que de justesse les caractères généraux propres à la conception dramatique de

chacun des trois grands tragiques, voit dans l'*Œdipe Roi* « l'exemplaire le plus achevé du procédé dramatique de Sophocle », procédé qui consiste à chercher « le véritable ressort tragique dans la volonté de l'être humain telle qu'elle est dans une conscience saine..., réduite à ses seules forces ; la volonté raisonnable et réfléchie, celle qui fait l'homme et l'honneur, alors même qu'elle le perd¹ ». En conséquence, tout en ne négligeant pas les traits que lui fournit le premier tiers de la tragédie, la fierté d'Œdipe, sa grandeur, ses emportements, il est amené à insister tout particulièrement sur sa *volonté*. « Toutes ces choses accusatrices, c'est la volonté d'Œdipe qui les provoque, c'est son ferme discernement qui va les chercher là où elles se cachent, qui les lie entre elles et les interprète, qui en tire enfin son propre désastre. Et ce qui en fait la beauté dramatique, c'est l'effet qu'elles produisent en lui, c'est la passion d'aller toujours plus loin dans la vérité, qu'elles accroissent en son âme avec la révélation progressive du malheur² » Ailleurs encore : « Œdipe n'est pas un roi quelconque, à qui s'impose un jour le devoir impérieux de rechercher un coupable pour sauver son peuple. C'est une nature impétueuse et tenace, confiante en sa force, fière d'elle-même et de ses succès ; dès que sa volonté est en jeu, la passion de réussir s'y associe ; il se jette tout entier à la poursuite de l'inconnu, moins en homme d'Etat qu'une raison supérieure conduit, qu'en chasseur ardent qui s'empporte³. »

Il me semble que ce jugement souffre quelques restrictions. Tout d'abord, il est une chose qu'il ne faut pas oublier. C'est le trouble profond, le bouleversement intérieur d'Œdipe, à la pensée du crime ou des crimes qu'il a pu commettre ou qu'il peut commettre encore. Ce trouble est visible ; il perce à travers chacune des questions que le malheureux pose à ceux qui peuvent l'éclairer ; leur succession rapide et comme haletante,

¹ M. Croiset, *Hist. de la Litt. gr.*, III, p. 249, 245.

² *Ibid.*, p. 248.

³ *Ibid.*, p. 255.

leur sécheresse précise, contiennent plus de passion que ne pourraient en exprimer les exclamations les plus désolées. Ce trouble nous est en outre attesté par quelques mots de Jocaste. Après la scène de la double confidence, OEdipe, si maître de lui quand des témoins sont là qui l'observent, s'est livré, une fois seul, à tout l'emportement du désespoir :

Princes de la cité, la pensée m'est venue de me rendre aux temples des dieux avec ces couronnes et ces parfums. Car OEdipe s'exagère par trop les choses et se forge toute espèce d'idées sinistres. S'il était dans son bon sens, il jugerait de l'inanité de l'oracle d'aujourd'hui par celle de l'oracle de jadis, mais il ne veut écouter personne, excepté ceux qui lui tiennent un langage effrayant. En vain je cherche à le calmer; je n'y réusis pas. Aussi, Appollon Lycien, toi dont l'autel est le plus voisin de nous, je viens à toi en suppliante t'apporter ces offrandes, pour que tu nous donnes le moyen de prouver qu'OEdipe est pur. Car tous nous avons peur, tels des matelots qui voient leur pilote affolé¹.

OEdipe est affolé, affolé non seulement par la crainte d'avoir tué Laïus, mais aussi par celle d'avoir à commettre les actes dénaturés que le dieu lui a prédits et qui concernent ceux qu'il regarde encore comme son père et sa mère, Polybe et Mérope. En effet, de l'idée du meurtre de Laïus, il passe insensiblement à l'idée de ses autres crimes, par une association toute naturelle :

Si l'inconnu que j'ai frappé a quelque chose de commun avec Laïus, quel homme est plus que moi haï des dieux? Me voilà condamné à me voir par tous, étrangers et citoyens, exclu de leur foyer. Plus personne ne m'adressera la parole... Je souille l'épouse du mort de ces mains qui l'ont tué. Je suis un misérable, je suis l'impureté même. Forcé de m'exiler, il ne me sera pas permis de revoir les miens, de mettre le pied dans ma patrie, ou bien je suis condamné à m'unir à ma mère et à tuer mon père... O sainte majesté des dieux, évite-moi de jamais, de jamais voir ce jour! puissé-je disparaître du monde des vivants, avant que m'atteigne une pareille souillure, un pareil malheur².

¹ *OEd. R.*, v. 911 sqq. ; au v. 914 : ὑψοῦ γὰρ αἴρει θυμὸν Οἰδίπου; ἄγαν : OEdipe se monte la tête.

² *OEd. R.*, v. 813 sqq.

Un homme qui se croit sous le coup d'une pareille fatalité, qui se sait ainsi poursuivi sans espoir d'échapper, peut-on dire qu'un tel homme, dans les efforts qu'il tente pour se soustraire à la terrible nécessité, ait la possession pleine et entière de sa volonté ; qu'il ne soit pas influencé, dans sa manière de vouloir et dans l'objet de son vouloir, par l'idée fixe qui s'est emparée de lui, qui l'empêche de discerner clairement les choses, de réfléchir, de juger, qui exerce sur lui, en un mot, une véritable fascination ? Mais OEdipe n'a pas seulement l'idée qu'il est poursuivi par la fatalité ; il l'est réellement, et c'est là le fondement de toute la pièce ; il l'est depuis le commencement du drame ; il l'est avant même d'avoir reçu l'être ; il l'est de toute éternité, et c'est par là que s'expliquent toutes les résolutions qu'il prend dans la tragédie. Ces résolutions, c'est lui qui les prend, il est vrai ; mais elles lui sont suggérées, imposées, par une force qui n'est pas en lui. La divinité qui le pourchasse le place dans des circonstances telles qu'il ne peut pas vouloir autre chose que ce qu'il veut, ni faire autre chose que ce qu'il fait. Il ne pouvait pas se soustraire à l'obligation de consulter l'oracle de Delphes pour sauver Thèbes de la peste ; l'oracle rendu, il est forcé, pour lui obéir, d'entreprendre son enquête ; l'enquête entreprise, il est forcé de consulter Tirésias. Le branle une fois donné, il ne peut pas ne pas envoyer chercher le berger de Laïus ; les révélations de Jocaste et celle du Corinthien entendues, — et ces révélations, pas plus que la peste de Thèbes, on ne peut dire que ce soit sa volonté qui les suscite, — il lui est impossible de ne pas vouloir en savoir plus long. Ce qui trompe c'est l'énergie, très grande en effet, qu'OEdipe met à exprimer et à faire triompher ce qu'il croit être sa volonté propre. Mais cette volonté n'agit en réalité que par suggestion. Elle emprunte à la volonté véritable, à la volonté qui réfléchit et raisonne, ses dehors les plus apparents, les plus dramatiques : la résolution dans l'action, la fermeté, l'opiniâtreté, la violence même. Mais ce n'en est pas moins qu'une apparence de volonté, car elle est viciée dans son principe, car elle n'est pas libre. La

volonté d'Œdipe n'est en définitive qu'une volonté de théâtre.

Il est une autre remarque qu'on ne peut négliger de faire, et qui est propre aussi à nous éclairer sur la nature de la volonté d'Œdipe. Quel but poursuit Œdipe en se livrant à sa funeste enquête ? Généralement on songe trop peu à se le demander. Est-il vrai qu'il soit poussé par la passion de « réussir », « d'aller toujours plus loin dans la vérité », et qu'il faille voir en lui un « chasseur ardent qui s'emporte » ? Je crois que c'est le contraire qui est exact. Qu'on se rappelle les beaux vers du premier stasimon :

Quel est celui que désigne la parole divine venue de la rocheuse Delphes ? Quelles mains sanglantes ont accompli le plus monstrueux des crimes ? Voilà pour le coupable le moment de fuir, plus rapide que les cauales impétueuses de la tempête. Car derrière lui s'élançe, armé de feux et d'éclairs, le fils de Zeus, suivi des Kères terribles et inévitables. Du Parnasse neigeux vient de luire le signal, l'oracle ordonnant de chercher la trace du criminel inconnu. Il erre sous la forêt sauvage, comme un taureau farouche, parmi les antres et les rochers, misérable et solitaire, cherchant à se dérober aux oracles venus du centre du monde ; mais ils sont là, toujours aussi redoutables, et volent autour de lui¹.

Telle est la situation d'Œdipe. Il n'est pas le chasseur qui traque la bête ; il est lui-même la bête traquée. C'est pour échapper aux oracles qu'il sent planer sur lui, qu'il fait son enquête ; ses recherches n'ont pas pour but de découvrir qu'il est coupable, mais de découvrir qu'il ne l'est pas. Sur ce point, nous devons l'en croire lui-même. Je veux interroger le pâtre, dit-il à Jocaste, « parce que, si son langage s'accorde avec le tien, je suis sauvé². » Il ne le dirait pas d'ailleurs, qu'il serait aisé de le deviner. Œdipe en effet vient d'entendre, de la bouche de Jocaste, le récit de la mort de Laïus ; il a fait lui-même celui du meurtre dont il est l'auteur ; il a rapproché les circonstances des deux faits ; il a tout contre lui :

¹ *Œd. R.*, v. 463 sqq.

² *Ibid.*, v. 840 : ἐκπεφευγόνην, avec tout le sens du parfait.

l'époque et l'endroit où les deux meurtres ont eu lieu, l'âge des deux victimes, leur ressemblance, le nombre de leurs serviteurs, qui est le même, et la similitude de leurs équipages. Un seul détail diffère : OEdipe était seul quand il a tué l'inconnu, tandis que Laïus, dit-on, a été tué par une troupe de brigands. Et cependant OEdipe, malgré tant de coïncidences, ne désespère pas ; il se jette avidement sur la seule chance de salut qui lui reste, sur le témoignage mal établi d'un esclave ; il tiendra pour négligeables, il comptera pour rien les concordances multiples et certaines qu'il a lui-même relevées, si cet esclave persiste à dire qu'il y a eu plusieurs meurtriers ¹.

La scène du messager de Corinthe témoigne du même besoin d'espérer contre toute espérance. Que de choses devraient ouvrir les yeux à OEdipe ! Voltaire ne se fait pas faute de les signaler. « Cet OEdipe, qui expliquait les énigmes, n'entend pas les choses les plus claires. Lorsque le pasteur de Corinthe lui apporte la nouvelle de la mort de Polybe et qu'il lui apprend que Polybe n'était pas son père, qu'il a été exposé par un Thébain sur le mont Cithéron, que ses pieds avaient été percés et liés avec des courroies, OEdipe ne soupçonne rien encore ; il n'a d'autre *crainte* que d'être né d'une famille obscure. » Est-ce crainte qu'il faut dire ? Disons plutôt *espoir* pour être dans la vérité. C'est parce qu'il veut espérer qu'OEdipe ne comprend pas. S'il se crée une généalogie allégorique et bizarre, s'il se donne pour mère Tyché et pour famille les mois qui ont édifié sa fortune ², ce n'est pas orgueil uniquement et désir de relever la bassesse de l'origine servile qui peut être la sienne. C'est aussi désir de s'affranchir de toute filiation humaine, afin de se libérer du même coup du parricide et de l'inceste dont la pensée hante son esprit. Nulle part cet espoir tenace, si mince qu'il soit, n'est plus visible que

¹ *OEd. R.*, v. 842 sqq.

² *OEd. R.*, v. 1080 sqq.

dans la fin de l'interrogatoire auquel il soumet l'esclave de Laïus. « On disait que l'enfant était fils de Laïus, avoue celui-ci... Oui, c'est Jocaste qui me l'a remis. » A partir de ces mots, Œdipe ne peut plus douter ; il a tout compris ; et pourtant il semble qu'il veuille se refuser même à l'évidence ; il trouve encore des questions à poser :

Œdipe. — Pourquoi t'avait-elle remis l'enfant ¹?

Le Père. — Pour que je le fisse périr.

Œdipe. — Une mère ! la malheureuse !

Le Père. — Elle craignait un oracle funeste.

Œdipe. — Lequel?

Le Père. — On disait qu'il tuerait ses parents.

Œdipe. — Pourquoi toi-même l'as-tu remis à ce vieillard?

Le Père. — Par pitié, ô mon maître!

On remarquera ces mots : *Une mère ! la malheureuse !* Ils ne sont pas, comme on est porté à les comprendre d'ordinaire, le cri de douleur d'un fils reprochant à sa mère son insensibilité. Cette douleur filiale, si touchante qu'elle puisse être en elle-même, ne serait pas à sa place ici ; car la situation est trop tendue pour qu'un sentiment quelconque puisse exister dans l'âme d'Œdipe, en dehors de l'angoisse effrayante dont il est rempli. Ces mots sont l'expression d'un doute, d'une dénégation. Ils signifient, dans leur dramatique concision : « ce que tu dis n'est pas vrai ; il n'est pas possible qu'une mère ait voulu tuer son enfant ; il n'y a pas de raisons pour expliquer cela. » Le berger l'entend ainsi, et c'est à ce doute qu'il répond directement quand il dit : « Elle l'a fait par peur d'un oracle. »

Ainsi, même devant les faits, Œdipe ne se rend pas ; il ne les accepte que si on lui en donne les raisons dernières, et il demande ces raisons parce qu'il garde au fond de lui-même l'espoir invincible qu'on ne pourra pas les lui donner ; il lutte

¹ Œdipe ne dit pas : pourquoi m'a-t-elle remis à toi. La nuance est importante.

jusqu'à la dernière extrémité, cherchant partout un motif de douter encore. « Hélas, hélas ! tout est expliqué ! » Ces paroles ne s'échapperont de ses lèvres qu'après qu'il aura vu toutes ses chances d'innocence s'évanouir, qu'après que tous ses efforts pour provoquer le mot libérateur qu'il attendait seront restés sans résultat.

Dans tout cela, je ne découvre pas la volonté ferme d'Œdipe de se prouver à lui-même sa culpabilité. Les témoignages accusateurs surgissent après chacune de ses questions ; mais il ne questionne que pour susciter des réponses rassurantes, qu'on ne lui fait pas. Son énergie et son opiniâtreté à poursuivre une enquête qu'il voit tourner contre lui à chaque pas qu'elle fait, sont celles que tout homme, menacé d'un danger imminent et terrible, trouve toujours au fond de lui-même pour tenter d'y échapper. Cette énergie ne tient pas de la volonté ; elle relève de l'instinct, inépuisable et inlassable comme l'amour de la vie qu'il est destiné à sauvegarder. Mais l'instinct est la moins libre de nos facultés, celle où la volonté a le moins de part, et il n'est pas même le privilège des êtres raisonnables. C'est à cet instinct, qui n'est autre en définitive que l'instinct de la conservation, que se ramènent également la rapidité et la sûreté avec lesquelles Œdipe démêle, au milieu de toutes les circonstances accessoires, les points essentiels qui l'intéressent ; comme aussi la résolution et la témérité désespérées avec lesquelles il les aborde. L'animal poursuivi devine immédiatement, lui aussi, l'issue par laquelle il peut fuir et il s'y précipite tête baissée, dût-il par là hâter sa perte ; l'homme qui se noie aperçoit, dans une intuition aussi prompte que l'éclair, quelle branche il peut saisir, à quelle herbe il peut s'accrocher, et après qu'elle a cédé sous son poids, immédiatement il en découvre une autre, s'il en est une autre qu'il puisse atteindre. Telle me paraît être la condition d'Œdipe. Sa situation est de celles qui ne souffrent pas que le caractère de l'homme se montre, qui annihilent précisément tout ce qui fait l'homme, qui étouffent, au profit de l'instinct, non seule-

ment la raison, la réflexion, la volonté, mais même tout ce qui, dans la sensibilité, ne se rattache pas directement à l'unique et immense désir d'être sauvé et ne peut pas servir à le satisfaire.

Cette altération de la sensibilité n'est pas un des traits les moins remarquables à relever dans le personnage de Sophocle. Bien que le poète, par une délicatesse facile à comprendre, ait évité d'insister sur l'affection qu'éprouvent l'un pour l'autre les deux malheureux époux, cette affection ressort néanmoins d'un grand nombre de détails dans leurs entretiens. OEdipe, dans l'état normal, aime Jocaste d'un amour confiant et grave ; il s'appuie sur elle dans son malheur, lui conte ses peines et ses craintes, écoute ses avis et lui en est reconnaissant, bien qu'il ne s'y rende pas toujours¹. Or, nous le voyons, lorsque le messager de Corinthe a éveillé à la fois ses terreurs et ses espérances, changer brusquement d'attitude à son égard ; il repousse la reine avec des paroles dures ; il a contre elle des mots méprisants ; il reste froid au long cri funèbre qu'elle lui laisse pour adieu, comme au malheur trop clair que ce cri présage². Toute la déférence et la tendresse de l'époux se trouvent en un instant dissipées au souffle de la fatalité qui l'aveugle. Que dire aussi de l'effet produit sur OEdipe par la nouvelle de la mort de Polybe, qu'il croit être son père, et que réellement il chérissait comme un père³ ? Aucune larme dans ses yeux, aucun mot de regret sur ses lèvres ; la fin du vieillard est pour lui « un grand soulagement⁴ » ; il n'a d'autre pensée que de s'enquérir, dans une série de questions qui paraîtraient étranges en toute autre circonstance, si cette fin a bien été naturelle ; et, quand il en est certain, les accents de la joie et du triomphe, voilà ce qu'il trouve dans son cœur pour pleurer son père ; il célèbre comme une délivrance ce trépas inespéré. A

¹ *OEd. R.*, v. 700 ; 767 ; 771 sqq. ; 859 ; 950 ; 1062.

² *Ibid.*, v. 1067 ; 1070 ; 1078 sqq. ; 1071 sqq.

³ *Ibid.*, v. 999.

⁴ *Ibid.*, v. 987 ; μέγας γ' ὄφθαλμὸς οἱ πατρός τάρποι, dit Jocaste. Μέγας, ξυνήμι, répond OEdipe. Nous adoptons pour ces mots le sens de Erfurdt et de Hermann.

l'égard de sa mère, qu'il ne connaît pas encore et qu'il se figure toujours être Mérope, ses sentiments sont encore plus extraordinaires. Jocaste s'efforçant de chasser de son esprit la crainte de l'inceste: « cela est vrai, dit-il, et tu aurais raison, si ma mère ne vivait pas. Mais elle vit, et tu as beau dire, je ne puis me défendre d'avoir peur ¹. » On hésite à creuser le sens de ces paroles. Après avoir frissonné de la joie contre nature par laquelle Œdipe saluait la mort de Polybe, on tremble de dé mêler, dans son âme troublée, obscurément germés sous l'empire de la peur, des sentiments encore plus dénaturés.

Les différents traits que nous venons de signaler dans Œdipe : trouble fatal qui altère la rectitude du jugement ; volonté qui ne se résout que sous une impulsion divine ; affolement qui substitue aux décisions de la raison les intuitions rapides et sûres de l'instinct ; obsession portée au dernier degré et dénaturant ou étouffant les sentiments fondamentaux du cœur de l'homme, tout cela réuni ne constitue pas ce qu'on est convenu d'appeler une peinture de caractère. Pour composer son personnage, Sophocle n'a pas puisé dans l'observation directe de la nature humaine, qui ne lui offrait rien de pareil, et il ne devait pas y puiser. Car il n'y a pas de caractère, de quelque nature qu'on le suppose, qui puisse tenir devant une situation semblable à celle où Œdipe est placé. Auprès d'elle, celle d'Oreste, celle d'Étéocle et de Polynice, ne sont rien. Dramatiques tant qu'on voudra, elles ne dépassent pas cependant la mesure du crime ou du malheur dont il est possible qu'un homme soit l'auteur ou la victime. Celle d'Œdipe la dépasse, et elle est d'autant plus horrible qu'Œdipe n'est pas l'auteur de sa propre destinée, comme le sont à quelque degré, par leurs passions personnelles, les héros qu'on vient de nommer. Aussi bien, je le répète, n'avons-nous pas, dans l'*Œdipe Roi*, la peinture d'un caractère, mais bien plutôt de l'anéantisse-

¹ *Œd. R.*, v. 984 sqq.

ment et de la déformation d'un caractère par une situation exceptionnellement affreuse, qui écrase les personnages, les ploie, les tord, les façonne à sa guise et les entraîne avec elle, au lieu de marcher à leur pas et de se modeler sur eux. Cela nous explique pourquoi Œdipe est si difficile à définir, pourquoi il se montre à nous sous des aspects qui changent perpétuellement, ici majestueux et digne, là au contraire se laissant emporter à des colères folles ; tantôt confiant dans sa force et son intelligence, tantôt désemparé, doutant de tout, de tous et surtout de lui-même ; à la fois aveugle et perspicace ; cherchant la vérité et se raidissant contre elle de toutes ses forces ; ajoutant aux oracles une foi entière au point d'en être obsédé, et, dans le même instant, n'y croyant plus, les prenant en mépris et ne reconnaissant, comme Jocaste, d'autre dieu que le hasard¹ ; en un mot, à la fois faible et fort, grand et misérable, jouet pitoyable entre les mains puissantes de l'invisible protagoniste du drame, de la fatalité.

De tous les moyens que le poète pouvait employer pour rendre sensible dans sa tragédie la présence de ce terrible acteur qui mène tous les autres, il n'y en avait pas de plus puissant que celui qu'il a trouvé, et qui a consisté précisément à faire de son Œdipe quelqu'un qui ne s'appartient pas, malgré tous les dehors d'une volonté énergique et fière ; qui, avec les apparences d'un esprit perspicace, est frappé d'un aveuglement irrémédiable. Si donc l'on veut absolument une définition d'Œdipe, la seule qui me paraisse convenir est celle-ci : Œdipe est un être impulsif qui fait tout avec passion, mais qui ne sait jamais ce qu'il fait. Dans son rôle toujours changeant, ces deux caractères sont les seuls qui persistent toujours les mêmes, qu'on retrouve toujours quand on va au fond des choses, et qui maintiennent l'unité du personnage à travers ses revirements et ses contradictions. Dans ce rôle, il y a,

¹ Le passage 964-973 rapproché des v. 984 et suivants offre un exemple frappant de ces contradictions d'Œdipe. Il vient à peine de dire qu'on ne doit ajouter aucune foi aux oracles, que déjà, de nouveau, il en a peur.

comme on le voit, deux éléments : d'abord un penchant à l'emportement et à la violence qui est inné dans OEdipe ; il est emprunté à la nature humaine ; l'autre, qui est une sorte de cécité morale, tient à des causes qui n'ont plus rien d'humain et relève uniquement de la fatalité. Le second élément est de beaucoup celui qui domine ; il absorbe pour ainsi dire le premier, qui jamais ne se développe sans que le second lui ait donné l'occasion de se produire, en créant les situations au milieu desquelles s'agite le malheureux fils de Laïus. OEdipe, pour tout dire, est l'exemple le plus complet que les Grecs nous aient laissé de ce qu'ils ont appelé *ἄτη*, du trouble moral exceptionnel qui saisit ceux que la fatalité a condamnés, qui les pousse irrésistiblement à leur perte, et les rend incapables de vouloir, de penser et de sentir autrement que par elle, de suivre une autre voie que celle qu'elle leur a tracée. OEdipe est soumis à l'*ἄτη* quand il entreprend de venger Laïus, quand il se fait fort d'y réussir, quand il se maudit lui-même sans le savoir ; il y est soumis, quand il porte sur d'autres des soupçons qui s'égarent et qui hâtent la catastrophe en provoquant les déclarations de Tirésias et la confiance de Jocaste ; il y est soumis encore, lorsque le Corinthien, par ses demi-révélation, moitié calmant ses craintes et moitié les avivant, le lance sur une piste nouvelle, où il s'engage avec passion sans connaître le but où il court ; enfin la fureur où le jettent les réticences du père de Laïus, l'espèce de rage qu'il met à lui arracher son secret, qu'est-ce autre chose qu'un effet de cette même *ἄτη*, qui ne triomphe pleinement que si ses victimes se déchirent de leurs propres mains ? Toutes ces situations ont un caractère de fatalité qui l'emporte sur tout le reste, et c'est également ce caractère qui frappe avant tout dans le personnage principal. OEdipe intéresse, émeut, épouvante, non parce qu'il est tel ou tel de sa nature, mais parce qu'il est entraîné, par une sorte de vertige, au-devant du malheur. Qu'on interroge le spectateur sortant d'une représentation de l'*OEdipe Roi*, puisque aussi bien nous pouvons aujourd'hui voir ce chef-d'œuvre sur

notre scène, et qu'on lui demande de définir Œdipe. Son premier mouvement sera de répondre : c'est un homme effroyablement malheureux. Il ne s'apercevra qu'après qu'il ne l'a pas défini, et il lui faudra, pour dégager des différentes scènes les traits du personnage, un effort de réflexion et d'analyse. Ce n'est pas le caractère qui l'aura frappé, mais la situation qui, véritablement, domine tout.

Il nous reste quelques observations à présenter sur l'exodos. Nous y retrouvons Œdipe tel que nous venons de le décrire : violent et passionné d'abord. Il s'inflige, pour se punir de crimes dont il n'est pas responsable, un châtement qu'il ne trouve pas assez cruel, et qu'il voudrait encore aggraver, s'il était possible, en se privant de l'ouïe comme il s'est privé de la vue¹. Mais qu'un peu de calme se rétablisse en lui, et il sera le premier à dire qu'il est allé trop loin, qu'il s'est trop puni, dans le *bouillonnement* de sa douleur². En cela, comme toujours, il a cédé au premier mouvement de sa nature impétueuse et indomptable. En second lieu, il reste encore sous l'influence de la fatalité qui n'a cessé de peser sur lui. Et ici, la présence de la puissance invisible qui a tout conduit n'est pas rendue sensible seulement par toutes les facultés premières d'Œdipe dénaturées ou dévoyées. Un dieu intervient directement dans la catastrophe :

Œdipe allait tout égaré, nous criant de lui donner une épée, de le conduire auprès de sa femme qui n'était pas sa femme, de lui dire où était celle qui était à la fois sa mère et celle de ses enfants. Au milieu de sa douleur furieuse, un dieu lui montre le chemin ; ce ne fut pas un homme, ce ne fut aucun de nous qui étions là présents. Alors poussant un cri terrible, il s'élançait contre la porte à deux battants, la fait sauter de ses gonds et se précipite dans la chambre³.

Le dieu qui sème ainsi la désolation et la ruine sur son passage, et qui, pour jouir de son œuvre enfin parachevée, met

¹ *Œd. R.*, v. 1385.

² *Œd. Col.*, v. 434-440.

³ *Œd. R.*, v. 1255.

une dernière fois le fils en présence de sa mère, tout ensemble chère et abhorrée, ce n'est pas Apollon, ni Zeus. C'est le dieu qui n'a pas de nom, que nul ne connaît, qui n'accepte les hommages de personne, que personne jamais n'invoque et n'essaie de fléchir, mais qui règne sur tous; c'est le *δαίμων*, c'est la fatalité¹.

Mais, pour OEdipe, le malheur est, en un sens, une délivrance. Il se trouve, par lui, affranchi de l'influence pernicieuse qui a déterminé le cours de son existence; il est soustrait à l'obsession qui a, durant la tragédie, dénaturé ses décisions, ses sentiments, ses actes et jusqu'au sens de ses paroles; ses yeux sont pour jamais éteints, mais son intelligence a recouvré la vue claire des choses; elles lui apparaissent maintenant telles qu'elles sont; il n'est plus le jouet d'une erreur perpétuelle; il peut enfin vouloir et vouloir librement. A partir de ce moment donc, la fatalité, n'ayant plus de prise sur lui, se retire de la scène, et la nature humaine, sacrifiée dans le courant du drame, peut reprendre ses droits. Le poète en effet les lui restitue, du moins dans la mesure où cela était possible. Car, qu'est-ce qu'OEdipe pourrait bien faire de sa liberté recouvrée? Il n'a plus à agir; il n'a plus qu'à souffrir. C'est dans l'expression de sa souffrance que l'homme se retrouvera. La souffrance d'OEdipe est, malgré son intensité, une souffrance humaine. C'est celle du fils, versant des larmes de honte et de désespoir sur le malheur des siens qu'il a causé sans le vouloir, frémissant à l'idée de se retrouver en leur présence, comme s'il était coupable, s'accusant lui-même, se châtiant, acceptant avec une soumission pieuse et un respect touchant l'arrêt cruel prononcé autrefois par son père et sa mère contre leur enfant encore innocent: « Laisse-moi vivre

¹ Au v. 1329, le chœur demande à OEdipe quelle divinité (*τίς δαίμων*) l'a poussé à se crever les yeux. Il répond qu'Apollon est l'auteur de ses souffrances. Cela veut dire seulement que l'oracle apporté de Delphes a été l'occasion de la découverte de ses crimes involontaires. Pour le chœur et pour OEdipe lui-même, la divinité hostile aux Labdacides est, d'une manière générale, le *δαίμων*. Cf. 828; 1300; 1810, etc.

sur les montagnes, sur le Cithéron, le Cithéron d'Œdipe, dont mon père et ma mère, quand il vivaient¹, avaient décidé de faire mon tombeau : j'y dois mourir, puisqu'ils voulaient que j'y meure ». C'est aussi la douleur du père, tenant pour la dernière fois serrées dans ses bras les filles chéries auxquelles il a dû ses plus douces joies et qu'il s'est condamné à ne plus voir ; qu'il a voulu toujours avoir auprès de lui, et qu'il est forcé d'abandonner à des mains étrangères ; que sa tendresse élevait pour être heureuses, et qu'il entend pour la première fois pleurer, et pleurer à cause de lui, comme si déjà elles comprenaient le triste avenir que leur fait la souillure paternelle. Souffrance physique et souffrance morale, tout est exprimé dans la longue lamentation d'Œdipe, mais avec des accents que nous reconnaissons cette fois comme ceux de notre propre cœur.

En résumé, Sophocle a suivi dans l'*Œdipe Roi* une marche qui ne lui est pas habituelle. Ailleurs, il réserve le dénouement à la fatalité, qui le gênerait dans le cours du drame pour la peinture des caractères ; ici il le réserve au caractère, et consacre le reste de son œuvre à la fatalité, qui joue le rôle principal. Par là, cette tragédie se distingue des autres, et forme dans son théâtre une véritable exception.

Nous n'examinerons pas en détail les personnages secondaires. Contentons-nous de faire remarquer que la manière dont Sophocle les présente renforce encore le caractère fatal du malheur de son héros. Il y a, dans Tirésias, l'homme et le devin ; le premier a pitié d'Œdipe et voudrait le sauver, mais il est obligé bientôt de s'effacer devant « l'esclave de Loxias », comme Tirésias s'appelle lui-même, et le prophète devient en quelque manière l'image même du destin. Comme le destin, il est aveugle ; mais ses yeux sans regard sont les seuls qui voient clair au milieu des ténèbres où les autres sont plongés. Après l'avoir interrogé, on voudrait ne pas l'avoir entendu, on vou-

¹ Au v. 1413, je conserve ζῶντες, texte du Laurentianus.

drait le forcer à se taire et le convaincre de mensonge ; mais ses arrêts sont irrévocables, et il n'est pas maître de retirer ce qu'il a dit ; car ce n'est pas lui qui parle, c'est la vérité, c'est l'avenir, c'est le passé d'OEdipe, qu'aucune puissance humaine ne saurait empêcher d'être ou d'avoir été. Dans la personne du devin, c'est sa propre destinée qu'OEdipe voit se dresser inopinément devant lui et lui barrer la route ; et c'est pourquoi, contre ce vieillard débile, se brisent impuissants son pouvoir, ses prières, ses dédains et ses fureurs. — Nous avons déjà parlé de Jocaste et du contraste qu'elle forme avec OEdipe¹. Bien que partageant ses angoisses et ses terreurs, elle n'est pas, comme lui, de ceux qui luttent contre le malheur, mais de ceux qui cherchent à ne pas le voir et qui croient le conjurer en le niant. Mais son aveuglement volontaire n'exprime pas moins fortement que l'aveuglement involontaire de son fils la puissance dominatrice du destin. Elle se laisse flotter au gré des événements, parce qu'elle a le sentiment de son impuissance à en arrêter le cours, qu'elle comprend la faiblesse et le néant de l'homme en face de l'inévitable. « Les choses arriveraient toutes seules, quand même je me tairais, » disait Tirésias au roi². Telle est bien l'impression qui résulte du drame tout entier. Tout y arrive de ce que les dieux ont résolu, et rien n'y arrive de ce que les hommes veulent ; tous sont au même degré frappés d'aveuglement, comme si l'air fatal au milieu duquel ils se meuvent les pénétrait de son poison. Créon³ est heureux de rapporter de Delphes l'oracle qu'il est allé chercher, et cet oracle est le signal de la désolation et du deuil. Jocaste se propose de rassurer OEdipe et de lui prouver qu'il ne peut pas être le meurtrier de Laïus, et son récit lui inspire ses premiers soupçons contre lui-même. Le

¹ Voir plus haut, page 349.

² *Æd. R.*, v. 341 : ἤξετε γὰρ αὐτὰ κἄν ἐγὼ σιγῆν στέγω.

³ Voir sur le caractère de Créon, U. von Wilamowitz-Möllendorff (*Hermes*, 1899, *Excursion zum Ædipus des Sophocles*). Créon est très antipathique au critique allemand, qui le juge, à tort, comme s'il était déjà le Créon de l'*Ædipe à Colone*.

messager corinthien se flatte de dissiper l'anxiété qu'il voit peinte sur tous les visages et d'y ramener la joie : de ses révélations que sort-il ? La mort de Jocaste d'abord et ensuite la comparution du berger de Laïus, après laquelle OEdipe se crèvera les yeux. Toutes les choses tournent donc contrairement aux désirs de tous et ont des conséquences opposées à celles qu'ils espèrent et s'efforcent de provoquer. Comment douter après cela que l'intention de Sophocle ait été bien réellement d'exclure de sa tragédie la volonté humaine, de réduire à rien son influence, pour imposer à notre esprit, dans toute sa force, la seule fatalité des situations ?

III

Les observations que nous venons de faire sur la manière dont Sophocle a traité le caractère d'OEdipe, et desquelles il ressort que ce caractère est subordonné aux situations ; que le poète ne s'est pas, comme à l'ordinaire, proposé de faire une étude psychologique de l'une des grandes passions du cœur humain, l'amour, la haine, le dévouement, l'honneur, avec toutes leurs nuances et leurs délicatesses ; qu'il a voulu cette fois émouvoir surtout par le spectacle, toujours si tragique en lui-même, d'une de ces catastrophes soudaines qui ne peuvent équitablement se ramener à une faute ou même à une imprudence des victimes, et que, pour cette raison peut-être, les anciens rapportaient aux dieux, — ces observations doivent nous servir de point de départ dans l'examen de la composition du drame. On ne la comprendra exactement, ce me semble, qu'à la condition de ne pas perdre de vue que le protagoniste véritable de la pièce est la fatalité, et que la succession des épisodes et des scènes a dû être par conséquent déterminée, avant toute chose, par le dessein où était l'écrivain que le spectateur reconnût partout présente l'invisible divinité.

On a tout dit sur les mérites de l'exposition de l'*Œdipe Roi*,

sur le magnifique spectacle qu'offre aux yeux l'introduction, dont l'ampleur majestueuse exigeait, pour être dignement rendue, le concours de tous les arts ; sur cette poésie si simple et si grande, qui émeut le cœur par ses accents pathétiques et frappe l'imagination par ses tableaux et sa couleur ; sur l'impression de pitié qui se dégage de l'ensemble de ces groupes de suppliants de tout âge prosternés en des attitudes diverses et adressant leurs prières à leur roi ; enfin sur l'effet tragique de chacun des mots qui tombent de la bouche du fils de Laïus s'engageant à poursuivre un coupable qui n'est autre que lui-même. Mais cette exposition a un autre mérite. C'est de former avec le dénouement l'opposition la plus tragique qui se puisse rencontrer. Dans l'exodos, nous verrons reparaître aveugle, souffrant dans sa chair et dans son âme, objet d'horreur et de pitié pour le plus humble de ses sujets, ce roi puissant, aimé, vénéré, envié de tous ; vaincu et délaissé, ce dompteur de monstres, ce héros secourable dans lequel une foule en pleurs met tout son espoir ; implorant l'exil comme une grâce, celui qui croit se faire le ministre des dieux en chassant les autres de la cité ; humilié, celui qui n'a foi qu'en lui-même ; souillé de sang et de crimes celui qui prend sur lui de purifier Thèbes : accablé en un mot sous les infortunes les plus inconcevables celui que les hommes considéraient presque comme un dieu, — et qui n'était qu'un homme.

L'exposition et le dénouement se répondent ainsi exactement. De leur opposition, le chœur tire une leçon de résignation pleine de tristesse ; en étendant à l'humanité entière ses réflexions sur la fragilité du bonheur, dont la destinée du roi de Thèbes n'est qu'un exemple particulier, il précise et interprète l'idée religieuse sur laquelle le poète a fait reposer son drame¹. Au point de vue de la composition elle-même, le contraste établi par Sophocle entre le commencement et la fin de sa pièce circonscrit rigoureusement le champ

¹ *Oed. R.*, v. 1186 sqq. ; 1524 sqq.

dans lequel l'action doit se mouvoir et en fixe les limites. Nous savons ce qu'Œdipe était avant que la fatalité se fût abattue sur lui, nous savons ce qu'il est après. Il nous reste à voir agir la fatalité, à découvrir par quels moyens elle accomplit, dans le courant de la tragédie, son œuvre de destruction.

Ainsi qu'il arrive parfois dans les tragédies de Sophocle, le prologue contient plus qu'une exposition : l'action déjà s'y engage. En faisant éclater la peste de Thèbes et en envoyant au roi, par la voix prophétique de Delphes, l'ordre de rechercher le coupable dont la présence souille la cité, la divinité hostile a déjà porté au bonheur d'Œdipe le premier coup. Mais, comme nous le faisons observer précédemment, celui-là seul peut s'en apercevoir, qui d'avance est initié à la légende des Labdacides. Quant à Œdipe, il est dans le même état d'ignorance que nous ; il ne soupçonne pas qu'il soit personnellement visé par l'oracle, et aucun pressentiment ne l'avertit. L'action n'existe donc, à vrai dire, qu'à l'état latent dans le prologue ; et, à prendre les choses dans la grande rigueur, le poète est le seul qui soit encore dans le secret du malheur dont son héros est menacé. Il était nécessaire qu'il en fût ainsi. Car d'abord l'idée morale de la pièce, fragilité du bonheur de l'homme, et l'immensité de l'infortune particulière qui nous est donnée en exemple ne pouvaient être embrassées dans toute leur étendue et produire tout leur effet, que si nous commençons par croire sans réserve, comme à quelque chose de réel et d'inébranlable, à la grandeur qui va s'écraser devant nos yeux. En outre, Œdipe lui-même doit avoir l'illusion de sa supériorité, de sa force, de sa gloire, sans quoi il ne pourrait prendre sur lui la tâche qui lui est imposée par le dieu, s'y dévouer avec une ardeur téméraire et se lier irrévocablement, comme il le fait, à la poursuivre jusqu'au bout ; pour le pouvoir, il fallait qu'il crût le pouvoir. Si, malgré ces considérations, Sophocle compose son introduction comme si déjà le spectateur était en état de soupçonner la vraie situation du fils de Laïus et de compren-

dre le sens tragique de ses paroles¹, c'est qu'il met une conscience rare à préparer les dessous de son sujet. Il ne traite pas ses prologues avec l'indifférence et le laisser-aller d'Euripide, qui considère trop souvent cette partie de la tragédie comme destinée seulement à fournir au public les indications utiles à la clarté de la représentation, et s'inquiète médiocrement de nous choquer par un ton conventionnel tout à fait contraire à la vraisemblance. Il les conçoit comme étant déjà une véritable partie du *drame*, dans toute l'acception du terme, et il se croit tenu d'y mettre en mouvement et en conflit, dût la chose passer inaperçue de tout autre que lui, les forces qui vont mener l'action. On ne peut trop insister sur ce mérite, qui témoigne à quel degré le grand tragique avait le respect de son art.

Si l'exposition contient déjà un commencement d'action, en revanche, le premier épisode, auquel débute, pour le spectateur non averti, l'action véritable, renferme comme une seconde exposition. Après nous avoir rempli l'imagination et les yeux de la grandeur de son personnage, Sophocle montre le revers de ces belles apparences. Dans l'entrevue du roi et de Tirésias, il découvre la misère d'Œdipe, et il la découvre entière et d'un seul coup, pour que l'on ait en main le fil conducteur sans lequel on se perdrait au milieu des incidents dont la liaison secrète échappe au principal intéressé. L'action du drame, en effet, se présente sous un double aspect, suivant qu'on l'envisage du point de vue d'Œdipe, qui ne sait rien, ou de celui du spectateur, qui sait tout. Pour Œdipe, les événements se pressent tumultueusement, sans aucun ordre, et n'offrent qu'incohérence. Assailli de toutes parts, et sans trêve, par des sujets de craindre ou d'espérer aussi divers qu'imprévus, il est successivement entraîné dans des directions différentes, constamment dérouté,

¹ Les Athéniens sans doute les comprenaient. Mais il est rigoureusement exact que la majeure partie d'un public français par exemple ne peut se douter d'abord du but auquel Sophocle l'achemine, et considère comme réelle et solide la grandeur du roi de Thèbes.

sans avoir le loisir de se reconnaître ; ce n'est qu'en touchant au but qu'il pourra comprendre par quel chemin la destinée l'y a conduit. D'abord uniquement occupé du salut de Thèbes, à peine a-t-il le temps de songer à y pourvoir qu'il est distrait de ce soin par un danger personnel, imaginaire pour nous, mais réel pour lui : on en veut à sa couronne ; en outre, on lui reproche d'avoir commis le meurtre qu'il poursuit, et il est forcé de se défendre contre les rumeurs accusatrices et de sévir pour les faire taire. — Mais voilà que les rumeurs et les accusations sans preuves sont remplacées par des faits précis. Ce ne sont plus les autres qui accusent Œdipe d'avoir tué Laïus ; c'est lui-même, ce sont ses propres souvenirs réveillés par un mot de Jocaste : le souci des intérêts de son pouvoir s'efface donc devant un autre qu'il ne pouvait prévoir, et qui est autrement terrible : celui d'éclaircir le mystère *des trois chemins*. Il n'en aura pas le temps : le messenger de Corinthe arrive, il parle ; et devant ses révélations, Laïus et son meurtrier sont oubliés, comme la peste de Thèbes et le complot de Créon l'ont été déjà. Un nouvel objet passionne maintenant Œdipe : l'enfant trouvé, qui ne connaît ni son père ni sa mère, qui redoute l'inceste et le parricide, ne songe plus qu'à percer le secret de son origine. De tous les effrayants problèmes qui se sont successivement posés à lui, c'est le seul qu'il parviendra à résoudre ; mais celui-là lui donne la clef de tous les autres : en découvrant qu'il est le fils de Laïus et de Jocaste, Œdipe découvre tous ses malheurs à la fois.

Pour le spectateur qui, dès le premier épisode, est dans la confidence du secret qu'Œdipe ne pénètre qu'après de longues et émouvantes recherches, l'action suit une marche toute contraire. Nous voyons clair dans chacune de ces situations qui, pour le fils de Laïus, sont autant d'énigmes ténébreuses ; la catastrophe, pour nous, n'éclate pas subitement dans toute son horreur, comme pour lui. Nous la voyons s'approcher, d'instant en instant plus menaçante et plus près de fondre sur la victime ; nous en mesurons tous les progrès ; nous savons que le cercle

où Œdipe est emprisonné ne semble jamais s'ouvrir que pour se resserrer davantage ; que les confidences de la reine, qui se propose de réconforter son malheureux époux, le plongeront dans de nouvelles angoisses ; que le Corinthien, qui se flatte d'apporter la délivrance, n'apporte que la mort et le désespoir. Et ainsi, sans une minute d'arrêt, sans que le poète nous laisse le temps de respirer, nous passons de la terreur à la pitié ou de la pitié à la terreur. Œdipe et Jocaste ont de courtes illusions, des explosions de joie soudaine, de vrais cris de triomphe, pour peu qu'un fait nouveau paraisse donner un démenti aux oracles et rendre impossible leur réalisation : ces sentiments ne trouvent dans notre âme aucun écho ; nous ne pouvons pas nous réjouir avec eux, car nous savons qu'ils ne sont jamais plus près d'être misérables, que lorsqu'ils se croient plus près d'être sauvés.

Remarquer cette double face de l'action dans l'*Œdipe Roi*, c'est se rendre compte, dans son ensemble, de l'économie générale de la pièce. Il est évident que Sophocle, traitant un sujet où la fatalité était tout dans le drame, s'est attaché au plan le plus propre à nous la faire saisir dans ses caractères et ses effets. Cela ressort mieux encore de l'examen rapide des épisodes particuliers. Leur disposition et leur marche semblent réglées sur la marche même, à la fois déconcertante et directe de cette mystérieuse puissance qui n'agit pas par les moyens qui nous sont ordinaires, qui se laisse traiter d'aveugle, mais ne perd pas de vue son but, qui est aussi patiente dans la conduite de ses desseins que foudroyante dans ses coups.

Les épisodes de la tragédie se succèdent, à première vue, avec une indépendance relative ; ils ne s'engendrent pas toujours nécessairement l'un l'autre ; l'imprévu, le hasard y jouent un rôle assez considérable. La mention faite par Jocaste du carrefour des trois routes, qui est pour Œdipe un trait de lumière, est fortuite, et la reine n'y attache d'abord aucune importance. La venue du Corinthien est une simple coïncidence due au hasard et n'a pas l'air de sortir de ce qui précède.

Chacun des épisodes, en outre, retient notre attention sur des sujets qui, à considérer le fond des choses, ne semblent pas avoir entre eux une très étroite liaison. C'est par un artifice de composition extérieure, par des détails assez insignifiants de l'exposition¹, que les soupçons d'Œdipe contre son beau-frère et toute l'histoire du complot sont rattachés à la peste de Thèbes et à l'oracle auquel elle a donné lieu. Dans le second épisode; il n'est question que de faire la lumière sur le meurtre de Laïus; dans le troisième, que de découvrir quelle est la naissance d'Œdipe. Cette intervention du hasard, ce manque apparent de cohésion dans l'enchaînement et le sujet des principales situations ne sont pas une faiblesse de la composition, et pas davantage un procédé artificiel pour entretenir, par la surprise, l'intérêt de curiosité. Sans doute, Sophocle n'a pas dédaigné de produire en nous ce genre d'intérêt, et il use en cela d'un droit fort légitime, d'autant plus qu'il le fait avec succès. Mais l'indépendance des épisodes entre eux a son explication dans une raison plus sérieuse. Quand Jocaste glorifie le hasard comme le maître du monde et le seul dieu que l'homme doit reconnaître², ses paroles sont l'expression exacte de l'aspect que revêt à ses yeux, et en général aux yeux des hommes, le cours des choses que la fatalité dirige : hasards déconcertants, rencontres et reconnaissances inouïes, coïncidences étranges qui changent contre toute prévision la face des situations, tels sont les dehors qui décèlent sa présence, chaque fois qu'elle intervient dans l'existence d'un mortel. Sophocle, dans l'*Œdipe Roi*, ne fait que lui conserver les traits auxquels son auditoire est habitué à la reconnaître. La fidélité qu'il met à reproduire, quand il analyse les sentiments d'un personnage, les données que lui fournit le spectacle de la vie, il a cherché à l'observer ici dans la peinture de la fatalité.

¹ Œdipe s'étonne que Créon tarde si longtemps à revenir de Delphes (v. 73 sqq.); il suppose que les brigands que l'on dit avoir tué Laïus ont dû être payés par quelqu'un (v. 124; cf. 139 sqq.); enfin, c'est, dit-il, sur le conseil de Créon qu'il a envoyé chercher Tirésias (v. 288).

² *Œd. R.*, v. 977 sqq.

Mais sous ce désordre apparent, il fallait rendre sensible aussi la persévérance de la puissance fatale et la suite avec laquelle ses desseins se déroulent vers le but qu'elle s'est fixé. Il fallait faire comprendre que, pour elle, il n'y a pas de hasard, que ce qui paraît tel aux personnages et que nous-mêmes appelons de ce nom fait partie de ses combinaisons et rentre dans un enchaînement de moyens où tout a été prévu, surtout ce que l'homme ne saurait prévoir. Sophocle obtient ce résultat d'abord par l'entrevue d'Œdipe et de Tirésias, dont nous avons vu déjà l'utilité pour la clarté de la pièce :

Cet homme que tu cherches depuis longtemps, ce meurtrier de Laïus que tu poursuis de tes menaces et de tes proclamations, il est ici ; il passe pour un étranger ; mais il sera reconnu pour un enfant de Thèbes, et il ne s'applaudira pas de ce qui lui arrive... On reconnaîtra qu'il est à la fois le père et le frère de ses enfants, le fils et l'époux de la femme dont il est né, incestueux et parricide tout ensemble ¹.

En nous apprenant, dès le premier épisode, ce qu'est réellement Œdipe et ce que la destinée a résolu de faire de lui, le devin nous donne le moyen de rétablir, entre les incidents les plus imprévus de la tragédie, le lien qui peut d'abord échapper à l'attention. Grâce à lui, pour nous non plus, il n'y aura pas de hasard dans la pièce ; nous nous dirons que le mot prononcé à la légère par Jocaste lui a été dicté par une force supérieure dont elle n'a pas conscience ; que la mort soudaine de Polybe et l'apparition du messager qui l'annonce n'ont de fortuit que l'apparence. Assurément, ces incidents, nous ne les prévoyions pas ; ils ne nous surprennent pas cependant outre mesure, car on prévoyait *quelque chose*, sans savoir quoi. Le poète en effet, par la bouche du prophète, nous a mis dans le secret des dieux ; il nous a fait prendre place à leurs côtés, en dehors de l'arène où se livre l'émouvant combat que la faiblesse humaine soutient contre leur toute-puissance ; nous en comprenons aussi bien qu'eux toutes les phases et toutes les alternatives, et,

¹ Œd. R., v. 449 sqq.

comme eux, nous en attendons l'issue inévitable. Pour aboutir dans son enquête, Œdipe est obligé de remuer tous les souvenirs de son passé, de revivre toute sa vie, de remonter péniblement du dernier anneau de la chaîne, le meurtre de Laïus, à sa propre origine. Nous avons le privilège de savoir, dès le début, qu'il est le fils de Laïus et de Jocaste, et cela nous explique tout. Sophocle a fait mieux que de ménager l'enchaînement des incidents : il nous a préparés à les enchaîner de nous-mêmes comme nécessaires, comme sortant les uns des autres malgré leur apparente indépendance ; et ainsi il rétablit l'unité serrée du drame qu'il a, à dessein, rompue dans la succession des épisodes.

Mais l'unité de la composition vient encore d'ailleurs. Dans l'*Œdipe* d'Euripide, comme nous l'apprennent un court fragment et un témoignage intéressant ¹, c'étaient les *serviteurs de Laïus* qui aveuglaient *le fils de Polybe*. De cette indication, on a pu, avec vraisemblance, tirer la conclusion que « le héros d'Euripide était reconnu et puni comme meurtrier, avant que l'on eût découvert ses liens de parenté avec ce prince et sa veuve Jocaste ² ». A ne tenir compte que du côté pathétique du sujet, cette manière de concevoir l'action n'était pas sans quelque inconvénient. Convaincu d'avoir tué celui dont il a recueilli le sceptre et épousé la femme, Œdipe éprouvait, de ce seul fait, un malheur qui était suffisant pour l'accabler sous son poids. On peut en juger par ce qu'il en dit lui-même dans Sophocle, alors qu'il ne soupçonne pas encore ses autres infortunes ³. Il en résulte que, malgré la gradation qui restait encore possible, et qui probablement existait, de la découverte du meurtre à la découverte du parricide et de l'inceste, l'effet de cette dernière se trouvait nécessairement affaibli, non seulement pour le spectateur, mais pour Œdipe lui-même. La fa-

¹ Nauck, *Tragic. Græc. fragm.*, 541, avec la citation de la scholie des *Phéniennes* (v. 61) qui nous a conservé le passage.

² Patin, *Trag. grecs, Sophocle*, p. 198.

³ *Œd. R.*, v. 816-823.

culté que l'homme a de souffrir, en effet, n'est pas illimitée : une première douleur, surtout une douleur aussi violente que celle dont il s'agit, en épuise rapidement et en grande partie la force et la vivacité. Les dernières calamités d'Œdipe, d'Œdipe déjà torturé par la souffrance physique et la souffrance morale, déjà privé de la vue par ses bourreaux et déchu de sa grandeur, ne trouvaient plus devant elles qu'un héros terrassé, à demi anéanti, incapable de passer deux fois de suite par les mêmes impressions aiguës, et d'opposer aux malheurs nouveaux qui fondaient sur lui autre chose qu'une sorte de torpeur voisine de l'insensibilité. -- Quant à ce qui regarde l'unité d'action, elle était encore possible assurément, avec la découverte successive des malheurs d'Œdipe : l'unité est toujours possible, chaque fois qu'un même personnage est le centre d'un grand nombre d'aventures. Mais, dans une œuvre dramatique, une unité de ce genre n'est pas toujours suffisante ; elle est rarement la vraie ; elle peut n'être qu'une unité de succession ou de gradation, qui n'implique pas forcément l'unité de *cause*, sur laquelle est fondée celle qui seule mérite ce nom. — Enfin, en envisageant les choses du point de vue particulier auquel nous nous sommes placés, celui de la fatalité, qu'il paraît presque impossible d'éliminer du sujet d'*Œdipe*, et qui précisément peut fournir l'unité de cause, fondement de l'unité véritable, il est permis de dire que la découverte du premier crime d'Œdipe, quelle que fût la manière dont elle se faisait, devenait un point de départ pour arriver à la découverte des autres par des voies naturelles, par des inductions ou des déductions purement logiques, et que, par conséquent, dans le sujet ainsi compris, le rôle de la fatalité devait se trouver considérablement amoindri.

Nous imputons à la tragédie d'Euripide des imperfections qu'elle n'a peut-être jamais eues. Qu'on n'attache pas à ces hypothèses plus d'importance que nous-même : elles n'ont d'autre but que de mieux faire comprendre, par la comparaison, l'originalité et la puissance de la conception à laquelle Sophocle s'est arrêté. Contrairement à ce qu'avait imaginé

Euripide, il a formé, de tous les crimes d'Œdipe réunis, un seul faisceau indivisible, et en a suspendu jusqu'au dernier moment la révélation simultanée, pour les faire tous à la fois éclater sur sa tête comme un véritable coup de foudre. C'était là une invention de génie. En ramassant en une catastrophe unique les trois malheurs qui fondent sur le personnage, il portait d'un seul coup l'infortune de son héros à un degré qu'il était impossible de dépasser ; l'effet tragique s'en trouvait en quelque sorte triplé. La figure de la fatalité, auteur de cette calamité sans exemple, prenait aussi, par cette combinaison, un relief que toute autre aurait été impuissante à lui donner. Frapper soudainement, et d'un coup dont on ne se relève pas, n'est-ce pas en effet le trait le plus saillant de l'aveugle puissance, celui pour lequel on la redoute le plus ? Ce trait ne pouvait être marqué avec la force qui convenait, que si le poète le réservait pour le dernier, aussi a-t-il attendu que le malheur d'Œdipe fût au comble pour faire jaillir à ses yeux la vérité fulgurante dans sa totalité.

Restait à trouver le moyen de réaliser, dans l'exécution, cette admirable idée dramatique. L'unité de la tragédie dépendait de la manière dont Sophocle viendrait à bout de cette tâche difficile.

C'est une situation familière au théâtre moderne, que celle d'un personnage poursuivant le châtement d'un crime dont, sans qu'il le sache, l'auteur n'est autre que lui-même ou l'un de ceux qui lui sont chers, et finissant par démêler la douloureuse vérité. Cette situation, quelques incidents qu'on y ajoute pour la développer, est simple, et il est relativement aisé de lui donner l'unité par le seul moyen de la gradation. Celle d'Œdipe n'est pas simple, bien au contraire ; car il n'a pas commis un crime unique, mais trois ; il n'en poursuit contre lui-même qu'un seul, le meurtre de Laïus, mais il faut qu'il en découvre deux autres, le parricide et l'inceste. Entre tous ces forfaits — et cela ne pouvait être changé, car c'est la donnée même de la légende d'Œdipe, — la dépendance est telle-

ment étroite, que la découverte de l'un avait pour conséquence nécessaire la découverte des autres. La difficulté consistait donc à mener de front la découverte des trois crimes, de telle manière qu'elle n'aboutît pas pour l'un plus tôt que pour les autres, mais seulement pour les trois à la fois. La conception de Sophocle ne pouvait être réalisée sans cette condition. Cette nécessité explique l'ordre dans lequel les épisodes de l'*Œdipe Roi* se succèdent. Le poète lance son personnage sur une première piste, celle du meurtrier de Laïus (1^{er} et 2^e épisodes), en ayant soin de l'y arrêter assez à temps pour qu'il ne se reconnaisse pas lui-même comme le meurtrier, et soupçonne seulement qu'il pourrait l'être. Ensuite (3^e épisode), il lui en fait suivre une seconde, où il l'attire en lui laissant entrevoir qu'il trouvera au bout le secret de sa naissance. Toute autre préoccupation s'efface de l'esprit d'Œdipe. Cela n'a rien que de naturel. Songeons à l'oracle qui lui a été rendu, aux forfaits exécrationnels dont il se croit menacé et qu'il n'a chance d'éviter que s'il parvient à savoir quels sont ceux qui lui ont donné le jour. A ce moment, on pourrait croire que l'action dévie. Les deux routes suivies successivement par Œdipe semblent être divergentes ; la seconde paraît l'écarter du but qu'il s'était proposé d'abord. En réalité, l'unité du drame n'a jamais été plus serrée, et les événements plus fortement liés ; car les deux routes aboutissent au même endroit (4^e épisode). Par l'une comme par l'autre, Œdipe se voit conduit en présence du dernier témoignage que son démon malfaisant tenait en réserve pour consommer sa perte, en présence de l'esclave de Laïus qui sait tout, qui révèle tout, qui, d'un mot, donne au malheureux prince, comme le lui avait prédit Tirésias, à la fois « la naissance et la mort¹ ».

Si maintenant l'on recherche par quels moyens de détail Sophocle a réussi à suspendre si longtemps la révélation fatale, on verra qu'il n'en a pas employé d'autre que celui dont la fata-

¹ *Œd. R.*, v. 438.

lité elle-même se sert pour aveugler ses victimes et les perdre. La fatalité est, de sa nature, essentiellement perfide ; elle n'attaque pas ouvertement ceux qu'elle a condamnés ; elle chemine dans l'ombre et par des voies tortueuses ; ses oracles sont toujours obscurs ; elle ruse sans cesse, ne levant jamais qu'un coin du voile, ne découvrant de la vérité que juste ce qu'il en faut pour attirer vers l'abîme en donnant le désir de le fuir. Dans la tragédie de Sophocle, la fatalité joue avec Œdipe ce jeu cruel et décevant. Sans parler des premiers renseignements qu'il obtient sur le meurtre de Laïus, faussement attribué par la rumeur publique et par Créon à une troupe de brigands¹, puis, par le chœur, avec plus d'exactitude, mais encore avec beaucoup de vague, à des voyageurs², aucun de ceux qui font au roi des confidences ou des révélations ne les fait complètes. Le poète s'est arrangé de manière à partager entre plusieurs personnages, qu'il évite de mettre en présence les uns des autres avant le dénouement, le secret qu'Œdipe cherche à pénétrer. Jocaste ne raconte à son époux que la moitié de l'oracle autrefois rendu à Laïus concernant leur fils encore à naître ; elle parle du parricide, mais, par une délicatesse facile à comprendre, elle se tait sur l'inceste³. De même, le messager corinthien ne sait et ne découvre qu'une partie de ce qui s'est passé lors de la naissance d'Œdipe. Ce qu'il en dit est suffisant pour que les yeux de la reine se dessillent et qu'elle meure de honte et de douleur ; mais Œdipe ne comprend rien encore ; il ne peut pas se reconnaître dans cet enfant remis au serviteur du roi Polybe par un pâtre du roi Laïus et destiné à périr dans les solitudes du Cithéron ; il n'a pas encore réuni dans sa main tous les fils qui lui serviront à reconstituer la trame de sa malheureuse vie ; il ne les tiendra qu'après l'interrogatoire du

¹ *Œd. R.*, v. 122.

² *Ibid.*, v. 292.

³ *Ibid.*, v. 710 sqq. On remarquera aussi, au v. 718, les mots *νῖν ἄρθρα ἐνζεύξας ποδοῖν*, qui sont exacts, mais assez vagues cependant pour qu'ils ne puissent pas rappeler à Œdipe qu'il a eu les pieds *percés*. Au vers suivant ἄβατον ὄρος est, pour une raison du même genre, employé au lieu de *Κιθαιρών*.

vieil esclave qui a voulu le sauver et qui l'a perdu. Jusqu'à ce moment, il aura flotté dans l'incertitude et dans la crainte, marché au hasard, au gré des situations tragiques qui sortent sans cesse renouvelées de ces témoignages tronqués, et qui, non seulement prolongent notre anxiété et notre attente, en suspendant la catastrophe, mais encore, par leur obscurité, engendrent dans l'âme du héros l'état particulier de trouble, l'*ἄν* dont nous parlions plus haut. Affolement de l'intelligence qui ne comprend pas et ne peut pas comprendre; horreur de la catastrophe menaçante; désir éperdu de l'éviter et vertige qui y fait courir, voilà en quoi elle se résume. Elle est le signe distinctif de ceux que la fatalité tient en sa puissance; et, depuis le premier vers de la pièce jusqu'à sa chute irrémédiable, Œdipe y est en proie.

Comme on le voit, les réticences savamment calculées de Sophocle sont autre chose que des habiletés de dramaturge visant à donner au spectateur le plaisir de la surprise et à le rendre impatient de connaître *la suite de l'histoire*. L'intérêt de curiosité qu'excite sa tragédie n'existe que par surcroît, et ce n'est pas celui-là qu'il a cherché. Il a cherché avant tout à être vrai : vrai dans la peinture de l'esprit d'égarement qui s'est emparé d'Œdipe ; vrai dans la peinture de la force mystérieuse qui le domine, le pousse à l'abîme et ne se découvre à lui qu'en l'y précipitant. C'était également le meilleur moyen qu'il eût d'être dramatique, comme aussi d'atteindre à l'admirable unité d'où sa tragédie tire la plus grande partie de sa force et de sa beauté. Vérité de convention, dira-t-on, et toute subjective, qui ne répond à rien de réel, car l'observation directe de la fatalité est impossible, la fatalité n'existant pas. Mais la vérité, au théâtre, n'est pas la réalité; elle est ce que le spectateur croit qu'elle est. Dans l'*Œdipe Roi*, les Athéniens retrouvaient la Fatalité qu'ils adoraient et redoutaient, qu'ils connaissaient ou se figuraient connaître; elle répondait trait pour trait à l'image qu'ils s'en étaient formée, avec ses perfidies, son allure à la fois oblique et directe, ses énigmes mensongères et véridiques,

ses coups formidables et imprévus. Nous l'y retrouvons nous-mêmes telle que nous l'imaginons, quand nous consentons à l'admettre. Bien plus, l'idée que nous en avons, n'est-ce pas surtout à Sophocle, et en particulier à son *Œdipe*, que nous l'avons empruntée ? Extraordinaire puissance du génie qui donne un corps à ce qui n'en a pas, qui impose, comme des êtres vivants et réels, ses fictions et ses dieux imaginaires à des générations dont les idées, les croyances, les mœurs, les institutions, tout enfin le sépare plus profondément encore que les siècles écoulés !

IV

Dans cette composition, dont nous avons voulu indiquer seulement l'ensemble et les lignes générales, une scène appelle quelques remarques plus particulières ; c'est la scène de la dispute entre Œdipe et Créon¹. Elle forme, avec la fin de l'exode, une opposition très émouvante. Créon, si injustement et si durement traité par Œdipe, ne témoigne pour lui, quand il est malheureux, que la compassion la plus généreuse et la plus délicate : il prévient le désir de l'aveugle en faisant amener auprès de lui ses deux filles, pour qu'il les embrasse une dernière fois avant d'en être séparé ; il promet de leur servir de protecteur ; il est le seul dont la main se tende encore vers celle de l'être impur que la cité rejette de son sein². Cette bonté compatissante est d'un merveilleux effet. D'abord, elle est en elle-même très noble et très touchante ; mais en outre, tout en apportant à Œdipe quelque consolation, elle achève de lui faire comprendre son néant ; elle finit de l'écraser mieux que n'auraient pu faire les représailles auxquelles il pouvait s'attendre. Car elle le réduit à reconnaître la loyauté de l'homme qu'il a soupçonné des desseins les plus perfides, à remercier de sa pitié

¹ *Œd. R.*, v. 512-678.

² *Ibid.*, v. 1516 : σὴν ψάσας χερί.

celui qu'il a mortellement outragé, dont il a voulu la mort et l'exil ; elle le force à se résigner en coupable aux volontés de celui qu'il a fait autrefois plier, malgré son innocence, devant sa force et sa colère.

Mais est-ce uniquement pour préparer ce revirement pathétique, que Sophocle a introduit, au second épisode, l'altercation d'Œdipe et de Créon ? S'il en était ainsi, la scène de la dispute ne serait pas peut-être suffisamment justifiée, malgré l'heureux parti que le poète en tire au dénouement, et l'on pourrait donner raison à ceux qui, considérant d'une part l'étendue considérable consacrée à cette scène dans la tragédie, et d'autre part le peu d'influence qu'elle leur paraît avoir sur la marche des événements, estiment qu'elle doit être regardée comme un épisode au sens moderne du mot, c'est-à-dire comme un incident dont il ne sort rien et dont l'action pourrait à la rigueur se passer¹. Le reproche qu'on fait ainsi à cette scène est assez grave ; il ne va rien moins qu'à l'accuser d'être un remplissage et de compromettre l'unité que nous trouvons tout à l'heure si parfaite.

Admettons pour un instant que rien ne découle de cette scène. S'ensuit-il qu'elle ne soit pas nécessaire ? Dans une œuvre dramatique, il n'y a pas de nécessaire que ce qui prépare quelque chose. Est nécessaire aussi ce qui sort nécessairement de quelque chose. Tel est ici le cas. Retrançons en effet de l'action les soupçons d'Œdipe contre son beau-frère et la scène à laquelle ils donnent lieu. Les choses s'enchaîneront dans la pièce de la manière suivante : « Créon rapporte de Delphes un oracle imprécis. Pour l'éclaircir, Œdipe s'adresse à Tirésias. Le meurtrier, dit Tirésias au roi, c'est toi-même. Etonnement et fureur d'Œdipe. Tu n'es qu'un imposteur, réplique-t-il ; tu m'accuses pour me perdre, parce que tu convoites mon pouvoir et que tu veux me renverser. Jocaste survient, etc... » Si la pièce était ainsi construite, on ne manquerait pas, et avec beaucoup de

¹ Voir Patin, *Tragiques grecs, Sophocle*, p. 171.

raison, d'en relever l'in vraisemblance¹. Eh quoi ! Œdipe accuser ce vieillard centenaire et aveugle de vouloir le renverser ! En vérité, ce serait pure démente de sa part. Mais, d'un autre côté, s'il ne l'accuse pas d'avoir de mauvais desseins, comment donc s'expliquera-t-il ses imputations mensongères ? Car pour lui, qui se croit innocent, elles sont mensongères. Ne pouvant donc en connaître la vraie cause, et ne pouvant non plus raisonnablement faire porter ses soupçons directement sur Tirésias, il fait de lui l'agent d'un ambitieux, et cet ambitieux, par la force même des choses, est Créon. Créon en effet est le plus immédiatement en rapport avec le prophète menteur et intéressé, outre que, par sa situation, son rang, et toutes les autres circonstances qu'il a plu au poète d'imaginer, il éveille le plus naturellement la défiance du roi. Si donc l'on ne peut pas, sans supprimer la pièce elle-même, supprimer du premier épisode les révélations de Tirésias et l'incrédulité avec laquelle Œdipe les accueille — et personne, je crois, ne niera qu'il en soit ainsi, — on ne peut pas davantage supprimer les soupçons d'Œdipe contre Créon et la scène dont ils sont l'occasion ; car ils découlent nécessairement de la situation réciproque d'Œdipe et de Tirésias. Rien ne sortira par la suite de cette scène de dispute ? Cela est possible, mais elle sort elle-même de ce qui précède, elle en sort nécessairement et ne saurait par conséquent être considérée comme un incident inutile dans l'économie générale de la tragédie.

Maintenant, est-il exact que cette scène ne produise rien ? Nous renvoyons, pour décider de ce point, à l'explication que nous en avons donnée plus haut². On y verra qu'il faut tenir compte ici non seulement des événements qui s'enchaînent

¹ Au lieu d'accuser Tirésias d'un complot, Œdipe pourrait l'accuser, comme il le fait réellement dans la pièce, d'avoir lui-même assassiné Laïus et de vouloir faire retomber sur un autre le châtement imminent de ce crime. Mais pourquoi Tirésias aurait-il tué Laïus ? Pourquoi aurait-il choisi Œdipe plutôt que n'importe quel autre Thébain comme victime de sa machination ? On créerait ainsi deux difficultés au lieu d'une.

² Page 340 et suivantes.

plus ou moins étroitement les uns aux autres, mais aussi de l'action fatale qu'ils recouvrent. La scène en question est une partie intégrante de cette action fatale du drame, en ce sens qu'on y découvre le premier degré de l'esprit d'égarement d'Œdipe. Sa grande utilité est qu'elle forme transition entre l'état de sécurité où le fils de Laïus a vécu jusqu'à ce moment, et l'angoisse mortelle qui va s'emparer de lui. Œdipe écrase Créon de son autorité et de sa colère, mais il sort lui-même moralement vaincu de sa lutte avec lui. Il a protesté par tous les moyens en sa puissance contre une accusation absurde; il a néanmoins cédé à un désir irrésistible de s'en justifier; et il lui reste le sentiment qu'il n'y a pas complètement réussi. De là une anxiété sourde qui retient désormais sa pensée irrévocablement fixée sur un unique objet, et qui nous explique l'intuition rapide et sûre avec laquelle il saisira, dans les confidences de Jocaste, le mot précis qui éclaire sa situation et peut changer en criminel véritable le criminel imaginaire qu'il croyait être.

Je ne voudrais pas pousser à l'extrême la démonstration de l'utilité de la scène de la dispute, et de la part réelle qu'elle prend à la marche de l'action fatale. Pourtant, comment ne pas remarquer encore qu'Œdipe ne se trompe pas si complètement qu'il semble dans les idées qu'il s'est forgées sur Créon? Créon n'a jamais songé à convoiter le sceptre d'Œdipe; il n'en est pas moins vrai que, lorsque ce spectre sera tombé de sa main, c'est Créon qui le ramassera. En cela comme en toute chose, le fils de Laïus n'a pas vu toute la vérité, mais il en a pressenti une partie. Il y a là encore un lien, très délié mais solide, par lequel la scène de la dispute se rattache à l'action fatale de la tragédie.

Si l'on voulait découvrir, dans l'*Œdipe Roi*, un point où se trahît quelque peu l'arbitraire dans l'invention¹, ce n'est pas dans cette scène, mais dans celle des révélations de Tirésias

¹ Il est bien entendu que nous laissons de côté les invraisemblances du sujet, dont Sophocle n'est pas responsable, et qu'il utilise telles que la tradition les lui a fournies.

qu'il y aurait à le chercher. On y voit Œdipe accuser Tirésias d'avoir lui-même commis le meurtre qu'il ose imputer à son roi¹. Quelle raison en a-t-il? En réalité aucune. Il ne l'accuse que parce que le poète avait besoin qu'il l'accusât. Sophocle a dissimulé, dans la mesure du possible, l'in vraisemblance de ce détail, en donnant aux motifs qu'allègue le devin pour se refuser à parler la forme la plus propre à justifier la brusque supposition du roi². Il n'est pas cependant absolument parvenu à voiler ce défaut puisque, avec un peu d'attention, on le remarque. Mais là encore la critique est obligée de s'effacer devant l'éloge. Sophocle ne se résout à cette légère invraisemblance que pour en éviter une plus grande et rendre possible la scène des révélations, sans laquelle la pièce ne serait pas claire ou aurait pris une tout autre direction. Le devin sait tout et doit tout dire; Œdipe doit tout entendre et ne rien croire. Comment obtenir les deux choses à la fois? Et d'abord, comment forcer à parler ce vieillard, qui a pour Œdipe de l'affection et de la pitié et qui ne voudrait pas causer sa perte? Il n'y avait qu'un moyen. C'était, en lui donnant un cœur irritable, malgré sa bonté, d'allumer sa colère par un outrage *injustifié*³. Alors l'indignation faisait ce que les prières d'Œdipe n'avaient pu faire : le prophète s'emportait et il parlait : rendant outrage pour outrage, il jetait à la face d'Œdipe tout son horrible passé. L'outrage injustifié qui doit lui délier la langue, le roi le lui inflige lorsque précisément il lui attribue, sans raison sérieuse, le meurtre de Laïus. En obtenant ce premier résultat, Sophocle obtenait du même coup le second. Œdipe ne croit rien des horreurs dont Tirésias l'accable, parce qu'il les regarde comme autant d'injures gratuites proférées dans l'emportement de la colère. Ajoutons que lui-même, outre la grande idée qu'il a de son mérite et qui déjà

¹ *Œd. R.*, v. 345 sqq.

² Voir plus haut, page 337.

³ Voir plus loin, page 432, à propos de l'*Antigone*, le même procédé utilisé par Sophocle pour faire encore parler Tirésias.

l'aveugle, n'a pas conservé davantage son sang-froid, et que la colère aussi l'empêche de raisonner et de réfléchir. Ce point de détail est le seul de la tragédie où la part du métier soit visible ; et encore l'est-elle si peu que, si je ne me trompe, on ne l'avait pas encore signalé.

Il est inutile de nous étendre longuement sur l'exodos, après ce que nous en avons dit ailleurs, soit à propos du caractère d'Œdipe, soit à propos de l'exposition, en essayant de montrer comment il rentrait dans le plan général¹.

On y distingue plusieurs parties. Dans la première (1223-1296), un messager rapporte comment Jocaste s'est donné la mort et comment Œdipe s'est crevé les yeux en présence de son cadavre. Après ce récit, un des plus tragiques que nous ait laissés le théâtre grec, on voit reparaître Œdipe, les yeux ruisselants de sang, la démarche incertaine, et, dans le silence lourd des ténèbres qui l'environnent, faisant monter au ciel ses lamentations déchirantes. Pour oser ramener devant nous cet homme effrayant à voir et à entendre, il fallait, comme le remarque avec beaucoup de raison l'auteur des *Tragiques grecs*², disposer d'une scène immense, reculée du regard de la foule, et dont la perspective lointaine et les proportions colossales pussent adoucir l'horreur du spectacle. Mais il fallait aussi être Sophocle, c'est-à-dire un poète capable de trouver, pour rendre les sentiments qui se pressent en tumulte dans l'âme du héros, autre chose que les exclamations monotones ou les déclamations outrées qui servent ordinairement, dans les auteurs qui n'ont que du talent et pas de génie, d'expression aux situations et aux sentiments extrêmes. Il fallait un poète qui fût absolument maître de son inspiration et de son art, qui sût jusqu'à quel degré exactement il pouvait pousser l'horrible sans dépasser les bornes, et qui pût nous faire, par des dégradations insensibles, descendre d'une émotion trop tendue et trop vio-

¹ Voir plus haut page 364 sqq. et 369 sqq.

² Patin, *Tragiques grecs, Sophocle*, p. 189.

lente à des émotions plus douces. Sophocle accomplit ce miracle en réveillant dans le cœur d'Œdipe les sentiments de l'homme, dominés jusque-là ou étouffés par la terreur des calamités fatales suspendues sur sa tête. Tout à l'heure encore l'influence fatale restait visible : c'est le *δαίμων* qui, dans le récit du messager, entraîne Œdipe vers la chambre nuptiale où sa mère a mis fin à ses jours ; c'est au dieu de Delphes et à ses oracles que le descendant des Labdacides fait remonter, dans ses plaintes douloureuses, l'origine et l'occasion de ses malheurs. Dans la scène finale, Œdipe s'oublie lui-même ; sa pensée insensiblement se détourne de ses propres infortunes et se reporte sur celle de ses filles condamnées par sa faute à la honte et à solitude. Nous suivons nous-mêmes, sans y prendre garde, le cours nouveau que le poète imprime à sa douleur, et le père malheureux nous empêche de songer au fils parricide et incestueux ; ce n'est plus de l'horreur que nous ressentons, mais seulement la pitié la plus profonde.

Nous pouvons donc louer sans réserve l'admirable composition de l'*Œdipe Roi*. Le caractère éminemment dramatique de ce chef-d'œuvre ne résulte pas seulement du sujet, bien qu'il soit l'un des plus tragiques qu'on ait jamais traité. Il provient surtout de sa forte unité, de l'art avec lequel les misères longtemps ignorées d'une existence exceptionnellement illustre et brillante ont été groupées de façon qu'il en sortît soudain une catastrophe unique, éclatante et inouïe. Cette unité si serrée, à son tour, n'est pas le simple résultat d'une habileté de main incomparable, d'une adresse sans rivale à machiner des surprises, à créer des situations qui s'entrechoquent, s'entrelacent et se débrouillent de la manière la plus inattendue et cependant la plus naturelle. L'unité de l'*Œdipe Roi* est l'unité même de la vie telle qu'elle est apparue à Sophocle à travers une conception toute religieuse de la destinée humaine. Cette conception exclut du nombre des causes premières l'intelligence et la volonté de l'homme aussi bien que le hasard. Elle réduit ces forces diverses au rôle d'instruments passifs

entre les mains d'une puissance invisible qui a sur nous des desseins précis, et qui les réalise d'une marche lente et sûre. Ces desseins, l'homme n'en aperçoit pas la cause ni la suite. Mais cette suite existe ; elle crée, entre des événements séparés par le temps et par l'espace, et dont le lien nous échappe, un enchaînement continu qui les fait sortir fatalement les uns des autres. C'est cet enchaînement que le poète a retrouvé et reconstitué dans son drame. On peut contester la valeur philosophique ou religieuse de la conception de Sophocle. Mais après en avoir subi, durant les cinq actes de l'*Œdipe Roi*, l'irrésistible fascination, on est bien forcé de reconnaître que la fatalité peut, réduite à ses seules ressources, acquérir, entre les mains d'un poète de génie, une puissance dramatique au moins égale à celle que renferme la peinture des caractères et des passions, si parfaite qu'on la suppose.

CHAPITRE VIII

ANTIGONE

I. La part de la fatalité dans l'*Antigone*; elle y est nulle en ce qui concerne la marche de l'action. — II. Le sujet de l'*Antigone* : le sujet dramatique et l'idée. Diverses interprétations de l'*Antigone* : G. Kaibel; W. Schmid; Hegel; Boeckh. L'idée fondamentale de l'*Antigone* est la sainteté des devoirs de la famille et de la religion des morts. — III. Antigone avant Sophocle. *Les Sept* d'Eschyle. Ce que Sophocle leur emprunte et comment il le modifie pour donner plus de relief à l'idée morale et religieuse de la pièce. — IV. L'idée morale et religieuse de la pièce se confond avec l'action et avec la peinture des caractères. — Les différentes parties de la pièce examinées de ce point de vue. — L'introduction et le premier épisode : ils nous font connaître les forces respectives des deux adversaires qui vont être mis en présence. Ce qui fait la force d'Antigone; ce qui fait la force de Créon. — Second épisode : Les adversaires en présence : défaite de la femme et triomphe de l'idée morale. — Troisième épisode : Hémon représente le sentiment populaire favorable à Antigone. — Quatrième épisode : les adieux d'Antigone à la vie, la femme et l'héroïne. — Fin de la tragédie : avec Tirésias les dieux prennent parti pour Antigone; comment l'action divine se confond avec les caractères, grâce au rôle d'Hémon, qui sert de transition entre les deux parties du drame. — Conclusion.

I

Antigone, comme OEdipe son père, comme Jocaste, comme tous les membres de la famille des Labdacides, est soumise à une destinée fatale; comme eux elle est, de par sa naissance même, vouée au malheur et à une mort tragique. Cela ressort clairement de plusieurs passages de la pièce de Sophocle. Quand l'héroïne a été irrévocablement condamnée par Créon, le chœur voit dans son infortune la conséquence naturelle de l'antique malédiction qui pèse sur sa race :

A la maison que les dieux ont ébranlée, aucune calamité ne manque, et le malheur s'étend sur ses descendants à l'infini. Depuis combien de temps voyons-nous, dans la famille des Labdacides, les souffrances des

filis s'ajouter à celles des pères qui ne sont plus ! Les malheurs d'une génération n'affranchissent pas la suivante ; un dieu s'acharne à leur ruine, sans merci. De la maison d'OEdipe restaient des rejetons pleins d'espérance : et les voilà moissonnés à leur tour par la hache sanglante des dieux d'en bas, par la folie du langage et l'égarement de la raison¹.

Dès les premiers vers de la tragédie, Antigone, au moment de prendre la résolution qui causera sa perte, rappelle aussi le fatal héritage que son père lui a légué² ; plus loin, sur le point d'être enfermée vivante dans le sépulcre, elle rattache à la même cause l'injuste châtement qui la punit de sa pitié :

Le Chœur. — Tu expies quelque crime de ton père.

Antigone. — Tu as mis le doigt sur ma plaie la plus vive, en rappelant la destinée trop fameuse de mon père et de toute notre malheureuse famille, les Labdacides... Je vais les rejoindre, maudite, sans avoir connu l'hymen³.

Ces passages, surtout à la place où on les lit, sont significatifs. Mais ce sont les seuls où Sophocle se souvienne et nous fasse souvenir que la destinée d'Antigone est dominée et régie par une cause surnaturelle ; et même, s'il rappelle cette cause, ce n'est pas pour lui donner un rôle dans l'action de sa tragédie. C'est, d'abord, parce qu'il lui était difficile ou, pour mieux dire, impossible de faire autrement. Comment concevoir affranchie de la souillure originelle une fille du sang d'OEdipe ? Comment ne pas laisser apercevoir, dans l'acte final du drame qui, depuis tant d'années, se déroule, avec la suite qu'on connaît, dans la famille des rois de Thèbes, le lien par où la destinée de leur dernier représentant s'enchaîne à la destinée de tous les autres ? D'ailleurs, en enveloppant Antigone dans la condamnation commune prononcée contre les descendants de Labdacus, Sophocle établissait entre eux et la fille d'OEdipe un rapprochement et en même temps un contraste d'un grand effet drama-

¹ *Antigone*, v. 584 sqq.

² *Ibid.*, v. 2 sqq.

³ *Ibid.*, v. 856 sqq.

tiqne. La jeune fille innocente et pure devient solidaire des fautes, des erreurs ou des crimes de tous les siens ; elle paraît en supporter la peine, et par là le malheur que lui attire son dévouement semble encore plus immérité ; la pitié qu'inspire cette victime, si touchante déjà par ses propres sentiments, en est accrue ; et comme, à aucun instant, elle ne répudie cette solidarité familiale ; qu'elle n'a pas un mot de reproche pour ceux qu'elle aime et qui ne sont plus ; qu'elle ne les juge pas, mais les pleure seulement ; que, dans un même élan d'affection, elle réunit ceux que la haine a séparés, son dévouement et son abnégation, et en même temps l'admiration qu'ils excitent, se trouvent portés au dernier degré.

Mais à cela se borne le parti que Sophocle a voulu tirer de la fatalité dans l'*Antigone*. Tout en laissant entrevoir que la destinée de son héroïne se relie à tout un sombre passé qu'elle expie sans en être responsable et qu'elle accepte sans révolte, il ne s'en sert que dans la mesure la plus discrète, pour ajouter seulement au caractère une teinte de tristesse mélancolique qui en rehausse l'abnégation et la grandeur. En ce qui touche la marche de l'action, il n'a réservé à cette force aveugle absolument aucune influence ; rien n'en sort dans le drame. Toutes les situations, tous les incidents aussi bien que le dénouement, naissent de la volonté et des sentiments des personnages, qui tous se déterminent librement ; j'entends par là qu'ils obéissent à des motifs puisés uniquement dans leur raison ou dans leur cœur, qu'ils savent non seulement ce qu'ils veulent faire, mais ce qu'ils font réellement, et que jamais une puissance extérieure à eux, et dont ils n'ont pas conscience, ne vient les égarer ni dénaturer la portée des actes qu'ils ont résolus en les faisant aboutir à un résultat qu'ils ne pouvaient pas prévoir. Ils n'ont pas d'adversaire invisible à combattre. S'ils ont à lutter, ce n'est jamais que contre eux-mêmes, ou contre des forces qui sont de même nature qu'eux-mêmes ; le drame en un mot n'oppose jamais que des passions humaines à d'autres passions humaines, et des volontés humaines à d'autres volon-

tés humaines. Nous ne rencontrons donc nulle part, dans cette tragédie, la dualité de ressort dramatique que nous avons remarquée dans les autres œuvres du même auteur, sauf dans l'*Œdipe Roi*. Dans l'*Œdipe Roi*, comme nous avons essayé de le montrer, Sophocle n'a mis en jeu, pour mener son drame, que la fatalité : non que les personnages n'y soient animés chacun de sentiments qui leur sont propres et n'offrent chacun une physionomie personnelle ; mais tout ce qu'ils éprouvent, comme tout ce qui leur arrive, est subordonné à la fatalité et aux situations qu'elle leur crée. L'unité du ressort dramatique est plus absolue encore dans l'*Antigone*, en ce sens que l'*Œdipe Roi* se contente de subordonner l'un des ressorts à l'autre, tandis que l'*Antigone* n'en met en jeu réellement qu'un seul, les caractères et les passions. Je n'hésite pas, pour ma part, à voir là les raisons qui font, d'abord que la composition de ces deux pièces est, comme on le reconnaît généralement, supérieure à celle des autres tragédies de Sophocle, et ensuite que la composition de l'*Antigone* est elle-même plus achevée que celle de l'*Œdipe Roi*.

II

Quel est, tout d'abord, le sujet de l'*Antigone* ?

Il y a dans l'*Antigone* un sujet dramatique et une idée. Le sujet dramatique, c'est la fille d'Œdipe et ses malheurs ; c'est le caractère héroïque de cette noble vierge, la courageuse résolution qu'elle prend et exécute d'ensevelir son frère Polynice malgré les ordres de Créon ; les dangers auxquels l'expose son acte de dévouement ; les efforts que tentent pour la sauver Ismène sa sœur, Hémon son fiancé et le devin Tirésias ; et enfin sa mort. Ce sujet, avec les peintures et les oppositions de caractères auxquelles il se prêtait, avec le mouvement et les incidents de la lutte engagée entre les deux principaux personnages, pouvait amplement se suffire à lui-même, et le génie de

Sophocle n'en pouvait souhaiter de plus riche pour émouvoir par la terreur ou la pitié.

Pourtant, Antigone et l'acte de piété qui cause sa mort ne constituent pas toute la pièce. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à considérer, même superficiellement, la conduite générale du drame. A la fin du quatrième épisode, Antigone quitte la scène. Elle n'y reparaitra pas, *et on ne s'attend pas à ce qu'elle y reparaisse*. Elle n'a pas encore, il est vrai, payé de sa vie son sacrifice ; c'est seulement dans l'exodos, au dernier acte, qu'un messager nous apprendra comment, dans le tombeau où elle a été enfermée, elle a mis fin à ses jours. Mais, malgré tout, nous sommes, dès le quatrième épisode, fixés sur son sort ; les gardes de Créon l'emmènent sous nos yeux pour la murer vivante dans le sépulcre, et il ne nous vient pas un instant à l'esprit qu'elle puisse n'y pas mourir. Ces adieux que nous avons entendus, nous savons qu'ils sont bien les derniers ; et certes, si Sophocle s'était proposé de sauver et de faire reparaitre son héroïne, il lui eût donné d'autres accents. Au théâtre, les situations ne se dénouent pas seulement par des actes ou des faits, mais aussi par des paroles. Antigone a dit tout ce qu'elle avait à dire ; nous avons vu le fond de ses sentiments et de ses pensées ; elle-même se considère comme n'appartenant déjà plus à la terre. C'eût été une maladresse, une faute de goût, de faire démentir par les événements le langage qu'elle tient à ce moment ; nous saurions mauvais gré au poète de nous avoir arraché des larmes vaines, de ramener devant nous, vivante et triomphante, celle que nous croyions irrémédiablement perdue, et de détruire ainsi, ou tout au moins d'affaiblir, le sentiment de pitié profonde qu'elle nous inspire, et sous l'impression duquel nous tenons à rester. A la lecture, et encore plus à la représentation, la mort d'Antigone nous apparaît donc, dès la fin du quatrième épisode, comme inévitable, et, peut-on dire, comme consommée. Ce n'est pas seulement l'ordre de Créon qui le veut ainsi, ce sont aussi les lois et les exigences de l'art dramatique.

Il résulte de là que, dans tout ce qui suit, notre attention et notre intérêt, qui jusqu'à ce moment étaient pour beaucoup tenus en éveil par le sort même d'Antigone, s'attachent à un autre objet, et qu'une seconde partie de la tragédie commence, dans laquelle nous nous demandons non plus si Antigone mourra, ni de quelle manière, mais comment se réaliseront les prédictions sinistres du devin Tirésias au roi Créon. Cette seconde partie est d'une étendue considérable ; elle comprend deux actes (le V^e épisode et l'exodos). Elle n'a rien de commun, est-il nécessaire de le dire, avec les développements par lesquels les tragiques grecs prolongent quelquefois leur drame au delà du point qui nous paraîtrait devoir en être le terme naturel, et atténuent, en terminant sur des scènes et des chants d'un effet moins violent, l'émotion trop tendue causée par le dénouement à l'âme du spectateur. Dans les dernières scènes de l'*Antigone*, l'horrible s'accumule. C'est la mort d'Antigone, celle d'Hémon, celle d'Eurydice ; c'est le désespoir sans bornes de Créon, que la mort environne de toutes parts, et dont chaque pas se heurte au cadavre d'une des victimes qu'il a faites. Un autre caractère auquel se reconnaissent ces sortes de prolongements du drame dans lequel vont toujours en s'affaiblissant, comme en un écho toujours plus lointain, les cris de la douleur et du désespoir tragiques¹, c'est que le poète n'y introduit pas de situation nouvelle ; il se borne à interpréter, sur un mode différent, la dernière et la plus douloureuse des situations de son héros. Dans la fin de l'*Antigone*, cette condition n'est pas remplie ; une situation nouvelle s'y dessine, et s'y développe à tel point qu'à l'action fondamentale de la pièce s'en ajoute une autre qui n'y est pas nécessairement contenue, et qui a pour objet le malheur de Créon. Quelle est la raison de cette seconde action ? Quel est le lien la rattachant si étroitement à la première, que l'unité de l'ensemble n'en souffre en aucune manière ? Quelle est l'idée gén-

¹ Voir comme exemple toute la fin de l'*Edipe Roi*.

rale de laquelle toutes les deux dépendent et qu'elles développent également? Nous avons essayé de répondre à une question du même genre à propos de la composition de l'*Ajax*. Il n'est pas moins nécessaire de le tenter pour l'*Antigone*, dont le sens a donné lieu à bien des interprétations diverses.

Parmi ces interprétations, on peut écarter tout d'abord celles qui, précisément, ne rétablissent pas entre les deux parties de la tragédie le lien indispensable qui les unit. Telle nous paraît être celle de G. Kaibel¹. Selon G. Kaibel, Antigone n'est pas le défenseur de la piété qu'on doit aux morts; elle n'est pas une héroïne se sacrifiant à une idée morale, à un devoir sacré d'un caractère religieux. Il ne faut pas voir davantage, dans l'opposition d'Antigone et de Créon, l'opposition de deux principes généraux, la famille et l'Etat. Antigone et Créon sont simplement des adversaires politiques; Antigone est une Labdacide pénétrée du sentiment des droits héréditaires de sa race, et s'insurgeant contre un usurpateur récemment élevé au pouvoir et qui méconnaît ces droits; elle tient tête à Créon non pour défendre des lois divines, mais par point d'honneur d'une Labdacide contre un parvenu. Cela même, si nous comprenons bien la thèse du critique allemand, est peut-être encore trop dire. Antigone et Créon entrent en conflit à propos de circonstances particulières, que Sophocle trouvait indiquées d'une manière générale dans Eschyle et qu'il a plus ou moins modifiées; mais ces circonstances sont indifférentes en elles-mêmes. Antigone, qui tient tête à Créon à propos d'un édit outrageant pour son frère, lui aurait tenu tête quoi que Créon eût ordonné contre les siens; car elle est animée non seulement par sa piété envers son frère et envers sa race, mais par sa haine personnelle contre Créon. En somme, le poète a voulu seulement nous montrer deux personnages dont l'humeur est

¹ G. Kaibel, de *Sophoclis Antigona*, Göttingen, 1897. Une thèse analogue à celle de Kaibel est développée par N. Panagis Vlachos : *The subject of Sophocles' Antigone*, Philadelphie, 1901.

incompatible, voulant des choses contraires (*duo homines contraria volentes*), doués d'une obstination égale et incapables l'un et l'autre de céder.

Cette thèse peut paraître singulière ; elle est certainement en contradiction avec l'impression générale que produit la tragédie de Sophocle sur un lecteur non prévenu. Son auteur d'ailleurs n'arrive à l'établir qu'à grand'peine, en forçant l'interprétation soit du texte lui-même, soit de scènes entières, soit enfin des deux caractères principaux². Mais elle a d'autres inconvénients encore : elle diminue la portée et l'intérêt d'une des plus nobles œuvres de Sophocle, qu'elle réduit aux proportions d'un « combat de coqs » suivant l'expression d'un autre critique allemand², et, en outre, elle ne rend pas raison de la seconde partie de la pièce. Si toute l'*Antigone* en effet se résume dans l'opposition et le heurt de deux caractères, comment la tragédie peut-elle se poursuivre, après que l'un des deux adversaires a disparu ? Elle se poursuit cependant, et Créon continue à lutter. Il ne lutte plus contre Antigone, qui est vaincue, qui n'est plus là pour le braver. Contre qui donc combat-il encore, ou contre quoi, et quelle est cette force qui, à son tour, triomphera de lui ? L'interprétation de Kaibel n'éclaire pas ce point ; elle est par cela même insuffisante et ne saurait être la vraie³.

¹ On peut lire une réfutation détaillée de la thèse de G. Kaibel dans un article d'Ewald Bruhn : *Eine neue Auffassung der Antigone* (*Neue Jahrbücher f. das Klass. Alterth.*, I, p. 248 sqq.) et dans Corssen, *die Antigone des Sophokles*, Berlin, 1898.

² W. Schmid, *Probleme aus der Sophokleischen Antigone*, Philologus LXII (nouv. série, vol. XVI), 1903.

³ La lutte pourrait continuer, malgré la disparition d'Antigone, si un nouvel adversaire se substituait à l'héroïne pour soutenir la même cause qu'elle, et il en est ainsi : Tirésias représente, d'une manière différente, le même principe religieux qu'Antigone. Mais cela ruinerait la thèse de Kaibel, en introduisant dans la pièce une *idée*. Aussi Kaibel cherche-t-il à démontrer que Tirésias est pour Créon un ami de vieille date et un adversaire d'Antigone et des Labdacides ; qu'il est indifférent au sort de la jeune fille, dont il ne dit rien ou à peu près, et qu'il a seulement le désir d'empêcher Créon de commettre une faute en laissant sans sépulture le cadavre de Polynice. Cela accentue encore l'insuffisance de la thèse à expliquer la seconde partie de la tragédie. Le

M. W. Schmid n'admet pas la thèse de Kaibel¹. Il découvre d'abord dans l'*Antigone* une idée générale. « L'idée la plus générale qui est représentée dans l'*Antigone*, dit-il, est celle de l'opposition entre la *μεγαλοψυχία* d'un côté, et, de l'autre, la *σωφροσύνη*, la *σοφία*. Cette idée est spécialisée et en quelque sorte localisée dans les circonstances fournies par la tradition. La *μεγαλοψυχία* se manifeste dans Antigone accomplissant un acte de religion et de piété : la *σωφροσύνη* apparaît et domine sous la forme de la tyrannie judiciaire, et, accessoirement, dans le caractère plus simple et plus borné d'Ismène. » Puis il ajoute : « mais on se tromperait beaucoup, si l'on croyait que le poète s'est proposé comme but dernier de donner un corps à ces idées au moyen de caractères et d'actions ; elles ne lui servent que pour motiver par des raisons psychologiques profondes la conduite de ses personnages. Prises objectivement, elles contribuent extraordinairement (le succès l'a montré) à assurer à la pièce un effet puissant, qui ne vieillit pas, et qui en tout cas fut ressenti de la façon la plus vive par le public de Sophocle. Mais le but du poète n'est autre que de représenter le dernier acte de la fin des Labdacides, ou mieux, au moyen d'un remaniement de la tradition mythologique, sa fin *glorieuse* dans une lutte pour une belle chose. »

point de départ de la thèse est d'ailleurs aussi singulier que la thèse elle-même. L'auteur s'est uniquement proposé pour but, dans sa dissertation, de justifier, en le faisant rentrer dans le développement du caractère d'Antigone, le fameux passage (v. 900-928) dans lequel Antigone explique pourquoi, si elle était épouse et mère, elle ne ferait pas, pour son époux ou son enfant, ce qu'elle a fait pour son frère. Dans chacune des paroles d'Antigone, Kaibel voit un outrage indirect à l'adresse de Créon : l'époux dont elle n'aurait pas honoré la dépouille à l'égal de celle de Polynice, c'est le fils de Créon, son fiancé ; les enfants qu'elle aurait supporté de voir sans sépulture, ce sont les enfants qu'elle aurait eus d'Hémon. Kaibel a raison, à mon avis, de défendre l'authenticité de tout ce passage ; mais il vaut peut-être mieux, tout en le considérant comme authentique, l'accepter avec ce qu'il a de choquant pour nous, que de dénaturer, pour faire disparaître ce que peuvent contenir d'étrange une vingtaine de vers, le sens de l'œuvre tout entière, et d'en arriver jusqu'à dire, comme Kaibel : « Apte igitur... usus est poeta eo quod apud Herodotum narratum invenerat Persidis mulieris acumen, nisi forte universam tragœdiæ rationem Herodoti narratione commotum poetam finxisse audeas suspicari. »

¹ W. Schmid, ouvrage cité.

Il y aurait donc dans l'*Antigone*, comme nous le disions nous-même plus haut, un sujet dramatique et une idée générale. Mais le sujet dramatique, tel que le conçoit M. W. Schmid, est évidemment trop restreint; la tragédie le dépasse de beaucoup dans sa seconde partie; car cette partie expose non pas seulement la fin glorieuse de la race des Labdacides, mais encore la ruine du bonheur et de la famille de Créon. Quant à l'opposition entre la *μεγαλοψυχία* et la *σωφροσύνη*¹, peut-on dire qu'elle constitue une idée générale? Il ne me le semble pas. Ces deux mots en effet ne désignent pas autre chose que des caractères de nature différente, dont l'un cède, sans raisonner, à des impulsions généreuses qui partent du cœur, et dont l'autre, au contraire, calcule et raisonne, sans dépasser jamais, dans ses déterminations, le niveau de ce qui est judicieux et sage. Dire que Sophocle oppose la *μεγαλοψυχία* à la *σοφία*, revient donc simplement à dire qu'il oppose l'un à l'autre deux caractères ayant des tendances contraires. Ce n'est pas là donner à la pièce comme fondement une idée générale; et il ne suffit pas non plus, pour que vraiment il y en ait une, de remarquer, comme le fait W. Schmid, que Sophocle, en rendant Antigone sympathique et en faisant lamentablement échouer la *σοφία* de Créon contre l'ἔρωσ irraisonné de la sœur de Polynice, a voulu démontrer la supériorité de la grandeur d'âme naturelle sur la raison qui réfléchit. Car la supériorité de l'une sur l'autre n'est pas une chose absolue, et le poète manifestement n'a pu se proposer de dire que, partout et toujours, il fallait préférer la première à la seconde; on pourrait soutenir seulement qu'il a voulu signifier qu'il en était ainsi *dans le cas d'Antigone*, et à propos de l'objet particulier sur lequel s'exercent, en opposition l'une

¹ On peut trouver que W. Schmid n'est pas très exact, quand il confond, comme il le fait, la *σωφροσύνη* avec la *σοφία*. Créon se croit un habile homme, il émet des principes, il discute, il argumente, il est *σοφός*, il est même sophiste si l'on veut; mais la *σωφροσύνη* implique un certain caractère, une modération, une réserve, une absence d'excès qui sont loin d'être dans la nature du personnage. Il est pour le moins aussi violent qu'Antigone; il n'est pas *σώφρων*, et ce qui le caractérise, c'est plutôt l'ἔβρις qui est le contraire de la *σωφροσύνη*.

avec l'autre, une nature ardente et généreuse et une nature plus raisonnable et plus froide. Ce qu'il fallait donc déterminer, pour retrouver et pour montrer l'idée générale de la tragédie, ce n'est pas seulement la nature des deux caractères en lutte l'un contre l'autre, mais surtout la nature de l'objet à l'occasion duquel ils entrent en conflit, ou, si l'on aime mieux, la nature de ce conflit lui-même. A quel objet Créon applique-t-il les raisonnements que lui suggère sa σοφία ; pour quel objet Antigone se dévoue-t-elle avec tant de μεγαλοψυχία ? Telle était la question à résoudre. M. Schmid ne la résout pas ; après ses explications, on reste aussi embarrassé qu'avant ; on ne connaît pas l'idée générale qui sert de soutien à l'*Antigone*, et on n'a pas davantage la vue claire de la liaison qui rattache la seconde partie du drame à la première¹.

Avant les interprétations dont nous venons de parler, une autre avait été proposée, que l'autorité de ses auteurs a, pendant longtemps, imposée à la critique allemande.

Le philosophe Hegel voyait dans l'*Antigone* un exemple du conflit qui peut s'élever d'une part entre la famille, sanctuaire de la piété, des droits naturels et individuels, asile des dieux et des rites traditionnels, et dans laquelle s'absorbe toute l'activité de la femme ; et d'autre part l'Etat, la loi publique, sauvegarde de la vie sociale à laquelle l'homme consacre la majeure partie de son existence et qu'il est tenu de défendre. L'Etat et la famille, telles seraient donc, suivant Hegel, les deux puissances en présence dans l'*Antigone*, la première de ces puissances étant personnifiée dans Créon, et la seconde dans Antigone. Mais ces deux personnages, qui représentent des puissances également nécessaires et respectables, sont tous les deux trop exclusifs dans leurs passions ; car chacun refuse de

¹ L'interprétation erronée de M. Schmid me semble lui avoir été suggérée principalement par son désir de prouver que Sophocle a voulu, dans le rôle de Créon, représenter surtout le *sophiste* de son temps. Voir sa dissertation p. 7 sqq.

reconnaître les droits de l'autre et leur légitimité. De là vient que tous les deux succombent, et il était nécessaire qu'ils succombassent, pour que fussent maintenues entières et dans toute leur force, en face l'une de l'autre, et sans opposition possible, les deux puissances également sacrées, la famille et l'Etat. Pour Hegel, l'*Antigone* est « le modèle idéal de la tragédie », parce qu'elle donne au conflit entre la religion de la famille et les lois générales de la société la solution la plus satisfaisante pour l'intelligence, en anéantisant sans distinction les forces individuelles d'où ce conflit est sorti¹.

Hegel considère Créon et Antigone comme deux victimes. Bœckh, qui s'est inspiré des idées de Hegel², et qui voit également dans l'*Antigone* une opposition entre la famille et l'Etat, considère les deux personnages principaux surtout comme deux criminels justement punis ; car tous les deux sont coupables d'excès ; c'est ce qui les perd l'un et l'autre ; et, par leur exemple, Sophocle a voulu nous donner une leçon de modération³.

L'idée générale que Bœckh et Hegel découvrent dans la tragédie de Sophocle pourrait très bien rendre compte de la composition du drame ; car elle établit entre les deux parties de la pièce un équilibre semblable à celui qui existe entre les deux principes en présence. Si l'on prend en effet les choses du point de vue de Hegel, on aura, jusqu'à la fin du IV^e épisode, le triomphe de l'Etat et de la loi en général sur la piété personnelle d'Antigone, qui apportait le trouble dans la vie de la cité ; et la fin du drame représentera la victoire de la religion

¹ Hegel, *Philosophie der Religion*, II, 113 sqq. ; *Æsthetik*, III, 556, *Phænomenologie des Geistes*, 346 sqq. ; *Fondements de la philosophie du droit*, § 166. C'est dans la *Philos. der Relig.* qu'Hegel appelle l'*Antigone* : das absolute Exempel der Tragödie,

² Voir J. Girard, *Etudes sur la poésie grecque (l'Hégélianisme dans l'interprétation de l'« Antigone » de Sophocle)*, p. 147 sqq.

³ Bœckh, dans deux *Abhandlungen* composées en 1824 et en 1828 et publiées de nouveau en 1843 avec le texte de Sophocle et une traduction. On les trouve dans les *Kleinen Schriften* (1884).

de la famille en général sur la puissance individuelle de Créon, qui méconnaît les droits naturels de la piété traditionnelle. En se mettant au point de vue de Bœckh, la première partie de la tragédie contiendra le châtement de l'excès auquel Antigone se laisse emporter dans l'accomplissement de son devoir religieux ; la seconde nous montrera Créon puni pour avoir, dans l'exercice du pouvoir que lui a confié la cité, dépassé les limites raisonnables.

La théorie du philosophe et celle de l'helléniste sont néanmoins également inacceptables. Il ne peut être vrai que Sophocle se soit proposé de représenter dans Créon le principe respectable qu'il personnifie aux yeux de Hegel, ni qu'il ait voulu faire d'Antigone une coupable justement punie, comme le disait Bœckh. Sans parler des arguments de détail qu'on pourrait invoquer, la raison principale qui s'y oppose, c'est que, manifestement, toutes les sympathies du spectateur vont à Antigone. Un de ceux qui ont adopté avec le plus de décision les idées de Hegel et de Bœckh, et dont le témoignage par conséquent ne saurait être suspect, le reconnaît lui-même. Au cours de l'étude qu'il consacre à l'*Antigone*, dans son *Histoire de la Littérature grecque*, Th. Bergk en effet reproche précisément à Sophocle de n'avoir pas donné à Créon, « qui représente un principe parfaitement légitime, le droit et l'intérêt de l'Etat, » le caractère qu'il aurait dû avoir pour être sympathique au même degré que celui d'Antigone, c'est-à-dire pour que la balance fût maintenue égale entre les deux principes opposés, l'Etat et la famille. Créon « manque de vraie grandeur et de noblesse dans les sentiments » ; « nulle part il n'en appelle à la constitution et aux lois du pays ; il ne présente son édit que comme un acte de son pouvoir » ; « il n'a pas la conviction inébranlable que sa volonté et ses actes sont légitimes » ; il revient brusquement sur sa première décision et, à mesure que l'action se déroule, « il descend de plus en plus au rôle de tyran ordinaire, devient de plus en plus petit et de plus en plus faible » ; il n'est pas, en un mot, « à la hauteur »

de la jeune fille qui lui tient tête¹. — En faisant la critique de l'œuvre de Sophocle, Bergk fait celle de son propre système et se réfute lui-même sans s'en apercevoir. Toutes ces remarques, qui sont fort justes, se retournent contre lui et ne prouvent qu'une chose, c'est que Sophocle n'a pas eu, en composant sa tragédie, l'idée que lui prête gratuitement le philologue allemand après d'illustres devanciers.

Il n'y a pas lieu de s'arrêter outre mesure à cette théorie. Après avoir longtemps fait loi en Allemagne, où on la voit adoptée par Godf. Hermann, O. Müller et Bernhardt, elle n'y jouit plus de la même faveur; elle y rencontre des dissidents et des contradicteurs². Chez nous, elle n'a jamais eu beaucoup de succès, et l'un des savants français qui ont senti avec le plus de délicatesse les œuvres grecques, qui en ont le mieux pénétré l'esprit, Jules Girard, en a donné une réfutation où il reste bien peu à ajouter, et à laquelle il suffit de renvoyer³.

Pour nous, comme pour J. Girard, la pensée fondamentale de l'*Antigone*, c'est la sainteté des devoirs de la famille et de la religion des morts. Cette religion oblige; elle est fondée sur des lois d'un caractère universel et divin, plus impérieuses que toutes les lois humaines; et celui-là est pieux, celui-là accomplit la plus glorieuse des actions, celui-là mérite une couronne d'or⁴, qui, pour y satisfaire, pour soustraire les restes de l'un des siens à la profanation, pour éviter à son ombre d'errer éternellement sans asile et sans honneurs, ne recule devant aucun

¹ Théod. Bergk, *Griechische Literaturgeschichte*, III, p. 399 sqq.

² L'édition d'*Antigone* de G. Wolff, revue par Bellermand, et destinée aux classes, en contient une réfutation sous ce titre : *Antigones und Creon Schuld*. Voir également les dissertations citées plus haut. Celle de Corssen contient cette phrase significative : die Zeiten sind glücklicherweise vorüber, wo man sich mit Hegelscher Philosophie den Kopf verdarb und es wäre überflüssig, auf diese mit sich und den Dingen im Widerspruch liegende Theorie näher einzugehen (p. 39).

³ J. Girard, ouvrage cité.

⁴ *Antigone*, v. 695, 699.

obstacle, sacrifie ses affections les plus légitimes, ses espérances les plus chères, et n'hésite pas à faire le don de sa vie.

III

Sophocle pouvait, en toute liberté, choisir l'aspect sous lequel le sujet lui paraissait devoir être présenté. En le traitant, il ne se trouvait, en aucune manière, lié par la tradition. L'épopée, autant qu'on en peut juger aujourd'hui, ignorait l'acte de dévouement de la fille d'Œdipe. L'*Œdipodie*, d'après Welcker, se terminait par la mort d'Œdipe et par les jeux funèbres auxquels elle donnait lieu ; elle ne racontait pas la lutte d'Étéocle et de Polynice, leur mort, et les conséquences qui en résultaient ¹. D'après le même auteur, l'histoire d'Antigone ensevelissant son frère Polynice et enfermée vivante dans un tombeau, était également étrangère à la *Thébaïde*. Ce poème, où étaient chantés les événements faisant suite à l'*Œdipodie*, avait pour conclusion les funérailles célébrées par Adraste en l'honneur de tous ceux qui étaient morts en combattant contre Thèbes ². Le roi Argien brûlait leurs corps sur sept bûchers élevés devant les portes de la ville. Plus tard, on fera intervenir, et c'est Eschyle peut-être qui en eut l'idée dans ses *Éleusiniens*, le héros de l'Attique, Thésée, réclamant aux Thébains, par amitié pour Adraste, les corps de ses guerriers et leur donnant la sépulture ³. Hérodote dira même que c'est par la force qu'il arracha aux Cadméens la dépouille de leurs ennemis ⁴. Mais nulle part, dans l'antique épopée, il n'était dit que Thèbes se fût opposée à ce que les

¹ Welcker, *Der epische Cyclus*, 2^e partie, p. 319. Voir, sur les changements que Sophocle a apportés à la tradition, Corssen, ouvr. cité, p. 15-35. Cf. l'Introduction de l'édition de Schneidewin-Nauck.

² Welcker, *der epische Cyclus*, 2^e part., p. 344 ; 355. Schneidewin-Nauck, Introd. de l'édit. d'*Antigone*.

³ Plutarque, *Thésée*, 29.

⁴ Hérodote, IX, 29.

honneurs funèbres fussent rendus à ceux qui avaient succombé dans leur lutte contre elle, pas plus à Polynice qu'aux autres. Il n'y avait donc pas place pour Antigone et pour son dévouement dans l'antique tradition. La poésie lyrique antérieure à Sophocle, aussi bien que les épopées anciennes, garde le silence sur l'héroïsme d'Antigone et sur les faits qui en sont l'occasion. Pindare, très vraisemblablement d'après la *Thébaïde*, car il cite deux vers de ce poème à peu près textuellement¹, mentionne la crémation des corps argiens devant les sept portes de Thèbes. Les chefs sont brûlés avec les soldats, et Amphiaraios, qui a disparu d'une manière merveilleuse dans le sein de la terre entr'ouverte par la foudre de Zeus, est le seul guerrier qui ne reçoive pas les honneurs du bûcher².

[Nous ne trouvons les deux filles d'OEdipe jouant un rôle que dans deux traditions dont l'argument de la pièce de Sophocle nous a conservé le souvenir. D'après la première, suivie par Mimnerme dans une de ses élégies, Ismène, aimée de Theoclymène, avait avec lui un rendez-vous et y était tuée par Tydée, sur l'ordre d'Athèna³. D'après la seconde, dont un poète contemporain de Sophocle, Ion de Chio, avait tiré parti dans un de ses dithyrambes, Antigone et Ismène auraient encore été vivantes du temps des Épigones et toutes les deux auraient péri brûlées dans le temple d'Héra par Laodamas, fils de leur frère Étéocle. On a pu conclure de là, non sans quelque apparence de raison à mon avis, que les sentiments hostiles de Laodamas à l'égard des deux sœurs de son père devaient être, dans le dithyrambe d'Ion, motivés par des intelligences coupables qu'elles entretenaient sans doute avec le chef de l'armée ennemie ; « car les légendes relatives aux âges antérieurs se répè-

¹ *Olympique* VI, v. 16. Voir Corssen, ouvr. cité, p. 24.

² D'après une autre tradition, sûrement ancienne aussi, les deux frères ennemis avaient été brûlés sur le même bûcher, et la flamme s'était séparée en deux parties, témoignant ainsi de leur haine irréconciliable. Cf. Pausanias, IX, 18, 3. Voir Schneidewin-Nauck, Introduction à l'édition d'*Antigone*.

³ D'après Phérécyde, l'événement se passait près d'une source qui reçut ensuite pour cette raison le nom d'Ismène (Eurip., *Phéniciennes*, sch. v. 52).

tent volontiers pour s'appliquer à leurs descendants ¹ ». Enfin, pour revenir à l'épopée, Hémon, le fils de Créon, qui joue dans la tragédie de Sophocle un rôle dont nous verrons plus tard l'importance, était mort, d'après l'*Œdipodie*, avant même l'arrivée à Thèbes du fils de Laïus; il avait été l'une des victimes du sphinx ².

Ainsi donc, dans les antiques légendes relatives aux Labdacides, rien ne se rencontrait, — autant qu'il est permis, en pareille matière, d'apporter une affirmation, — qui mît particulièrement en relief le rôle d'Antigone; elle n'y figurait évidemment que comme un personnage d'arrière-plan, sur lequel il était loisible aux poètes dramatiques d'exercer à leur gré leurs facultés inventives, le jour où il leur plairait de le tirer de l'ombre; et Sophocle a pu, avec une liberté entière, concevoir et composer l'œuvre dans laquelle cette sœur de Polynice est devenue l'héroïne principale ³.

Cette liberté n'était pas entravée par le fait qu'Eschyle avait déjà, dans *les Sept devant Thèbes*, indiqué les grandes lignes d'un drame dont Antigone pouvait devenir le centre. Nous

¹ Introd. de l'édit. de Schneidewin-Nauck, p. 5.

² Sch. des *Phéniciennes* d'Euripide, v. 1760. Cf. Welcker, *der epische Cyclus*, 2^e partie, page 317.

³ Je ne vois guère, dans les récits antérieurs, qu'un point que Sophocle fût obligé de suivre: après qu'avait paru la trilogie dont les *Sept* faisaient partie et qui imposa à toute la Grèce la nouvelle forme qu'Eschyle avait donnée à la légende, il ne pouvait guère se dispenser de présenter les enfants d'Œdipe comme les fruits de l'union incestueuse d'Œdipe et de Jocaste. Mais cette tradition n'était peut-être pas très ancienne. Dans l'*Odyssée* (XI, 271 sqq.). Œdipe et Jocaste (Epicaste) n'ont pas d'enfants. Dans l'*Œdipodie* (Scholie des *Phéniciennes*, v. 52), Œdipe, après la mort de Jocaste, épousait Euryganeia, fille de Périphas, et c'est de cette union que naissaient les deux fils et les deux filles d'Œdipe. Welcker regarde cette origine incestueuse des derniers des Labdacides comme l'invention soit d'une tradition populaire, désireuse d'accentuer encore le malheur d'Œdipe, soit de la tragédie d'Icaria, « encore par trop dithyrambique » (Welcker, *der epische Cyclus*, 2^e partie, page 315). Cette origine incestueuse d'Antigone avait pour conséquence de faire peser sur elle encore plus fortement la fatalité de la race des Labdacides. Nous avons vu, au début de ce chapitre, dans quelles limites restreintes Sophocle a cru devoir utiliser pour sa pièce cette idée de fatalité, et comment il a évité d'en faire le ressort dramatique de l'*Antigone*.

savons, par la comparaison des *Choéphores* et des deux *Electres*, combien les poètes dramatiques d'Athènes, quand ils reprenaient pour leur compte un sujet déjà mis à la scène par leurs devanciers, restaient indépendants les uns les autres et se piquaient même de renouveler la matière commune par leurs inventions personnelles. Si donc Sophocle a accepté, dans ses lignes générales, la donnée qu'il trouvait dans le dénouement des *Sept* et conservé à Antigone les traits essentiels du caractère que lui prêtait Eschyle, ce n'est pas que rien l'y obligeât; bien au contraire : il renonçait ainsi volontairement au droit « de tout oser » reconnu au poète désireux de faire mieux ou autrement que ses rivaux. La chose est digne de remarque. Qu'en peut-on conclure, sinon que la manière dont Eschyle a présenté l'acte d'Antigone répondait précisément à l'idée que lui-même s'en formait, qu'il le jugeait, lui aussi, comme un acte de piété, de courage, d'héroïsme ?

En somme Sophocle emprunte à Eschyle deux choses. D'abord un double fait, sans lequel la pièce n'existerait pas : l'édit interdisant d'ensevelir Polynice et la résistance d'Antigone à cet édit ; en second lieu, le mobile qui pousse Antigone à agir. Quel est ce mobile ? Là est la question importante. *Δεινὸν τὸ κοινὸν σπλάγγρον οὐ περὺκαμεν*, dit, dans Eschyle, la sœur de Polynice pour expliquer sa désobéissance à l'ordre de la cité ; et elle n'invoque pas d'autres raisons ¹. Elle obéit uniquement à la force des liens du sang, à l'obligation mutuelle et sacrée qui incombe aux membres survivants d'une famille d'assurer à celui des leurs qui succombe sa dernière demeure et ses derniers honneurs. On ne trouve pas autre chose dans l'*Antigone* ; la tragédie entière repose sur cette question de devoir, à la fois religieux et familial ; et quand on examine les modifications et les développements par lesquels Sophocle a transformé en une peinture achevée l'esquisse à peine indiquée d'Eschyle, on s'aperçoit que tous, sans exception, ont pour résultat, et par

¹ *Sept*, v. 1031.

conséquent pour but — car on admettra bien que, lorsqu'il s'agit de Sophocle, l'exécution répond toujours à l'intention — de donner toute son importance et toute sa clarté à l'idée morale déjà contenue en germe dans les *Sept*. Les plus essentielles de ces modifications sont les suivantes.

Dans Eschyle, l'édit qui interdit la sépulture de Polynice est proclamé par le héraut au nom des *πρόβουλοι*, du conseil qui gouverne la cité, c'est-à-dire de la cité elle-même¹. L'acte d'Antigone, tout pieux qu'il est, est donc discutable dans une certaine mesure, et Hégel n'aurait pas tort de remarquer ici qu'Eschyle soulève entre la famille et l'Etat un conflit inquiétant, dont la conscience des spectateurs pourrait être troublée. Sophocle a voulu que son public pût admirer son héroïne sans réserve, et sans avoir le droit, ni même la pensée, de lui adresser un reproche ; et il remplace le conseil de la cité par Créon. Créon représente encore, il est vrai, le pouvoir régulier de Thèbes ; mais il outrepassa ses droits, il personnifie l'arbitraire, le caprice et la force, la tyrannie en un mot, à laquelle la cité qui s'enorgueillissait d'Harmodios et d'Aristogiton trouva toujours glorieux de résister. Il ne faut pas l'oublier, en effet : si les événements de l'action se passent à Thèbes, c'est à Athènes que la pièce se joue, ce sont les Athéniens qui sont appelés par le poète à prendre parti et à se prononcer dans le débat qui s'agite sous leurs yeux. Sans doute on ne peut nier qu'une autre raison très puissante, et d'ordre dramatique, ait aussi déterminé Sophocle à donner Créon comme adversaire à Antigone. Il ne pouvait pas, au caractère si vivant de la jeune fille, opposer une froide abstraction, l'Etat ; à un caractère devait s'opposer un autre caractère. Mais il lui était facile, s'il eût voulu qu'un blâme effleurât la résistance de son héroïne, de prêter à son adversaire une attitude toute différente, plus de noblesse, de grandeur, d'autorité morale, et de ne pas faire pencher toutes nos sympathies d'un seul côté, du côté

¹ *Sept*, v. 1006 ; cf. 1042.

d'Antigone. La manière dont le caractère de Créon a été conçu serait, à mon avis suffisante, pour démontrer que l'*Antigone* ne représente pas autre chose que la lutte héroïque de la faiblesse soutenue par le devoir et le droit contre l'arbitraire et la force.

Il est à remarquer d'ailleurs que le Polynice pour lequel Antigone se dévoue dans Sophocle n'est pas exactement le même que celui d'Eschyle. Ce dernier est présenté sous un jour plus défavorable; le jugement qu'on porte sur lui se ressent de l'intérêt qui s'attache à Etéocle, qu'on voit animé d'un sincère amour de Thèbes, qui tente des efforts surhumains pour la sauver des horreurs de l'assaut et qui, malgré sa violence, se souvient encore pourtant de la piété envers les dieux ¹. Aussi l'Antigone d'Eschyle éprouve-t-elle le besoin de défendre et de justifier Polynice ². Sophocle évite avec soin de donner tort à l'un ou à l'autre des deux frères; Créon est seul à accuser Polynice; le chœur ne le suit pas dans cette voie, il ne se prononce pas ³; et Antigone elle-même ne consent pas à discuter sur ce point avec Créon ⁴. L'on sent que Sophocle, bien qu'il n'aille pas aussi loin qu'Euripide qui, dans les *Phéniciennes*, fait pencher délibérément la balance en faveur de Polynice, a cherché pourtant à atténuer sa faute et à le rendre plutôt sympathique, tant par son malheur même que par l'affection sans bornes que témoigne pour lui sa sœur. Avec une grande délicatesse, le poète nous dissimule autant qu'il peut les moyens par lesquels il s'efforce de nous amener à approuver sans restriction la conduite d'Antigone; ses préférences, malgré tout, ne peuvent être douteuses, et elles déterminent insensiblement, mais invinciblement, les nôtres.

Ces modifications apportées par Sophocle à ce qu'il emprunte d'Eschyle ont surtout pour effet de rendre légitime la résistance

¹ Voir en particulier les v. 69 sqq. qui sont remplis de la plus admirable inspiration patriotique et religieuse.

² *Sept*, v. 1045 sqq.

³ *Antigone*, v. 198-215.

⁴ *Ibid.*, v. 512 sqq.

d'Antigone à l'ordre de Créon. D'autres rehaussent son héroïsme. L'Antigone de Sophocle, par exemple, agit seule, et non pas, comme dans les *Sept*, soutenue moralement et effectivement par une partie des femmes thébaines qui lui font cortège pour ensevelir son frère, tandis qu'une autre partie se range du côté d'Ismène et d'Étéocle. — Eschyle ne dit pas non plus, et n'avait pas à dire, quel doit être le châtimement de celui qui aura enfreint l'ordre de la cité. Le Créon de Sophocle a publié partout qu'il réservait à l'audacieux la lapidation; et, dans l'emportement de sa colère, à ce supplice il en substitue un autre plus long et plus épouvantable : la mort solitaire et lente dans les ténèbres d'un tombeau. Et cependant, le courage d'Antigone, malgré les plaintes tout humaines que la nature lui arrache, ne se démentira pas. Comment faire mieux saisir la force invincible du sentiment religieux qui l'a poussée à se sacrifier ? Il n'y avait qu'un moyen peut-être, et Sophocle y a songé. C'était de nous donner à entendre que, sur cette pure enfant d'une race maudite, sur cette âme plongée dans la désolation et le deuil, la jeunesse n'a pas perdu ses droits; qu'en dépit des catastrophes qui l'accablent, au milieu de sa douleur et de ses larmes, elle a un moment souri à la plus douce des espérances, qu'elle a rêvé d'être heureuse dans la maison d'un époux de son choix, qu'elle aime et qu'elle est aimée. L'Antigone d'Eschyle sacrifiera peut-être sa vie à son devoir, mais elle ne sacrifiera que sa vie; l'Antigone de Sophocle, avec sa vie et sa jeunesse, sacrifie à son frère l'amour d'Hémon.

Ces rapprochements sommaires entre les œuvres des deux grands tragiques ne montrent pas seulement comment Sophocle, tout en suivant la trace de son devancier, reste original et libre¹; ils apportent des arguments sérieux à l'appui de

¹ Corssen (ouvrage cité, p. 28 sqq.) essaie de prouver, par des considérations littéraires, que le dénouement des *Sept chefs*, à partir du moment où le héros entre en scène, doit être un remaniement postérieur à la mort d'Eschyle, et qu'il a été fait d'après l'Antigone de Sophocle. Ses raisons, intéressantes d'ailleurs, ne nous paraissent pas de nature à entraîner la conviction. Toute sa

l'opinion de ceux qui persistent à voir dans la glorification des devoirs de la famille et de la religion des morts l'idée maîtresse de l'*Antigone*, celle qui donne à la tragédie son intérêt moral et son élévation.

IV

Il est clair que nous n'entendons nullement prétendre que Sophocle, en choisissant le sujet d'*Antigone*, ait cédé au désir de soutenir une thèse, ni surtout que l'idée de la thèse ait précédé dans son esprit l'idée du drame. Il est et reste, avant tout, un poète dramatique, s'adressant à un public qu'il s'agit de passionner, d'émouvoir de crainte et de pitié, en l'intéressant non à des êtres abstraits et symboliques, mais à des figures vivantes, qui elles-mêmes se passionnent, souffrent, s'irritent, se lamentent ou se révoltent, et qui n'arrivent jusqu'à notre âme que parce qu'en elles nous nous reconnaissons. Ce n'est pas pour la cause de la religion des morts en général, pour la piété en général, qu'*Antigone* se sacrifie ; c'est pour sa piété et sa religion à elle ; ses revendications et ses plaintes ne franchissent pas le cercle de ses affections de famille ; elles ne s'étendent pas à d'autres qu'à Polynice et ne visent pas plus loin que lui ; et, de même, tous les autres personnages subissent, dans leurs sentiments et dans leur langage, l'empire immédiat des événements particuliers auxquels ils sont mêlés comme acteurs ou comme spectateurs. Mais il n'en est pas moins vrai que, même enfermés dans leur cas particulier, ils s'en réfèrent nécessairement, soit pour expliquer et justifier leurs actes personnels, soit pour juger la conduite des autres, à des principes généraux qui dépassent les circonstances accidentelles formant le tissu du drame. L'action s'en trouve sou-

tendue, en même temps qu'élargie et ennoblie, quand ces principes ont eux-mêmes un fondement solide et qu'ils contiennent véritablement une vertu morale. Et ainsi la cause de Polynice devient celle de tous les morts que la haine d'un ennemi condamne aux mêmes outrages ; et celle qui défend cette cause, de quelque passion et de quelques traits individuels que soit empreint son héroïsme, se confond dans notre imagination avec l'image idéale de la piété, du dévouement au plus touchant et au plus saint des devoirs.

L'idée morale qui circule à travers toute la tragédie ne se distingue donc pas, en réalité, de l'action et des personnages ; elle les anime, mais reçoit d'eux à son tour la vie ; elle en est inséparable parce qu'elle a été conçue avec eux, se dégageant avec plus de clarté, s'imposant avec plus de force à l'auteur lui-même, à mesure que, dans son esprit, se dessinait plus précise la figure de son héroïne. Aussi, la composition de l'œuvre de Sophocle s'explique-t-elle comme celle de certaines autres de ses tragédies, par la progression simultanée du drame et de l'idée. C'est de leur union intime que résulte l'unité et c'est aussi en elle qu'on trouve la raison la plus simple de l'ordonnance des parties, des caractères que le poète a donnés à ses personnages, et des circonstances extérieures dont il les entoure.

Essayons d'examiner l'*Antigone* à ce point de vue.

Après avoir, en quelques vers, exposé la situation et annoncé le conflit près d'éclater entre Antigone, qui représente et défend les devoirs de la famille et la religion des morts, et Créon qui représente non l'Etat, comme on l'a si souvent répété, mais simplement la force et l'arbitraire s'abritant derrière la raison d'Etat, Sophocle, dans le prologue et le premier épisode, nous apprend de quelles forces respectives, si l'on peut ainsi parler, les deux adversaires disposent au moment d'engager la lutte.

Sur quel appui peut compter Antigone pour accomplir son

généreux mais périlleux projet d'ensevelir Polynice en dépit de Créon? Sur aucun. Les malheurs de sa race ont fait la solitude autour d'elle; la mort des siens l'a privée de tous ses défenseurs naturels; elle vit isolée avec sa sœur dans le palais du nouveau roi de Thèbes, dont les regards soupçonneux l'obligent, quand elle veut s'entretenir sans contrainte avec Ismène, à rechercher la nuit et les endroits déserts. Affronter la lutte avec des hommes, comment le pourrait-elle avec sa faiblesse habituée au demi-jour du gynécée¹? L'entreprise est impossible, déraisonnable, et Ismène essaie de le lui faire comprendre : elles n'ont qu'à se soumettre et à courber la tête, si elles ne veulent pas courir à une mort certaine et cruelle. Antigone ne pouvait attendre d'aide que d'Ismène, et Ismène se dérobe, Ismène l'abandonne. Cependant elle n'en est pas ébranlée et les obstacles trop réels qu'on lui oppose affermissent sa résolution. Elle a en elle une force morale qui lui tient lieu de toutes les autres et qu'elle puise dans le sentiment de son devoir. Ce devoir, il ne lui a pas fallu de longues réflexions pour l'apercevoir. A peine l'édit de Créon a-t-il été connu d'elle, qu'elle a décidé de lui résister. Elle a embrassé d'un seul coup toute l'étendue de l'obligation sacrée qui lui incombe, et aussi toutes ses conséquences, et rien désormais ne sera capable de la faire dévier de sa route. D'ailleurs, est-ce, à vrai dire, un soutien qu'elle est venue chercher auprès d'Ismène? Elle implore beaucoup moins son aide qu'elle ne la met en demeure, dès les premiers mots de leur entretien, de montrer si elle a du cœur ou si elle n'en a pas²; elle n'admet pas qu'elle hésite ou qu'elle discute; elle se montre dure pour cette enfant timorée; elle repousse avec un dédain offensant une assistance qui ne s'offrirait pas avec l'enthousiasme et l'élan dont elle se sent elle-même emportée³. Il y a, dans ce début, une observation psychologique extrêmement remar-

¹ *Antig.*, v. 61.

² *Ibid.*, v. 38.

³ *Ibid.*, v. 69.

quable. La tragédie vient à peine de s'ouvrir, et déjà nous nous trouvons jetés au milieu d'une scène presque violente ; les sentiments d'Antigone atteignent ici, presque sans préparation, à un degré de vivacité qu'ils ne dépasseront guère dans la suite. C'est que les résolutions extrêmes et héroïques, comme celle qu'Antigone vient de prendre, supposent un état d'excitation morale qui seul les rend possibles et exécutables, en transportant l'âme au-dessus et en dehors de la réalité, en l'empêchant de mesurer à ses forces la grandeur de l'entreprise, en lui en dérobant les difficultés matérielles. Antigone est encore sous le coup de cette exaltation qui ressemble à une sorte de fièvre du dévouement et qu'Ismène, dont le sang se glace à l'idée du péril, ne peut pas comprendre et traitera même de folie¹. On dirait qu'elle ne vit plus dans le monde présent ; elle se voit par avance descendue chez les morts, réunie au frère qu'elle aime et à tous les siens qui sont « là-bas » et qu'elle se réjouit de retrouver. En regard de la loi divine qui l'illumine et lui commande, quelle autorité peuvent avoir pour elle les lois humaines ? Elle les défie et se déclare avec fierté « saintement criminelle ». Ces lois, en effet, ne peuvent que lui infliger la mort et, à ses yeux, la mort, dans les conditions où elle s'expose à la recevoir, est douce ; elle n'est pas seulement une gloire, elle est un bienfait.

Il est certain que ce n'est pas par sa propre vertu seulement que l'idée du devoir peut ainsi donner le courage et la résolution, et Sophocle n'a jamais eu l'idée de le prétendre. La preuve en est qu'Ismène, à laquelle s'impose le même devoir qu'à Antigone et qui connaît ce devoir aussi bien qu'elle, ne se laisse pas, comme elle, entraîner par ce qu'il a de généreux et d'héroïque. Pour l'embrasser avec l'ardeur qui convient, il faut une nature particulièrement énergique, une volonté, une ténacité, si l'on veut, plus qu'ordinaire ; il faut avoir le cœur prompt à l'indignation et même à la colère en face de l'in-

¹ *Antig.*, v. 98 : θερμὴν ἐπὶ ψυχροῖσι καρδίαν ἔχεις. Cf. 68, 95.

justice et de l'outrage; peut-être, quoi qu'en dise Antigone, faut-il savoir haïr aussi bien qu'aimer.

Tous ces traits se réunissent dans Antigone. Le chœur plus tard lui dira qu'elle est la fille intraitable d'un père intraitable¹. Elle se montre telle déjà avec sa sœur; et sa raideur, son dédain, sa dureté ne s'adouciront qu'à peine, quand Ismène, dans un élan de tendresse, demandera à être associée à son sort. On n'a pas manqué de tirer parti contre Antigone de cette âpreté de caractère, pour parler de sa *faute*, de son *excès*. Mais supprimer ce côté du caractère, ne serait-ce pas en supprimer l'héroïsme? Ne serait-ce pas transformer Antigone en une autre Ismène, aussi incapable qu'elle de sacrifice et de grandeur²? Le poète l'a fort bien compris, et il faut l'admirer d'avoir fait d'Antigone non pas un être de pure imagination, une figure idéale, s'hypnotisant dans la poursuite d'une piété idéale comme elle, mais une femme marquée de traits fortement personnels, vibrante de vie et de passion, tour à tour violente et tendre, et, avec plus de précision encore, une fille d'Œdipe, ardente et volontaire comme lui, mais appliquant l'ardeur de sa nature au plus saint de tous les objets. Ainsi se vérifie ce que nous disions plus haut: dans l'*Antigone*, l'idée morale est inséparable des caractères et de l'action; ils se complètent et s'expliquent mutuellement. [L'héroïsme d'Antigone a pour premier fondement une idée religieuse et morale; mais il est aussi un sentiment; il lui vient de son amour profond pour les siens, de son aversion et de sa révolte contre ce qui blesse la tendresse qu'elle leur a vouée; il résulte en un mot de son caractère.]

Son mérite n'en est pas diminué, grâce à la mesure, aussi

¹ *Antig.*, v. 471.

² Sophocle ne pouvait songer à allier la douceur d'Ismène à la résolution d'Antigone, et à faire de son héroïne une *douce entêtée*. Sans doute, la force d'inertie peut être dramatique, et l'Andromaque de Racine en est un exemple. Mais ce genre de caractère était peut-être, de tous, celui qui convenait le moins ici. Antigone n'a pas seulement à résister à Créon d'une manière passive; elle a encore à prendre une résolution, à *agir*, et il lui fallait dans l'âme le ressort nécessaire, le tempérament qui porte à la lutte et la provoque.

raisonnée qu'instinctive dans laquelle Sophocle combine ces éléments divers ; et il les fond les uns dans les autres de manière que le principal domine, mais garde encore cependant comme un reflet des autres. L'élément qui domine ici, c'est à n'en pas douter, l'esprit de sacrifice, le dévouement généreux et absolu.

L'intention du poète est rendue évidente par l'opposition établie entre Antigone et sa sœur. Le rôle effectif d'Ismène dans la tragédie se borne à peu de chose : elle remplit auprès d'Antigone l'office de confidente et, plus tard, elle servira à préparer l'entrée en scène du fils de Créon. Son rôle véritable est de faire valoir le rôle principal ; de mettre en regard de l'abnégation, de la piété héroïque, du devoir qui ne connaît pas les défaillances pour lui-même et ne les excuse pas dans les autres, la piété hésitante et craintive, les bonnes intentions qui s'arrêtent devant l'obstacle, le devoir qui trouve des défaites et des excuses, la défiance de ses propres forces, la crainte de l'effort, la faiblesse, l'impuissance de vouloir, pour tout dire, le niveau moyen de l'âme humaine, même parmi les bons. Mais il ne faut pas oublier que, des deux personnages du prologue, notre esprit se reporte naturellement sur le devoir et l'idée morale qu'ils représentent à deux degrés si différents ; nous ne pouvons pas admirer Antigone et lui donner raison contre sa sœur, sans reconnaître en même temps l'autorité et la puissance du principe religieux qui est au fond de la cause que sa nature la porte à soutenir.

En face d'Antigone, voici maintenant Créon, son adversaire. Le premier épisode lui est consacré en entier, comme le prologue à Antigone.

Pendant qu'Ismène pleure et se désole, qu'Antigone est toute à son funèbre et hardi dessein, le soleil se lève sur la cité, et Thèbes s'éveille dans la joie. C'est pour elle jour de triomphe et d'allégresse ; car les Argiens se sont enfuis pendant la nuit, abandonnant sur le champ de bataille les corps de leurs sept chefs, terrassés par la colère de Zeus. Tous ont

hâte d'oublier la guerre et ses horreurs ; on court aux temples des dieux les remercier de la victoire ; l'air retentit du nom de Bacchus, le dieu des danses et des chœurs. C'est au milieu des chants de fête et des hymnes de délivrance que Créon fait son entrée. Dans l'appareil de la puissance, il s'avance sous le portique de son palais, dominant le conseil des vieillards qu'il a convoqués et qui attendent, impatients d'apprendre les volontés de leur nouveau maître¹. Créon prononce son discours du trône : il rappelle les événements qui l'ont porté au pouvoir, ses titres à la succession d'Œdipe, et réclame de ses sujets la fidélité qu'il ont toujours gardée aux Labdacides. Puis il expose les principes d'après lesquels il se propose de régner : il n'aura jamais en vue que le bien de l'Etat ; il ne s'en laissera détourner ni par la crainte ni par la faveur. Il considère comme un malfaiteur quiconque préfère un ami à l'intérêt de tous ; car la prospérité de l'Etat se confond avec celle des particuliers.

Ces principes, fort honorables, ne méritent que des éloges, mais encore faut-il que celui qui les énonce soit sincère et parle d'une manière désintéressée. Est-ce le cas de Créon ? On en peut douter, en considérant la conclusion de son discours. Cet homme qu'un ensemble de circonstances extraordinaire a fait roi, est grisé par sa grandeur inespérée. A peine la possède-t-il, qu'il en est jaloux, et c'est pourquoi son premier acte de gouvernement est un acte d'autorité : il est pressé de mettre à l'épreuve l'obéissance de ses sujets et de leur imposer son joug. Polynice lui en fournit l'occasion et il la saisit. Car comment s'expliquer autrement sa défense d'ensevelir le frère d'Étéocle ? Il se rend coupable d'une chose odieuse, quoi qu'il puisse dire, et le bien public fût-il intéressé à la proclamation de son édit, en condamnant le fils de sa sœur à subir dans sa dépouille la dent des animaux de proie, en s'acharnant sur un mort qui, en définitive, est de son sang, et qu'il devrait

¹ *Antigone*, v. 100-161.

prendre en pitié¹. Il ne l'ignore pas, et précisément sa belle déclaration de principes a pour but de préparer le chœur à accepter, comme un acte de rigoureuse justice et d'impartialité, son acte de despotisme ; de réduire au silence, en lui opposant la raison d'Etat, la conscience publique dont il pressent la révolte. Thèbes n'approuve pas l'édit de son roi. « Tu décides suivant ton bon plaisir², fils de Ménécée du sort de l'ennemi et de l'ami de la cité ; tu es le maître d'imposer ta loi, quelle qu'elle soit, à nous tous, morts et vivants. » C'est le chœur qui accueille en ces termes la déclaration de Créon. Il ne témoigne pas d'un grand enthousiasme pour son austère justice ; il constate simplement que Créon agit en maître, il ne loue ni ne blâme, ce qui, en une occasion semblable, revient à désapprouver, et Créon se plaindra plus tard de son mauvais esprit³ ; Hémon sera auprès de son père l'interprète discret du mécontentement de la cité⁴, et le conseil de Thèbes reprochera ouvertement au roi d'avoir trop longtemps méconnu la justice⁵. Vaincre ces résistances sourdes, et établir d'un coup son autorité, voilà donc ce que Créon se propose et ce qui explique son discours. Que, d'ailleurs, il se paie lui-même des belles raisons qu'il donne aux autres, cela est possible. Le cas n'est pas rare, de ceux qui cherchent à se dissimuler à eux-mêmes le véritable mobile de leur conduite en invoquant des considérations d'ordre général, en exagérant, avec une partialité dont ils n'ont qu'à demi conscience, des

¹ Si l'on veut achever de se rendre compte de l'inflexibilité de Créon à l'égard de Polynice, il faut peut-être encore faire intervenir ici un autre sentiment non moins profond, qu'on démêle à travers les accusations dont Créon charge la mémoire du fils d'Œdipe (198 sqq. ; 280 sqq.) Pourquoi tant d'âpreté dans ces reproches ? Parce que Créon se venge ; il prend sa revanche de la peur que Polynice lui a faite. Les juges les plus inexorables sont ceux qui ont eu peur ; leur équité naturelle est aveuglée et leur pitié étouffée par la pensée du danger auquel ils ont échappé et dont ils tremblent encore.

² *Antig.*, v. 211 : σοὶ τὰ δὴ ἀρέσκει.

³ *Ibid.*, v. 289 οὐ τῶν τῶν ne peut désigner que l'édit de Créon.

⁴ *Ibid.*, v. 688.

⁵ *Ibid.*, v. 1270.

faits qui les justifient. Dans le cas présent, Créon exagère les torts de Polynice, ou du moins il ne veut voir qu'eux et ferme les yeux sur les circonstances atténuantes dont sa victime pourrait bénéficier¹. Il y a dans son discours de la rhétorique, c'est-à-dire quelque chose qui sonne faux et qui seul suffirait à montrer qu'il n'est pas absolument convaincu lui-même de ce qu'il veut persuader aux autres.

Quoi qu'il en soit, Créon, dans le premier épisode, quand on examine son rôle par rapport à Antigone, ce qui est, je crois, le point de vue auquel on doit se placer, apparaît comme l'adversaire le plus redoutable qu'elle pût rencontrer. Il a en effet pour lui la force. Il tient dans sa main la cité entière, encore affolée du danger qu'elle a couru et que la peur a jetée dans ses bras; le conseil des vieillards, qui le connaît et l'estime à sa juste valeur, mais se soumet à ses ordres, ratifie tout ce qu'il a résolu, et supporte sans se plaindre ses plus dures rebuffades²; il a enfin le prestige du haut rang dont Thèbes l'a investi, et qui lui permet de se donner comme le représentant des lois, comme la loi vivante. Entre les mains de Créon, cette force est plus terrible qu'entre les mains d'un autre. Car cet homme qui affiche des principes si désintéressés et si nobles n'en possède en réalité aucun. Le bien et le mal, le juste et l'injuste lui sont également indifférents; infatué de lui-même, il a une étroitesse d'esprit et une obstination qui ferment ses yeux même à l'évidence, une sécheresse de cœur qui le rend incapable de pitié pour tout autre que lui-même; il s'est formé enfin, de ses rapports avec ses sujets, l'idée que s'en forment

¹ Pour les Athéniens, le crime de Polynice n'était pas certainement aussi grave qu'il l'est pour nous. Son cas était celui, si fréquent dans l'histoire de la Grèce et d'Athènes, d'un *φυγάς κατελθών* (v. 200), d'un banni qui cherche à rentrer dans sa patrie, et il a employé, pour y parvenir, les moyens qui étaient d'un usage courant et dont personne ne se choquait : la force et le secours de l'étranger. Si l'on n'oublie pas ce détail, on comprendra que les raisons alléguées par Créon contre Polynice pour excuser son édit n'avaient pas pour le public athénien la même valeur que pour nous, et que l'édit de Créon leur paraissait, moins qu'à nous encore, justifié.

² *Antig.*, v. 280.

tous les tyrans : il ne leur demande ni affection ni respect, mais seulement l'obéissance et la crainte. Ce n'est pas même l'amour du pouvoir proprement dit qui le détermine : l'amour du pouvoir peut être une passion généreuse ; il peut avoir sa source dans le désir d'accomplir de grandes choses. Créon veut uniquement être le maître, le maître qui a toujours raison et devant qui toutes les résistances plient. Sans cesse inquiet pour son autorité, il est enclin à voir partout des mécontents ; il épie et devine les sentiments hostiles, et, au moindre geste suspect, au moindre murmure, menace de faire rentrer les rebelles sous le joug¹. Aussi tous tremblent devant lui, les plus grands comme les plus humbles, et jusqu'aux membres de sa famille. Ces traits de son caractère ne sont pas tous indiqués dans l'épisode qui nous occupe ; ils apparaîtront, et d'autres encore, à mesure que les circonstances s'y prêteront. Mais Sophocle indique d'abord les principaux, ceux qui sont les plus propres à mettre en lumière la hardiesse du projet d'Antigone et son courage intrépide. Il donne surtout, dans cette partie du drame, l'idée des colères du despote, de la terreur qu'il répand autour de lui, de ses soupçons toujours en éveil, de sa dureté inflexible à réprimer et à punir². Créon a formulé un ordre et promis de sévir contre quiconque l'enfrein-

¹ *Antig.*, v. 289 sqq. : οὐδ' ὑπὸ ζυγῶ | λόφον δικαίως εἶγον. ὡς στέργειν ἔμέ. Ces mots résument toute la politique et les prétendus principes de Créon.

² Voir toute la scène du garde. Cette scène est de celles qui devaient plaire aux romantiques par le mélange de grotesque et de terrible qu'elle contient. Mais il ne faudrait pas en méconnaître l'intention et l'esprit. Ce n'est pas uniquement pour rendre avec fidélité l'aspect de la vie humaine, où le comique se rencontre sans cesse à côté du tragique, que Sophocle l'a écrite ; et il ne l'eût pas écrite certainement, si elle eût dû rompre l'unité d'impression de son œuvre, qui est avant tout une impression tragique. Or, la scène ne nuit pas à cette impression, au contraire. Car le φόλαξ, outre son utilité immédiate pour la marche de l'action, sert principalement à deux choses : d'abord à montrer, en exprimant la peur qu'il a de Créon, combien cet homme est redoutable ; et ensuite à créer avec le caractère d'Antigone une opposition très forte. On a ainsi dans la pièce, comme le remarque Patin, tous les degrés des passions les moins recommandables du cœur humain : égoïsme et sécheresse de cœur du tyran, servilité complaisante du chœur, terreur non déguisée du garde, opposés à l'héroïsme d'Antigone.

drait : nous sommes certains que la promesse sera tenue ; car il ne verra pas dans l'acte d'une sœur ensevelissant son frère ce qu'il devrait y voir, mais seulement une bravade dirigée contre lui, une atteinte à son autorité personnelle, et c'est, de tous les crimes, celui qu'il pardonne le moins.

L'arrivée du garde (2^e partie du 1^{er} épisode) fait passer dans l'ordre des faits la résolution d'Antigone et marque un premier progrès de l'action, qui se trouve maintenant nouée : Polynice a été enseveli. Créon et le chœur ignorent encore par qui, mais le spectateur le sait. L'amour fraternel et le sentiment religieux ont méprisé les menaces de la force et remporté sur elle une première victoire. Le véritable intérêt cependant n'est pas dans ce fait lui-même. Il ne s'agissait pas de savoir si Antigone pourrait ou non donner la sépulture à son frère ; cette sépulture assurée à Polynice n'est en réalité qu'un complément de l'exposition et un point de départ pour des développements ultérieurs. L'intérêt se concentre sur la lutte qui va, entre Créon et Antigone, s'engager à propos de ce fait. Cet intérêt s'accroîtra des dangers que court la jeune fille, des craintes qu'on éprouvera pour sa vie. Mais le drame est surtout moral et la question qu'on se pose est celle-ci : l'obstination et la cruauté de Créon, les moyens de répression dont il dispose viendront-ils à bout de l'énergie d'Antigone et la verra-t-on renier sa foi ? En conséquence, après avoir présenté séparément les deux adversaires, le poète les met en présence l'un de l'autre. C'est la scène prévue, la scène de bataille, qui, si nous avons bien compris le sens de la tragédie, doit non seulement intéresser par le heurt de deux caractères aussi entiers et aussi irréductibles l'un que l'autre, mais encore faire éclater la supériorité du principe au nom duquel Antigone a bravé la colère de son ennemi.

Cette situation capitale est développée dans le second épisode. Le garde reparait, amenant cette fois la coupable, et raconte devant le roi et devant le chœur comment Antigone a

été surprise ensevelissant son frère. La forme naïve et familière que Sophocle a donnée à ce récit, en se conformant à la condition et au caractère de celui que le débite, recouvre un art admirable. Le garde songe à parler surtout de lui et de ses camarades, à étaler son zèle et le leur dans cette importante affaire ; et il ne parle que d'Antigone : de sa force d'âme, qui la rend insensible à des répugnances que les soldats chargés de surveiller le cadavre n'ont pas pu supporter¹ ; de son courage, qui lui fait affronter sans peur l'ouragan de poussière embrasée qui les terrifiait ; de sa douleur touchante et de son indignation à la vue du corps de son frère ; de son insouciance du danger ; de sa piété scrupuleuse, qui a procédé sans trouble, et sans en omettre une seule, à toutes les cérémonies rituelles réclamées par les morts ; de son calme quand on l'a saisie, également éloignée de toute bravade et de toute crainte, comme si elle venait d'accomplir l'action la plus naturelle et la plus ordinaire, et dont tout autre eût été capable. Voilà celle dont Ismène disait, en la jugeant à son niveau, qu'elle n'était qu'une femme trop timide et trop faible pour tenir tête à des hommes.

Suit l'interrogatoire d'Antigone par Créon. C'est la partie essentielle de la scène. L'attaque de Créon est violente et brusque ; mais Antigone n'en est pas déconcertée ; elle ne perd rien de son assurance et de son calme. A son édit, qu'il appelle une loi², elle oppose, en relevant le mot peut-être avec quelque ironie, la loi naturelle, la loi de Zeus et de la Diké qui siège auprès « des dieux d'en bas » ; la loi non écrite, mais gravée dans les âmes les plus ignorantes et les plus simples, loi indestructible, et dont l'origine se perd dans la nuit des temps³. Qu'est-ce qu'une vie misérable et précaire comme la sienne, quand l'observation de cette loi est en question ? Il n'y a que

¹ *Antig.*, v. 411.

² *Ibid.*, v. 449 : τοῦσδ' ὑπερβαίνειν νόμους.

³ *Ibid.*, v. 450 sqq. Aristote, *Rhétor.*, I, 15, reprend pour son propre compte cette distinction entre la loi naturelle et la loi écrite, et conseille à l'orateur de les opposer l'une à l'autre au besoin.

les insensés qui puissent la blâmer de l'avoir suivie. A cette déclaration, d'un sentiment si élevé, et si juste dans le fond, que va répondre Créon? Il ne trouve rien à y opposer. Ne pouvant réfuter Antigone, il s'en prend à son caractère, à sa hardiesse, à sa fierté, et se tire d'embarras par des maximes générales et banales, par les métaphores pompeuses qu'il a sans cesse à la bouche et qui ne prouvent rien : l'acier le plus durement trempé est celui qui se brise le plus facilement ; il suffit d'une bride légère pour dompter les chevaux les plus fougues ; Antigone, quels que soient avec lui ses liens de parenté, sentira le frein et sera punie. « Veux-tu donc quelque chose de plus que ma mort? » réplique Antigone. Oui, Créon voudrait quelque chose de plus : il voudrait qu'elle mourût convaincue d'avoir mal agi, qu'elle mourût ayant tort. Et alors, ne pouvant ou n'osant contester la sainteté de la loi derrière laquelle elle se retranche, il tente du moins de distinguer les cas où cette loi doit être appliquée, et d'arracher à sa victime l'aveu qu'elle ne devait pas l'être en faveur de Polynice : on ne doit pas se mettre en désaccord avec le sentiment général de la cité ; Étéocle aussi était son frère, et c'est l'outrager que d'honorer Polynice ; il y a de bons et de mauvais morts, et ceux-ci ne méritent que la haine. Mais aux arguties et aux distinctions sophistiques par lesquelles Créon cherche à l'embarrasser, Antigone trouve dans son cœur des réponses toutes prêtes : Thèbes m'approuve, malgré la crainte qui lui ferme la bouche ; car il est glorieux d'honorer les siens ; Étéocle lui-même m'approuverait ; nous ne savons pas si les différences que nous établissons ici-bas existent chez les morts, et je ne suis pas faite pour m'associer à la haine, mais à l'amour¹. Ce mot résume et clôt la discussion. Les deux adversaires ne parlent pas la même langue et ne pouvaient pas s'entendre². C'est par des raisonnements, pour des considérations purement hu-

¹ *Antig.*, 497-525.

² A partir de ce moment, Antigone n'adresse plus la parole à Créon dans la pièce.

maines, que Créon condamne Polynice et juge criminelle l'action d'Antigone. Mais « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point », et c'est avec le cœur qu'Antigone absout son frère et s'absout elle-même ; du cœur lui vient cette intuition si claire du caractère divin de la loi qu'elle proclame et glorifie. Cette loi est une loi d'amour, et, dans le cas présent, une loi de sacrifice et d'immolation, que seule peut-être une femme est capable de comprendre dans toute son élévation, dans toute sa douceur, et en même temps dans tout ce qu'elle a d'impérieux, d'absolu, et, peut-on dire, de jaloux.

On trouve en effet ce dernier sentiment exprimé dans la fin de l'entrevue entre Créon et Antigone. Ismène étant survenue, le tyran, dans sa colère dépitée, l'englobe dans la sentence prononcée contre sa sœur. Ismène elle-même, qui « n'a pas assez de courage pour s'associer au dévouement d'Antigone..., a assez de tendresse pour vouloir partager sa mort ¹ » ; mais l'héroïne repousse, non sans dureté et même sans dédain, cette prétention généreuse. « Toi ! mourir avec moi ! Ne t'attribue pas le mérite de ce que tu n'as pas fait. Ma mort suffit ². » Il lui semble que son sacrifice n'aurait pas tout son prix, si elle acceptait qu'un autre en prît sa part, surtout après s'en être montré indigne ³.

Antigone est donc condamnée ⁴. Nous avons pu prévoir cette issue de la lutte entre la fille d'Œdipe et le tyran de Thèbes ; Antigone avait contre elle toutes les chances et devait succomber sous la force. Mais ce n'est que la femme, en elle, qui succombe. Le principe qu'elle personnifie n'a pas subi le moindre échec, bien au contraire. Les réponses de la jeune fille ont mis à néant les sophismes de Créon : ce n'est pas lui qui sort victorieux de la lutte ; c'est cette religion de la famille

¹ Patin, *Tragiques grecs, Sophocle*, p. 266.

² *Antig.*, v. 545.

³ La dureté d'Antigone envers Ismène peut s'expliquer aussi en partie par le désir qu'elle a de sauver sa sœur. Mais il est impossible de méconnaître, à côté de cette intention, le sentiment jaloux dont nous parlons.

⁴ Et avec elle sa sœur Ismène, ce qui achève de rendre Créon antipathique.

qui, du milieu d'un peuple courbé sous la peur, a suscité pour la défendre une femme intrépide ; qui a transformé une faible enfant en héroïne ; qui lui a donné tout le courage, toute l'exaltation d'une martyre impatiente de mourir pour sa cause ¹, ou, pour mieux dire, morte déjà au monde d'ici-bas ² et n'ayant plus de pensée que pour l'objet auquel elle se sacrifie. 7

A la fin de cet épisode, Ismène essaie de défendre, sinon de justifier sa sœur. Elle rappelle à Créon qu'Antigone est la fiancée de son fils Hémon, et lui demande s'il aura la cruauté de rompre, en la condamnant à mourir, l'union projetée entre eux. « Je ne veux pas pour mon fils une méchante femme », répond Créon ³. De toute la fin de la scène, qu'elle a écoutée silencieuse et comme indifférente, ce mot est le seul qui paraisse émouvoir Antigone. On sent qu'elle est touchée au cœur. « O mon cher Hémon, s'écrie-t-elle, comme ton père t'outrage ⁴ ! » Ces mots nous révèlent dans son âme un sentiment qu'elle avait jusque-là tenu caché, et qui donne à son dévouement un plus grand prix. Antigone aime Hémon ⁵ : dans l'insulte de Créon, elle relève moins encore l'outrage qui lui est adressé à elle-même (*καίας γυναῖκας*) que celui qu'on fait à son fiancé en le supposant capable de s'éprendre d'une « mauvaise femme. » Elle sacrifie donc à son frère, comme nous l'indiquions plus haut, plus que sa vie ; elle lui sacrifie, avec un amour partagé, la plus douce de ses espérances. Rien ne montre, comme ce trait, la puissance et l'autorité de l'idée morale qui la soutient. Devant cette idée, les sentiments les plus vifs, les affections les plus légitimes et les plus profondes se taisent. S'il s'est livré dans l'âme d'Antigone des combats, elle ne nous en a pas laissé voir la trace ; aucun

¹ *Antig.*, v. 499 : τί δῆτα μέλλεις ;

² *Ibid.*, v. 559 : ἡ δ' ἐμὴ φύγη πάλοι | πέθνηκεν, ὥστε τοῖς θανοῦσιν ὄραεῖν.

³ *Ibid.*, v. 571.

⁴ Les éditeurs attribuent ce vers (v. 572) tantôt à Antigone, tantôt à Ismène. Nous croyons avec Bœckh qu'il faut le conserver à Antigone.

⁵ On voit par le v. 570, prononcé par Ismène, que l'amour d'Antigone et d'Hémon est réciproque, et que les deux fiancés avaient déjà fait des projets de bonheur : οὐχ ὥς γ' ἐξείνηο τῆδέ ἐ' ἦν ἡρμωσμένα.

élément étranger, aucune passion profane, pourrait-on dire, ne vient altérer en elle la pureté de la sainte passion du devoir.]

En prêtant à Antigone cette héroïque réserve, Sophocle conserve au rôle principal « sa sévère unité ¹ ». Mais cet amour partagé d'Hémon et d'Antigone rehaussait trop la valeur du sacrifice pour que le poète se contentât d'éclairer par ce trait rapide les sentiments de la sœur de Polynice ; et c'est pourquoi ² il a amené Hémon sur la scène. Hémon vient tenter auprès de son père une démarche pour sauver sa fiancée (troisième épisode). Il ne cherche pas à l'attendrir, et il a raison, car il n'y parviendrait pas. On le comprend trop bien à l'égoïsme des réflexions générales de Créon sur les devoirs des enfants envers leur père ³, au manque absolu de cœur avec lequel il touche à la plaie vive de son enfant, sans paraître même soupçonner la torture qu'il lui inflige en lui parlant d'Antigone de la manière la plus offensante pour elle et pour lui, en supposant qu'il peut se détacher d'elle, la mépriser, et apprendre, sans en avoir l'âme déchirée, qu'elle est irrévocablement perdue ⁴. Créon n'est pas plus digne d'être père que d'être roi. Il se montre, dans sa famille, le même tyran que dans la cité ; il exige de son fils, comme de ses sujets, un égal renoncement à tous les sentiments de générosité, de justice, de dignité ; continuant à mettre en avant, dans ses phrases sonores, la nécessité de la discipline au foyer domestique et dans l'Etat, il réduit tous les devoirs à un seul, à une soumission aveugle et dégradante envers ses volontés érigées en lois indiscutables dont l'exécution n'est garantie que par la peur ⁵.

On voit quel parti Sophocle tire de la démarche d'Hémon, pour accentuer encore le caractère de Créon, pour mettre

¹ J. Girard, ouvrage cité, p. 167.

² En partie du moins ; nous verrons plus loin une autre raison de l'intervention d'Hémon.

³ *Antig.*, v. 640 sqq.

⁴ *Ibid.*, v. 648-660.

⁵ *Ibid.*, v. 659-680.

l'étroitesse de son esprit et la sécheresse de son cœur en regard de la noblesse et de la générosité de la nature d'Antigone. Mais le troisième épisode a un autre but encore. Hémon connaît bien son père : il l'aborde avec la soumission qui convient pour être écouté de lui ; il comprime d'abord ses révoltes intérieures ; il ne dit rien de sa douleur ni de son amour ; il n'invoque qu'un argument, le seul auquel il sait que Créon n'est pas insensible, l'intérêt. Créon croit avoir Thèbes pour lui ? Il se trompe. La cité n'ose pas exprimer devant son roi ses sentiments secrets ; mais Hémon les connaît : Thèbes murmure, elle déplore le sort de cette jeune fille qui, pour l'action la plus glorieuse, va mourir de la mort la plus cruelle, et elle fait l'éloge de sa piété. Il y a danger à s'obstiner ainsi dans une résolution contraire aux sentiments de tous : les arbres qui ne plient pas sur le passage du torrent sont tôt ou tard déracinés ; le navire qui ne cargue pas ses voiles sous la tempête est submergé. Hémon, comme on peut s'en apercevoir, pousse la déférence jusqu'à recourir, afin que son éloquence porte mieux, aux images et aux sentences familières à son terrible père. Mais celui-ci devine son fils : « Tu n'as pas dit un mot qui ne fût pour elle (Antigone) ; — tu te fais son allié contre moi ; — tu es son esclave¹. » La dispute prend le ton de violence qu'on pouvait prévoir et l'intervention d'Hémon, loin de sauver Antigone, hâtera sa perte. Créon la ferait mourir sous les yeux mêmes de son fils, si celui-ci ne se retirait en déclarant qu'on ne le reverra pas.

Le résultat de cet épisode est double. D'abord l'action dramatique a progressé : Antigone ne peut plus être sauvée. La pitié avait échoué avec Ismène ; l'amour et la raison échouent avec Hémon. Antigone n'a plus autour d'elle que des personnages hostiles ou pusillanimes, et personne ne tentera plus rien en sa faveur ; la colère de Créon aggrave même son supplice. Mais, d'autre part, l'idée religieuse et morale personnifiée par Antigone a trouvé enfin un défenseur ; ce défenseur a suc-

¹ *Antig.*, v. 748, 740, 750.

combé il est vrai ; mais il est de ces causes qui triomphent par la défaite même de ceux qui les soutiennent. Antigone est devenue plus touchante à mesure que Créon devenait plus odieux, et l'on sent qu'un revirement s'opère contre l'injustice et la cruauté du maître inexorable. Le discours d'Hémon contient en effet autre chose qu'un plaidoyer inspiré par l'amour : il est l'écho du sentiment général de la cité thébaine ; c'est la voix du peuple, *vox populi*, que nous venons d'entendre par la bouche du fils de Créon ; ce peuple commence à s'émouvoir, il donne raison à Antigone ; il prend parti pour la religion des morts contre son favori d'hier. C'est sans doute parce que Créon lui-même le comprend qu'il se montre de plus en plus obstiné dans sa résistance ; derrière son fils, il voit tous ses sujets. Il ne s'en prend plus à Antigone seule ; en aggravant son supplice, il brave la cité entière, il brave les dieux eux-mêmes, les « dieux d'en bas » surtout, dont on oppose les lois à son autorité ; en condamnant Antigone à être ensevelie vivante, il leur porte un véritable défi. C'est le commencement d'un égarement avant-coureur du châtement qui est prochain :

Je l'enverrai dans un endroit que jamais le pied des mortels n'a foulé et, vivant, je l'enfermerai dans la pierre... Là, elle obtiendra, peut-être d'Hadès, le seul des dieux qu'elle révère, de ne pas mourir ; elle y apprendra tout au moins ce qu'elle ignorait, que c'est prendre une peine inutile que d'honorer les morts¹.

Dans le quatrième épisode, Antigone se montre sous des traits qu'on avait à peine entrevus jusque-là. Dans les scènes précédentes, nous avons sous les yeux une femme transformée par l'idée d'une sainte mission à remplir et oubliant, pour se conformer à la plus pieuse des lois religieuses, toutes les considérations auxquelles s'attachent les âmes moins héroïques que la sienne. Ici nous retrouvons la femme, la jeune fille, qui ne peut se défendre d'un mouvement d'effroi devant la mort qu'elle a cherchée, pleurant sur elle-même, sur sa jeunesse,

¹ *Antig.*, v. 777.

sur son hymen. La plainte qu'elle laisse entendre est son épithalame, et c'est l'Achéron qui va devenir son époux. Elle se compare à Niobé, qu'enveloppe une végétation de pierre et qui, sur le Sipyle, laisse éternellement tomber des pleurs de ses paupières de marbre; elle dit adieu à Thèbes, à la fontaine de Dircé, au jour qui l'éclaire; elle déplore les malheurs de sa race, dont la malédiction l'atteint, elle la dernière et la plus misérable. Son exaltation est tombée; la nature reprend ses droits. Sans regretter son sacrifice, Antigone jette un regard désolé sur tout ce qu'il lui a coûté. Si encore, à cet instant suprême, elle était soutenue par la sympathie de ceux qui l'environnent! Mais le cœur, dans sa prudence vulgaire, est incapable de comprendre sa sublime folie; il n'a pour son malheur qu'une compassion de commande qui n'ose s'exprimer qu'avec des réserves, et des consolations maladroitement qui la blessent: « Hélas! on se rit de moi! » Se serait-elle donc trompée, pour que les dieux l'abandonnent ainsi, et la piété n'était-elle pas là où elle l'a cru? Rien n'est touchant comme cette défaillance passagère d'Antigone, quand une fois son œuvre est accomplie, et qu'elle n'est plus soutenue par l'ardeur de la lutte. Mais que l'adversaire reparaisse, que Créon vienne sur la scène pour hâter le supplice et adresser un dernier outrage à celle qu'il fait mourir: l'énergique fille d'Œdipe se retrouvera. Et cela aussi est très vrai. La présence de Créon rend Antigone à elle-même: non qu'elle daigne tourner vers lui ses regards et lui adresser la parole. Mais, pour elle-même cette fois, et non pour se défendre; pour légitimer à ses propres yeux, par des principes de raison, l'acte de piété qu'on lui reproche, elle reporte sa pensée sur ses chers morts qu'elle va rejoindre; dans une sorte de recueillement qui l'isole de ceux qui l'entourent, et la rend étrangère à ce qui se passe auprès d'elle, elle descend en elle-même, elle examine sa conduite; elle la raisonne, l'explique et prononce qu'elle a bien fait¹. Et ainsi, au milieu de la pitié

¹ *Antig.*, v. 891 sqq.

et des larmes qu'arrache cette scène pathétique, le poète, une fois de plus, ramène l'attention sur cette religion de la famille pour laquelle Antigone a tout sacrifié et nous en comprenons toute la vertu.

Antigone est entraînée hors de la scène par les gardes de Créon¹. Un récit de messenger, quelques réflexions morales et quelques phrases apitoyées du chœur, voilà vraisemblablement ce qu'on aurait pu attendre encore, si le sort d'Antigone était tout le sujet. Mais la pièce ne se termine pas et ne pouvait pas se terminer ainsi. Car l'idée du drame n'a pas reçu son développement complet. En nous laissant sur le triomphe de Créon, le poète eût, en quelque manière, consacré la supériorité de la force et de la violence sur les lois de la nature et de la religion ; la défaite d'Antigone eût pu sembler celle même du principe qu'il se proposait de glorifier. Dans la première partie de la tragédie, il est vrai, comme on a pu s'en rendre compte, ce principe va en acquérant une autorité toujours plus grande par la seule progression de l'action dramatique ; la cause d'Antigone sort fortifiée de chacune des épreuves qu'elle subit, et nous apparaît toujours plus sainte, plus noble, plus triomphante même, à mesure que l'héroïne se trouve plus désarmée et plus faible contre la tyrannie qui l'accable. Cependant Sophocle a voulu que le caractère inviolable de la religion des morts et des devoirs de la famille s'imposât à l'esprit du spectateur autrement encore que par l'admiration et la pitié qu'inspire la sœur de Polynice. Il a donné aux lois divines et naturelles une sanction ; il les a montrées prenant une revanche éclatante sur la force qui les a momentanément vaincues, et c'est de la mort même d'Antigone qu'il a voulu faire sortir leur triomphe définitif.

Sophocle, une fois de plus, nous fournit ici l'occasion d'ad-

¹ A la fin du troisième épisode, Créon a fait grâce à Ismène dont il admet l'innocence.

mirer les combinaisons savantes de son art et sa merveilleuse entente du théâtre. Jusqu'à ce moment, l'intérêt de la tragédie s'est soutenu à la fois par l'idée du devoir sur laquelle elle repose, et par le caractère d'Antigone, qui incarne cette idée d'une manière vivante et dramatique : deux éléments qui, ne l'oublions pas, ne font qu'un, et qu'il est impossible de désunir. Mais Antigone a maintenant disparu ; on ne la reverra plus, on ne l'entendra plus ; et Créon n'aura plus en face de lui cette adversaire obstinée dans son affection fraternelle et dans sa foi, ce caractère aussi indomptable que le sien ; devant sa volonté, il ne trouvera plus qu'une résistance, celle de l'idée, de quelque chose qui n'a pas de corps, d'une force invisible, d'une abstraction. Comment l'intérêt dramatique va-t-il se soutenir ? Sous quelle forme sensible se manifestera, s'exprimera, agira, se dramatisera en un mot, cette abstraction, cette Diké des morts, qui doit avoir le dernier mot et réduire à néant les efforts téméraires de celui qui prétendait entraver l'observation de ses lois ?

Elle prend d'abord la forme la plus simple. L'interprète officiel des dieux, Tirésias, vient rappeler Créon à la piété. Par sa bouche, nous apprenons que les dieux sont irrités de la conduite du roi et que la cité est menacée de grands malheurs :

Ces maux viennent de ton obstination ; tous nos autels, tous nos foyers sacrés sont souillés des restes du malheureux fils d'Œdipe, dont les oiseaux et les chiens se repaissent. Aussi les dieux refusent de recevoir de nous les prières des sacrifices et la flamme où brûlent les cuisses des victimes ; et les cris aigus des oiseaux ne sont plus favorables, depuis qu'ils ont goûté au sang et à la graisse du cadavre.... Songe à cela mon fils... ; cède au mort ; ne t'acharne pas sur celui qui n'est plus¹.

Viennent ensuite des menaces plus directes :

(Bientôt) toi-même, de ton propre sang, pour prix des morts tu donneras un autre mort ; car tu as fait descendre dans les ténèbres ce qui appartenait à la lumière : ton outrage a donné un tombeau pour demeure

¹ *Antig.*, v. 1015-1030.

à la vie; et, d'un autre côté, tu gardes ici un mort, privé des honneurs funèbres et des rites sacrés, retenu loin des divinités infernales. Or, sur leur domaine, tu n'as aucun droit, ni les dieux supérieurs non plus, à qui tu fais violence. Aussi les Erinyes vengeresses, ministres funestes d'Hadès et des dieux du ciel, te guettent pour te saisir et t'envelopper dans ces mêmes maux que tu as faits¹.

Cette scène produit une grande impression, non pas seulement à cause de la force des descriptions de Tirésias, hardies jusqu'au réalisme, mais parce que l'on y entend les premiers grondements d'un orage qui bientôt éclatera. L'arrivée de Tirésias n'a été préparée par aucune des habiletés ordinaires de Sophocle. On ne peut, en effet, appeler de ce nom le sentiment pénible, douloureux, que nous cause le triomphe de la force égoïste sur le dévouement et la faiblesse d'Antigone, et le désir qui en résulte naturellement de voir punir comme elle le mérite la cruauté de Créon. Mais ce besoin qu'on éprouve de voir accorder une réparation à l'héroïne méconnue était en somme la meilleure préparation pour introduire Tirésias, pour pallier ce que son rôle pouvait avoir de commun avec celui d'un *deus ex machina*. Tirésias d'ailleurs a son caractère propre. Il a autrefois donné à Créon des avis dont celui-ci reconnaît la sagesse, et, aujourd'hui encore, c'est par amitié pour lui qu'il lui apporte ses conseils. Mais s'il est bienveillant, il est irritable aussi, et quand il prédit au roi les malheurs prêts à fondre sur sa tête, il cède à un accès de colère motivé par les injures imméritées que lui valent ses avis désintéressés, qui ont déplu².

Les prédictions de Tirésias, nécessaires à la marche de l'action, et non moins nécessaires à la glorification d'Antigone, car elles renferment implicitement la condamnation de la conduite de Créon, paraissent ainsi, bien que suggérées au vieillard par un esprit divin qui est en lui, sortir simplement du conflit des caractères.

¹ *Antig.*, v. 1065, traduction de J. Girard.

² Cf. plus haut, p. 385 sqq. C'est aussi sous l'impulsion de ce même sentiment de colère que Tirésias, dans l'*OEdipe-Roi*, se décide à découvrir à OEdipe ce qu'il sait.

¶ Mais l'intérêt du rôle de Tirésias n'est pas là seulement. Il réside aussi en ce qu'il donne au caractère de Créon l'occasion d'achever de se manifester. Ce caractère s'éclaire ici de telle sorte qu'il semble inexplicable, après qu'on a lu la scène, que la critique ait pu se méprendre sur ce que Sophocle a voulu que Créon représentât. ¶ Insolent, soupçonneux, violent, obstiné, menaçant, tyran en un mot, le roi thébain continue d'abord de l'être, comme il l'a été dans les épisodes antérieurs, mais il est de plus un impie. Ce côté avait déjà été indiqué précédemment, mais avec beaucoup moins d'insistance. Nous avons entendu Créon railler sans respect les dieux d'en bas¹. Ici, il ne recule pas devant le blasphème lancé contre Zeus lui-même : « Vous ne donnerez pas de tombeau à ce mort ; dussent les aigles de Zeus en emporter jusqu'à son trône les lambeaux dans leurs serres, jamais je ne permettrai, par crainte de cette souillure, qu'on ensevelisse ces restes impurs². » Ce qu'il ajoute que « les hommes sont impuissants à souiller la pureté des dieux » est là, si nous comprenons bien son caractère, moins pour atténuer son sacrilège que pour légitimer, par un nouveau sophisme, l'ordre odieux qu'il refuse de révoquer. Comme on l'a observé avec raison³, Créon commet ici un crime d'Etat ; chargé du salut de la cité, il est, de tous les ennemis de la cité, le plus dangereux et le plus coupable ; il a soulevé contre elle les colères divines et aussi les colères humaines, car déjà les villes voisines, redoutant la contagion de la faute non moins que du châtement qu'elle entraîne, se lèvent pour marcher contre Thèbes⁴.

Dans son entrevue avec Hémon, Créon n'avait pas eu pour son fils plus de pitié que pour Antigone ; il l'avait sacrifié comme elle à son orgueil, à son égoïsme et à ses rancunes de despote. Pourtant, devant les menaces directes de Tirésias,

¹ *Antig.*, v. 777 sqq.

² *Ibid.*, v. 1039.

³ L'observation remonte à Goethe. Voir Corssen, ouv. cité, p. 47 sqq.

⁴ *Antig.*, v. 1080 sqq.

ce qui reste en lui de sentiment paternel se réveille tout à coup. Sachant bien que le devin n'a jamais menti, et qu'en refusant de lui obéir il met en danger la vie d'Hémon, il est subitement pris de peur, d'une peur irraisonnée, folle, qui le laisse d'abord irrésolu et lui fait avidement rechercher des avis qu'il méprisait tout à l'heure ; et le voilà maintenant, cet homme obstiné, qui se donne tort à lui-même, qui révoque son édit, qui hâte fiévreusement la lenteur de ses serviteurs, et, à leur tête, se précipite pour aller ensevelir Polynice et délivrer de sa main celle qu'il a murée vivante dans la tombe.

On a reproché quelquefois à cette révolution subite dans les sentiments de Créon de rompre l'unité du caractère et de n'être pas vraie. Mais n'est-ce pas le propre des caractères violents et absolus de se jeter dans les contraires avec un égal emportement? « L'acier le plus durement trempé est celui qui se brise le plus facilement, » disait Créon, et il nous offre lui-même un exemple de cette vérité. On ne doit pas oublier, en outre, qu'en cet endroit de la tragédie nous sommes obligés de tenir compte de la foi que les Grecs du v^e siècle avaient dans les présages. Nous ne croyons pas aux oracles, mais les spectateurs de Sophocle y croyaient, et la terreur soudaine de Créon leur paraissait tout expliquée et toute naturelle. Enfin, le sentiment sous l'influence duquel s'accomplit le revirement de Créon est un de ceux qui ne meurent jamais dans l'homme et se révèlent parfois avec une force d'autant plus grande qu'ils ont été plus longtemps comprimés et étouffés par d'autres. En ravivant dans son personnage l'amour paternel, Sophocle s'est simplement conformé à la nature, et la nature a ici, comme on va le voir, merveilleusement secondé son art et servi ses intentions.

Quelque désirée, et, par suite, quelque naturelle que nous semble l'intervention de Tirésias ; quelque habilement que l'auteur l'ait présentée en y mêlant le conflit des caractères, il n'en reste pas moins qu'avec le nouveau personnage un

élément nouveau s'introduit dans le drame, et que les dieux vengeurs se substituent, pour diriger désormais la marche de l'action, au caractère d'Antigone, qui en avait jusqu'à ce moment déterminé le cours. Le dénouement va-t-il donc sortir de cette intervention surnaturelle, et le chef-d'œuvre de Sophocle, cette peinture admirable où vivent d'une vie si intense et si vraie les passions et les caractères; où tous les actes des personnages, toutes leurs résolutions, tous les événements qui leur arrivent quel que soit leur degré d'importance, trouvent leur raison dernière dans la volonté ou dans le cœur humain; ce chef-d'œuvre se terminera-t-il par des scènes conventionnelles de justice divine, où se retrouveront, par trop visibles, les procédés du métier dramatique? Il n'en est rien. L'action divine était nécessaire ici; les dieux devaient prendre ouvertement parti pour Antigone, pour les lois éternelles dont elle s'est faite le champion, pour les droits sacrés de la famille contre les arrêts du despotisme aveugle, pour la piété contre l'orgueil, pour le respect des morts contre l'ὕβρις des vivants. C'était un moyen de donner à l'idée de la pièce toute son autorité et toute sa valeur, de décider d'une manière définitive le débat entre les deux adversaires en présence, de dissiper toutes les obscurités et tous les doutes qui pouvaient, à la rigueur, naître des circonstances particulières d'où le conflit était sorti. C'était, en un mot, le moyen de trancher la question de droit. Mais le rôle de l'action divine devait se borner là; ou, tout au moins, ses effets devaient se confondre, au point de ne pouvoir s'en distinguer, avec ceux des passions et des affections humaines, de telle sorte que le dénouement parût, comme tout le reste de la tragédie, sortir uniquement des caractères, et même qu'il en sortît vraiment. Sophocle est arrivé à ce résultat, en créant le rôle d'Hémon.

Le rôle d'Hémon n'était pas fourni à Sophocle par la tradition. Le fils de Créon, d'après la légende, avait été la dernière victime du sphinx et par conséquent n'avait pu connaître les

enfants d'Œdipe et de Jocaste¹. En modifiant cette tradition afin de le mêler aux événements de son drame, le poète établissait, entre les deux grandes parties de sa tragédie, le lien dont elles avaient besoin pour que l'unité de l'œuvre dans son ensemble fût solide et bien réelle. Le rôle d'Hémon, en effet, sert de transition entre la mort d'Antigone et les malheurs de Créon ; grâce à lui les seconds dérivent de la première par une suite naturelle où n'interviennent que les passions du cœur humain. C'est par passion pour Antigone que le fils de Créon se donne la mort ; il se tue de désespoir ; son suicide est un suicide par amour. A son tour le suicide d'Eurydice découle directement de celui d'Hémon, et, comme lui, s'explique uniquement par un mobile tiré de notre nature : le désespoir de la mère qui ne peut survivre au trépas de son enfant. Si donc, au-dessus de tous les événements tragiques qui remplissent l'exodos, plane une volonté supérieure, on peut dire néanmoins qu'elle n'y prend pas une part directe et effective ; elle laisse un libre jeu aux forces morales que Créon a méconnues et qu'il a voulu dompter, et ce sont ces forces mêmes qui se chargent de son châtement. Créon a foulé aux pieds les devoirs et les affections de la famille ; en lui, le père et l'époux sont frappés². Il s'aliène l'affection de son fils ; il le voit demeurer insensible à ses supplications et à ses larmes ; il est obligé de reculer devant son geste et son regard qui menacent ; il ne peut enfin l'empêcher de mourir sous ses yeux³ ; cette mort entraîne celle d'Eurydice, et Créon se lamente sur son foyer désormais désert.

¹ Apollodore, 3, 5, 8, 5 : πολλῶν δ' ἀπολλυμένων, καὶ τὸ τελευταῖον Ἰδμόνος τοῦ Κρέοντος, κηρύσσει Κρέων τῷ τὸ ἀνίγμα λύσονται καὶ τὴν βασιλείαν καὶ τὴν Λαίου δόξαι γενεῖα.

² Une raison d'art a dû encore déterminer Sophocle à laisser subsister dans l'âme de Créon les sentiments du père et de l'époux. En ne faisant pas de son personnage un être absolument mauvais, il rend possible la pitié pour le malheureux si durement frappé dans les seules affections qu'il est capable d'éprouver ; et le spectateur quitte le théâtre rempli d'une émotion plus noble et plus généreuse, quoique non moins vive, que celle que procure le seul sentiment de la justice satisfaite.

³ *Antigone*, v. 1192 sqq.

Créon a méconnu les droits sacrés des morts et des dieux d'en bas, il a privé de la sépulture un cadavre et muré dans la tombe un être vivant ; par une terrible représaille de la destinée, son raffinement de cruauté se retourne contre lui¹, et c'est dans le tombeau préparé pour Antigone qu'il reçoit son châti-
ment.

La mort d'Antigone se trouve ainsi, grâce au rôle d'Hémon, dont nous pouvons maintenant saisir toutes les intentions et toute l'importance, apporter à la fois un dénouement au sujet tragique et particulier développé dans le drame, et une solution au problème moral qu'il soulève. Le sacrifice d'Antigone a produit ses fruits. L'héroïne succombe, mais la cause générale à laquelle elle se dévouait en ensevelissant son frère triomphe parce qu'elle meurt. De sa mort sort directement le châti-
ment de Créon, c'est-à-dire la victoire et la glorification de la religion de la famille et de la religion des morts. Le drame et l'idée n'ont pas cessé de marcher de concert, soutenus l'un par l'autre, l'idée ennoblissant et élargissant le drame, le drame vivifiant l'idée. A condition qu'on lui donne un autre sens, le mot de Hegel reste vrai : par l'art consommé qui a présidé à la composition, par la vivacité de l'intérêt dramatique et le pathétique des situations, par la vérité des caractères, enfin par l'élévation et la noblesse de l'inspiration morale, l'*Antigone* est véritablement digne d'être appelée « le modèle idéal de la tragédie ».

¹ J. Girard, ouv. cité, p. 178.

RÉSUMÉ ET CONCLUSION

Des études particulières qui précèdent peuvent se dégager quelques conclusions générales. Les unes concernent plus spécialement la manière dont Sophocle a entendu la composition dramatique, autant du moins qu'il est possible d'en juger d'après les sept tragédies qui sont parvenues jusqu'à nous ; les autres sont relatives à la nature de quelques-unes des idées religieuses qui ont été mises en œuvre dans ces tragédies.

I

Nous avons constaté que parfois le sujet choisi par le poète n'était pas traité uniquement pour lui-même, et que la construction générale de plusieurs de ses pièces ne pouvait s'expliquer que si l'on tenait un compte suffisant de certaines intentions qui ne sont pas d'ordre dramatique, par exemple le désir de rehausser les mérites et la gloire d'un héros particulièrement cher au peuple d'Athènes, ou de faire le panégyrique de ce peuple lui-même sous le nom d'un héros traditionnel. Tel est le cas pour l'*Ajax* et pour l'*Œdipe à Colone*. Dans ces deux tragédies, au sujet dramatique proprement dit (suicide d'Ajax, réhabilitation et mort d'Œdipe) Sophocle en superpose en quelque manière un second, auquel le premier sert de soutien, et qui est destiné à progresser en même temps que progresse l'action tragique. Des trois grands représentants de

la scène attique, Sophocle est celui qui introduit dans son théâtre le moins d'allusions aux événements contemporains ; on peut même dire qu'on n'en trouve chez lui aucune qui soit suffisamment précise pour être certaine. Mais, s'il s'est interdit les allusions de détail, dédaignant peut-être ce moyen trop facile de succès, il n'a pas cru cependant, en vrai fils d'Athènes qu'il était, qu'il dût imposer silence à son patriotisme, dans des fêtes solennelles où se déployait la magnificence de la cité, et dont l'éclat attirait les étrangers de tous les points du monde hellénique. Malheureusement le panégyrique, quelque général et désintéressé qu'il devienne entre ses mains, et malgré la noblesse du sentiment qui l'inspire, a des exigences qui ne sont pas celles de l'art dramatique, et qui même lui sont quelquefois contraires. Malgré son habileté et ses efforts, le poète n'arrive pas à fondre absolument dans l'action dramatique la louange d'Athènes ou du héros favori ; il ne les mène de front qu'au préjudice de l'impression tragique. Sans revenir sur les critiques qu'on peut adresser à l'*Ajax* et à l'*Œdipe à Colone*, rappelons seulement que, dans la seconde de ces tragédies, Thésée, l'Athénien modèle, par son intervention constamment et uniformément trop opportune, en arrive à n'être plus qu'une sorte de *deus ex machina*, dont la présence affaiblit d'une manière très sensible ce que la situation d'Œdipe a de pathétique et d'émouvant ; et que, dans l'*Ajax*, Sophocle est amené, par la nécessité de présenter la victime d'Athéna sous le jour le plus agréable aux spectateurs, à placer au milieu de sa pièce le dénouement de l'action dramatique : ce qui devait nécessairement, pour tout autre du moins qu'un Athénien du siècle de Périclès, rendre languissante toute la partie qui suit la mort d'Ajax. Ces défauts, qui portent non sur des points de détail mais affectent l'économie générale des deux tragédies, ne sont imputables évidemment ni au génie dramatique de l'auteur, ni aux sujets qu'il a choisis, mais à la seule manière dont il a cru devoir les présenter, à sa préoccupation parfaitement visible d'associer à l'action quelque chose qui n'en fait pas né-

cessairement partie, à sa volonté d'être, en écrivant son drame, autre chose encore que poète dramatique ; ils viennent, en un mot, de la *contaminatio* de deux genres distincts s'adressant à des besoins, à des sentiments différents, et soumis chacun à des lois déterminées, qui ne peuvent pas être confondues.

Quelque chose de cette complexité dans la conception de l'œuvre dramatique se retrouve, à un certain degré, dans l'*Antigone* elle-même. Cette tragédie en effet renferme, en même temps que le développement d'une action tragique, le développement d'une idée. Je ne parle pas de ces notions générales sur lesquelles repose le théâtre antique, fatalité, néant de l'homme en face des dieux, jalousie divine, et, quelques autres qui servent ordinairement de fond aux peintures des auteurs dramatiques ; notions acceptées de tous et que personne, ni l'auteur ni les spectateurs, ne songe à mettre en question. C'est une idée plus particulière et plus précise, que l'on discute, qui a ses adversaires et ses défenseurs, progressant avec le drame, duquel le poète tire occasion pour la mettre dans tout son jour, mais progressant pourtant en sens inverse du drame, prenant possession de nous avec une évidence et une force croissantes, à mesure que l'héroïne qui la personnifie et la défend est elle-même plus près de succomber. N'est-ce pas en effet de la mort d'Antigone que sort le triomphe définitif du culte de la famille et de la religion des morts ? Seulement, ici, l'idée n'est pas étrangère à l'action ; elle ne se superpose pas à elle ; elle se confond avec elle et est implicitement contenue dans le sujet. Il y a donc accord entre l'action dramatique et l'idée ; celle-ci soutient le drame et les caractères ; et Sophocle, en la dégageant du cas particulier d'Antigone et en lui donnant toute sa valeur générale, fait en somme pour le spectateur ce que le spectateur est lui-même porté à faire, pour peu qu'il cherche à se reconnaître au milieu des sentiments qui naissent en lui du spectacle de la lutte engagée entre la fille d'OEdipe et Créon. L'émotion tragique, loin d'être affaiblie, se trouve au contraire renforcée par la vue de plus en plus nette du caractère absolu

de la loi religieuse qu'Antigone trouve au fond d'elle-même à la seule lumière de son amour fraternel, et à laquelle elle se sacrifie avec tant d'abnégation, d'héroïsme et de simplicité.

Ce que nous disons de l'*Antigone* peut compléter nos observations de tout à l'heure sur l'*OEdipe à Colone*. L'admirable poésie de cette œuvre extraordinaire n'a pas cessé, depuis le jour de son apparition, d'exercer sa séduction sur les esprits les plus différents, et les modernes, comme les anciens, en goûtent encore tout le charme. Mais, si elle est la plus poétique des productions de Sophocle, elle est aussi, on en conviendra sans peine, la plus obscure. Cette obscurité même d'ailleurs n'a peut-être pas nui, parmi nous du moins, à son succès. A quoi tient cette obscurité? A ce qu'on est obligé, pour saisir toute la pensée du poète et toute la portée de sa tragédie, de la considérer sous plusieurs aspects à la fois. Ce n'est pas une condition facile à remplir, que celle qui consiste à se tenir simultanément à des points de vue qui ne sont pas les mêmes. Cette condition pourtant est nécessaire et, sans elle, on n'embrasse pas la construction d'ensemble de l'ouvrage, le rapport des parties au tout, et leur importance relative. Mais les choses s'éclaircissent quand on ne néglige aucune des intentions de l'auteur.

Ces intentions sont multiples, et sa tragédie est complexe non seulement, comme nous l'indiquions plus haut, parce que l'action s'y double d'un panégyrique, mais aussi parce que, de même que dans l'*Antigone*, le sujet du drame, c'est-à-dire la réhabilitation et l'apothéose d'OEdipe, a pour fondement une idée morale; non pas, encore une fois, une idée morale simplement énoncée et admise par tous dans sa généralité et ses conséquences; mais une idée morale qui évolue, qui ne fait que par degrés son apparition dans la conscience d'OEdipe, qu'OEdipe ose à peine, tout d'abord, mettre timidement en avant pour se justifier, à laquelle il s'attache ensuite avec une confiance grandissante, la proclamant enfin, la tête haute, après l'avoir progressivement imposée à l'esprit de ceux qui l'entourent, comme elle a, progressivement aussi, pénétré dans

l'esprit des spectateurs. Panégyrique d'Athènes, action dramatique, caractères, idée du libre arbitre opposée à la fatalité aveugle et faisant un martyr du criminel qui n'a pas voulu ses crimes : tous ces éléments se tiennent et marchent de concert¹. En omettre un seul, c'est fausser la pensée de l'écrivain et ne plus comprendre son œuvre.

L'*Œdipe à Colone* est la dernière tragédie que Sophocle ait écrite. C'est aussi, de toutes celles qui nous restent de lui, la plus complexe. Il semble qu'avec l'âge soit allée en s'accroissant chez lui la tendance naturelle qu'il paraît avoir eue à rechercher dans un sujet non seulement le côté dramatique, mais encore les idées sur lesquelles il était possible de l'étayer, comme aussi les occasions qu'il en pouvait tirer pour exprimer quelques-uns des sentiments personnels qui lui tenaient le plus au cœur, notamment son admiration et son amour pour Athènes.

Par sa manière d'envisager un sujet, Sophocle complique l'art dramatique : il le renouvelle en introduisant dans la tragédie le jeu des caractères, en attribuant une large part à la volonté et aux passions de l'homme dans la direction des événements, dont Eschyle soumettait le cours principalement à la fatalité. Mais comme, d'autre part, il n'exclut pas entièrement de son théâtre cette puissance surnaturelle, il en résulte que l'action de ses tragédies progresse sous la double impulsion que lui impriment deux ressorts dramatiques bien distincts, la fatalité et les caractères ; et c'est là encore une cause pour laquelle ses drames ne sont pas simples.

Nous avons essayé de montrer dans le détail, à propos de chaque tragédie séparément, quels inconvénients entraînait la présence simultanée, dans une même pièce, de ces deux ressorts dramatiques. C'est dans les *Trachiniennes* que ces inconvé-

¹ On peut y ajouter encore l'expression de sentiments personnels à Sophocle, et qui déteignent sur l'ensemble, comme la tristesse mélancolique qu'il éprouve à vieillir.

nients sont le plus visibles ; car, dans ce drame, Sophocle semble avoir voulu conserver aux deux forces contraires une importance à peu près égale, et faire sortir son dénouement à la fois de l'une et de l'autre, sans sacrifier l'une des deux à l'autre. On peut, en se bornant aux points généraux, résumer ces inconvénients de la manière suivante. D'abord, le rôle attribué à la fatalité dans l'action est une gêne pour le poète dans la peinture des caractères. Le caractère de Déjanire est réduit à une esquisse et sa jalousie manque parfois de vérité et de profondeur. Dans le caractère d'Hercule, les côtés humains du personnage sont laissés de côté, car ils ne seraient pas en harmonie avec sa destinée et sa fin surnaturelles. Déjanire et Hercule sont condamnés à ne jamais se rencontrer sur la scène, car une entrevue des deux époux aurait pu dissiper les malentendus nécessaires à l'accomplissement des oracles, et Sophocle n'a pu, par conséquent, faire éclater entre eux aucun de ces conflits pathétiques qui donnent aux sentiments l'occasion de se manifester et de s'exprimer avec la vivacité que réclame le théâtre. D'autre part, l'impression religieuse qui peut résulter de l'emploi de la fatalité est nécessairement affaiblie par le rôle que la volonté et la passion revendiquent dans les événements. Enfin l'intérêt du spectateur court risque de se partager entre l'action divine et l'action humaine du drame. Dans les *Trachiniennes*, il s'attache tantôt à la destinée fatale d'Hercule, tantôt aux souffrances purement humaines de Déjanire, pour se reporter de nouveau sur Hercule ; l'unité d'intérêt n'existe pas, bien qu'à la rigueur l'unité d'action soit observée.

L'action de la première partie de l'*Ajax*, de l'*Electre*, de l'*OEdipe à Colone* et du *Philoctète* est dirigée par les deux mêmes forces que l'action des *Trachiniennes*. Dans ces tragédies cependant les défauts des *Trachiniennes* ne se retrouvent pas à un égal degré. C'est que Sophocle n'a pas cherché à y maintenir, entre les deux ressorts dramatiques, un équilibre aussi complet, mais a donné, d'une manière plus ou moins marquée, la prépondérance à l'un ou à l'autre, et, de préférence, aux carac-

tères. L'antinomie entre la fatalité et les caractères n'en subsiste pas moins, toujours aussi réelle et aussi irréductible, et les effets en sont à peu près les mêmes, quoique atténués. Ajax énumère les raisons qu'il a de se donner la mort; il ne dit rien de celles qui pourraient l'engager à vivre, et, quand Tecmesse les a exposées devant lui, il semble qu'il n'y ait pas pris garde. Il ne se livre pas dans son âme de combat véritable; à proprement parler, il ne délibère pas son dessein, car il ne considère jamais sa situation que par un seul côté, toujours le même : le point d'honneur, auquel il n'oppose rien. Des deux faces de la nature humaine le poète ne nous en montre qu'une en lui, et la conséquence est que son héros a une âpreté et une raideur de sentiments qui déconcerte la sympathie. Mais Sophocle pouvait-il éviter ce défaut? La mort d'Ajax est fatale; il n'est pas en son pouvoir de la fuir. Le poète ne pouvait donc raisonnablement le montrer choissant entre deux partis à prendre, puisqu'il n'existe pas pour lui d'alternative qui lui permette de choisir. Par contre Athéna, qui constitue l'élément surnaturel du drame, a reçu tous les traits d'une mortelle, et la gravité religieuse de la tragédie en est diminuée d'autant. — Electre a la même raideur qu'Ajax et la même dureté. N'est-ce pas qu'elle est impliquée, elle aussi, dans une action fatale, qui doit nécessairement s'accomplir et qui ne s'accomplirait pas si sa haine faiblissait? Ajoutons qu'il manque à la peinture de son caractère la consécration de l'acte, qui en serait l'expression la plus forte. Electre ne tue pas sa mère, et ne pouvait pas la tuer sans dépasser les limites de l'horrible que peut supporter la scène, parce que le dénouement est de ceux que ne sauraient justifier les seuls sentiments naturels des personnages, parce que le parricide ne peut avoir d'autre excuse que la fatalité. Ici encore il ya donc entre les caractères et la fatalité une contradiction flagrante. Electre, dont le caractère est presque toute la tragédie, est condamnée à ne pas agir; et Oreste, dont le caractère n'est rien, est le seul qui accomplisse des actes. — Ce défaut est également celui du *Philoctète*. Les sentiments et

la volonté des personnages, analysés avec une délicatesse sans égale, n'aboutissent à rien, et le dénouement sort uniquement de la fatalité agissant en dehors des acteurs et par ses propres moyens. Quelque perfection qu'atteignent donc les peintures morales de Sophocle, on pourrait dire en définitive, en faisant abstraction de leur valeur esthétique et en se plaçant strictement au point de vue de l'action, qu'elles ne servent à rien. Ajax se tuera, Philoctète quittera son île, OEdipe aura son tombeau à Colone, Hercule périra par le venin du Centaure, quoi que fassent, pensent, disent, veuillent et décident les divers personnages qui, volontairement ou non, sans en avoir conscience ou en le sachant, amènent ces résultats. Supposer que le contraire puisse arriver, c'est admettre que la fatalité a perdu son caractère de nécessité, c'est-à-dire qu'elle n'est plus la fatalité.

Comme il est naturel, la composition se ressent du manque de simplicité dans la conception première de l'œuvre. Dans la disposition des épisodes et des scènes, Sophocle n'est pas déterminé uniquement par la pensée de présenter le sujet sous la forme la plus dramatique qu'il pût recevoir ; il obéit aussi soit au désir de dramatiser, en même temps que le sujet lui-même, l'idée ou les idées accessoires qu'il est dans son dessein d'y faire entrer, soit à la nécessité d'établir, entre les différentes parties de son drame, la succession la plus propre à ramener à l'apparence de l'unité les deux forces contraires entre lesquelles il partage presque toujours la direction des événements.

On peut reprocher aux *Trachiniennes* de contenir deux dénouements. C'est une conséquence du double caractère de l'action, à la fois humaine et divine. La mort de Déjanire est le terme naturel où devait aboutir la passion de l'héroïne, passion tout humaine ; la mort d'Hercule, qui ne se rattache par aucun lien à celle de Déjanire, est l'effet nécessaire du destin du fils de Zeus. Le *Philoctète* rentre dans la même catégorie. Là aussi, pour rendre compte de la structure de la tragédie, nous avons dû distinguer, sous l'action

qu'engendre la volonté des personnages, une action latente et fatale, qui se poursuit à côté de la première ; et ces deux actions ont également chacune son dénouement propre. Philoctète et Néoptolème s'embarqueront ensemble pour la Grèce, malgré Ulysse : tel est le dénouement auquel conduit le développement des caractères ; ils s'embarquent en réalité pour Troie sur l'ordre d'Hercule : tel est le dénouement de l'action fatale, contraire au premier et indépendant de lui. Dans l'*Electre*, nous rencontrons une construction qui offre avec celle du *Philoctète*, et pour la même raison, une analogie frappante. L'action du drame (parricide d'Oreste) y est distincte du sujet (peinture des sentiments d'Electre). Logiquement, le sujet devrait aboutir au meurtre de Clytemnestre par sa fille, et Sophocle lui-même nous indique qu'il y aboutirait¹, si la fatalité, comme dans le *Philoctète*, ne substituait à ce dénouement logique un autre dénouement, en amenant Oreste sur la scène au dernier moment pour remplacer sa sœur dans son devoir impie. — La duplicité d'action de l'*Ajax* n'est pas niable, et la pièce ne peut se ramener à l'unité que si on la considère aussi comme développant un sujet (réhabilitation d'Ajax), qui est distinct de l'action proprement dite (suicide d'Ajax) et qui la dépasse. — L'*Antigone* elle-même présente deux parties, dont la seconde (châtiment de Créon) n'est pas rigoureusement nécessaire, si l'on n'envisage que le malheur et le dévouement d'Antigone, c'est-à-dire le sujet dramatique, mais qui, au contraire, devient indispensable pour compléter le développement de l'idée générale, à la fois morale et religieuse, qui élargit le drame et l'ennoblit ; c'est en effet la seconde partie qui fait sortir de la mort d'Antigone le triomphe et la glorification du culte de la famille et de la religion des morts. — Enfin, la structure de l'*Œdipe à Colone* sera jugée très diversement suivant que l'on s'attachera seulement à la matière dramatique et à sa

¹ Il fait dire à Electre, quand elle croit qu'Oreste est mort : ἀλλ' αὐτόγρηρι μοι μόνῃ τε δραστήον | τοῦργον τὸδ'· οὐ γὰρ δὴ κενόν γ' ἀφήσομεν (v. 1019).

mise en œuvre, ou bien que l'on considérera plutôt, en donnant au sujet plus de profondeur et de gravité morale, la justification et la réhabilitation du fils de Laïus, fondée sur l'opposition du libre arbitre et de la fatalité. Dans le premier cas, la pièce paraîtra parfois languissante ; elle contiendra des redites et des longueurs ; les épisodes ne seront pas rattachés entre eux par des liens logiques et nécessaires ; toute la partie relative à Créon et à Polynice s'enchaînera si peu à ce qui précède, qu'un épisode entier (arrivée d'Ismène), présentant tous les caractères d'une seconde exposition, sera nécessaire pour la préparer. Enfin l'intérêt dramatique, affaibli déjà pour toutes ces raisons, le sera encore par la part trop large consacrée au panégyrique, par le souci constant de présenter aux Athéniens une image d'eux-mêmes dont ils puissent s'enorgueillir. Ces imperfections disparaissent, dès qu'on change de point de vue. Si, comme nous avons essayé de le montrer, au lieu de considérer exclusivement le sort d'Œdipe et les événements du drame, on cherche à suivre le développement de l'idée au nom de laquelle Œdipe proteste de son innocence et l'établit, le lien logique et nécessaire qui réunit les épisodes et les scènes en un tout serré apparaîtra avec clarté ; les longueurs deviendront dramatiques ; sous des redites apparentes, la progression se découvrira parfaite et ininterrompue ; la tragédie entière offrira un ensemble plein d'unité et de grandeur. Par là, malgré la différence des sujets, l'*Œdipe à Colone* se rapproche de l'*Antigone* ; c'est la même largeur d'inspiration et le même genre de composition.

En résumé, une des observations les plus générales suggérées par l'examen attentif de la composition dans Sophocle, c'est que son art n'est pas de ceux qui se laissent pénétrer facilement et du premier coup. L'art de Sophocle n'est pas simple ; il n'est pas l'effet des seuls dons de la nature, de l'inspiration poétique, du *démon* tragique. Il y entre une part très grande de réflexion, d'étude, de calcul et même d'efforts pour réduire à l'unité les éléments divers difficiles à

concilier, que l'analyse y découvre quand on cherche à remonter, dans la mesure du possible, jusqu'à la conception première. Des sept tragédies qui ont survécu, la seule vraiment simple, pour la composition et pour l'idée, est l'*Œdipe Roi*. Là, aucun souci de produire des impressions d'ordinaire étrangères à l'art de la scène ; là, point de ressorts dramatiques de nature opposée et aboutissant nécessairement à des dénouements contraires ; mais une force et une cause unique, la fatalité, à laquelle tout se ramène, soit que de la fatalité sortent directement les faits qui imposent à Œdipe son enquête et l'acheminement vers la vérité : peste de Thèbes, oracle de Delphes, mention du carrefour des trois chemins jetée en passant par Jocaste qui n'en soupçonne pas l'importance ; mort inopinée du roi Polybe et venue soudaine du Corinthien qui met Œdipe sur la voie ; — soit que la fatalité, agissant non plus sur les événements, mais sur l'esprit des personnages, leur enlève la possession d'eux-mêmes, égare leur intelligence, fausse leur volonté, et dénature ou étouffe leurs sentiments naturels, en les tenant sous une épouvante qui les affole et les pousse au précipice qu'ils voudraient fuir. Rien, dans ce chef-d'œuvre, non pas même les caractères, qui tous restent strictement subordonnés aux situations fatales et ne tirent que d'elles leur intérêt, ne vient distraire ou affaiblir l'émotion du spectateur, pris tout entier par l'angoisse de cette course à l'abîme, qui l'emporte lui-même en même temps que les acteurs. Et par quels moyens Sophocle atteint-il à cette puissance d'effet ? Surtout par l'unité extrêmement serrée de la composition, par l'art infini avec lequel sont ménagées, grâce à des révélations tronquées se complétant les unes les autres, les découvertes successives d'Œdipe, qui ne sont que des demi-découvertes, et qui se trouvent ainsi tenir en suspens sur sa tête tous ses crimes à la fois, jusqu'au moment où elles s'éclairent mutuellement d'un jour subit et font aboutir un triple malheur à une seule et immense catastrophe. Mais, même dans la simplicité de

l'*Œdipe Roi*, il y a autre chose que l'extraordinaire puissance d'un génie aussi tragique que celui d'Eschyle; on y reconnaît une raison sévère soumettant à son contrôle l'imagination créatrice, ne lui abandonnant jamais les rênes complètement, calculant avec une sûreté incomparable la portée des effets scéniques, subordonnant toujours les détails à l'ensemble et les ramenant aux lois rigoureuses de la proportion.

Pour relier entre elles les parties qui, par suite des raisons qui viennent d'être exposées, ne s'enchaînent pas avec une logique et une nécessité suffisantes, Sophocle a recours à des moyens qui se reproduisent assez souvent les mêmes dans ses tragédies. La répétition de ces moyens éveille quelque peu l'idée de *procédés*. On ne peut dire cependant que ce mot puisse leur être équitablement appliqué; car, tout en restant les mêmes au fond, ils sont variés dans la forme et s'accommodent aux sujets avec un tel bonheur qu'on ne songe même pas à les remarquer. Il est intéressant de les signaler, parce qu'ils laissent entrevoir, sous l'inspiration du poète, le faire particulier du dramaturge, et découvrent la part du métier dans ces chefs-d'œuvre qu'on prendrait volontiers pour l'éclosion aisée et naturelle d'un heureux génie.

L'un de ces moyens est l'emploi de personnages épisodiques. Le rôle d'Hémon dans l'*Antigone* est l'exemple qui montre le mieux quel parti Sophocle sait tirer de ces personnages pour assurer l'unité de la composition. Hémon est intéressant par lui-même, par son malheur, par son caractère; il l'est aussi en ce que, grâce à lui, on pénètre plus avant dans l'âme d'Antigone, et qu'on y devine des sentiments que sa réserve ne laisserait pas soupçonner. Mais ce rôle est surtout utile à la construction du drame. Sans lui, il y aurait solution de continuité de la première partie de la tragédie à la seconde. Il établit entre elles à la fois une transition et un lien. Dans l'*Œdipe à Colone*, Ismène, malgré tout le charme de fraîcheur et de

grâce que le poète a su répandre sur son arrivée, est aussi, avant tout, une *utilité*. A ne considérer que le fond des choses, elle remplit le rôle d'un messenger; elle annonce simplement, — sous une forme il est vrai plus vive que ne l'eût permis un ἀγγελος ordinaire, — ce qui se passe à Thèbes, et n'est là presque uniquement que pour préparer la venue de Créon et de Poly-nice. Elle aussi sert de transition et de lien entre des épisodes qui ne sortent pas nécessairement les uns des autres. Une partie du rôle de Teucer, dans l'*Ajax*, répond au même besoin. Il est assurément conforme à la situation qu'*Ajax*, avant de mourir, adresse à son frère absent un appel pathétique, qu'il lègue à son affection et à son courage le sort de Tecmesse et de son jeune enfant, le soin de sa mémoire et de sa sépulture. Mais, s'il ne le faisait pas, par quoi la lutte de Teucer contre Agamemnon et Ménélas, qui occupe un tiers de la tragédie et constitue à vrai dire une action nouvelle, serait-elle préparée? Où serait le trait d'union entre la première partie du drame et la seconde? Bien que, à la différence de ce qui se passe dans l'*Œdipe à Colone*, le rôle secondaire prenne dans la seconde partie une importance considérable, il n'en est pas moins, tout d'abord, simplement un rôle de transition. Ces rôles épisodiques, Sophocle ne les développe pas toujours. Il se contente parfois de les confier à un personnage muet et, chose merveilleuse, il trouve encore le moyen de donner à ce personnage, grâce à son silence même, une physionomie intéressante et presque un caractère. Il n'est pas besoin de voir représenter les *Trachiniennes*, pour se figurer Iole; la seule lecture de la scène où elle fait son entrée évoque l'image de sa beauté, de sa jeunesse, de sa fierté triste et résignée, de sa dignité que n'a pu abattre le malheur.

L'utilité du rôle d'Iole est plus grande encore que celle des rôles précédents. Il n'est pas purement une transition et un lien entre l'exposition, dans laquelle la fatalité domine, et les épisodes suivants, où la jalousie de Déjanire est l'objet principal

des développements ; il a pour but encore de subordonner à l'oracle qui règle la destinée d'Hercule, c'est-à-dire à la force fatale, les effets de la passion humaine de Déjanire, de concourir, avec d'autres moyens, à supprimer, tout au moins en apparence, la contradiction inhérente à l'emploi simultané des deux ressorts du drame, les caractères et la fatalité. Rétablir l'ordre entre ces deux forces et les ramener à l'unité, tel est le souci constant de Sophocle dans toutes les tragédies qui les emploient à la fois.

Il a, pour résoudre la difficulté, trouvé différents expédients. L'un d'eux consiste à retrancher des décrets divins ce qui constitue proprement la fatalité. Il ne suffit pas, pour que la fatalité soit telle, que ses décisions se réalisent nécessairement. Il faut aussi que les raisons de ces décisions soient impénétrables à l'homme, ou même qu'elle se décide sans raison, qu'elle soit aveugle, en d'autres termes. De plus, du moins quand il s'agit de l'art tragique, ses décisions doivent renfermer pour l'homme un malheur. Ces deux dernières conditions ne sont pas remplies dans l'*Œdipe à Colone*. La mort n'est pas un malheur pour Œdipe, car elle sera le terme de ses souffrances « qui surpassent toutes les souffrances humaines » (v. 105) ; et en outre les dieux, en entourant la fin d'Œdipe de circonstances merveilleuses, en attachant à sa mémoire et à son tombeau des privilèges presque divins, donnent assez à entendre que cet homme est pour eux un martyr, qu'ils veulent le dédommager de ses épreuves et réparer une injustice. Modifiée à ce point, la fatalité n'est plus dans la même contradiction avec la liberté et la volonté humaines ; elle se transforme en un principe de justice que l'esprit peut concevoir et peut admettre, et qui tend vers un but pouvant se confondre avec celui de notre propre activité. C'est là précisément ce que l'on trouve dans l'*Œdipe à Colone*. Œdipe ne cherche pas à éluder l'oracle d'Apollon ; il en souhaite au contraire la réalisation, qui répond à ses propres désirs, et il l'aide en fait à se réaliser en repoussant les propositions de

Créon et de Polynice. Il n'y a pas, dans l'*Œdipe à Colone*, de contradiction entre les caractères et la fatalité, parce que, à vrai dire, la fatalité n'y figure pas.

Un second moyen est employé dans les *Trachiniennes*, dans la première partie de l'*Ajax* et dans l'*Electre*. Il consiste à confiner, à l'aide d'artifices divers, l'action *visible* de la fatalité dans le début et dans la fin de la tragédie, de manière à laisser le champ libre au développement des caractères entre ces deux points extrêmes. La donnée fatale des *Trachiniennes* est nettement exposée dans le prologue et, jusqu'à la parodos, Déjanire est obsédée par la pensée de l'oracle d'après lequel Hercule doit trouver à OÉchalie la mort ou la fin de ses travaux. Mais, dès le premier épisode, la nouvelle de la victoire d'Hercule la rassure, et ses préoccupations se tournent vers un autre objet, l'infidélité de son époux. Sa jalousie s'efforce de ranimer par une sorte d'enchantement l'amour du héros. C'est la partie humaine du drame; Déjanire y est présentée agissant exclusivement en femme jalouse; elle ne soupçonne pas qu'une force cachée lui dicte chacune de ses déterminations; et elle ne l'apprendra que lorsque la catastrophe sera consommée. L'exodos, consacré en entier à représenter les derniers moments d'Hercule, reprend, pour le développer longuement et exclusivement, le thème du début, c'est-à-dire les causes fatales de la mort du fils de Zeus. — Même construction pour la première partie de l'*Ajax*. Le spectateur a sous les yeux, dès le prologue, la fatalité agissant en personne sous la figure d'Athéna, qui trouble la raison d'Ajax. Elle se retire ensuite de la pièce et laisse Ajax livré à lui-même. Ajax, sa folie dissipée, analyse sa situation et décide de se tuer. Les motifs sont tous empruntés à des sentiments qui appartiennent exclusivement au cœur humain; il se détermine en homme qui est libre et se croit libre; il mourra sans connaître la cause première de sa mort, et Sophocle nous donne à nous-mêmes l'illusion que son personnage aurait pu, s'il l'eût voulu, ne pas mourir. Mais la fatalité, soigneusement exclue de toute la partie consacrée à la

peinture des sentiments d'Ajax, reparait lorsque cette peinture est achevée. Quand la décision du héros est irrévocable et que son suicide est devenu inévitable, le récit du messager envoyé par Teucer à Tecmesse nous révèle l'arrêt funeste qui pesait sur l'orgueilleux fils de Télamon, et alors seulement nous comprenons qu'il n'était pas en son pouvoir de se résoudre autrement qu'il n'a fait. — Dans l'*Electre*, l'élément fatal est représenté par Oreste. Or, Oreste ne figure qu'à trois endroits : dans le prologue, où il explique comment sa volonté est enchaînée par l'oracle de Loxias; dans la scène de l'urne où, de parti pris évidemment, il n'est pas dit un mot de l'oracle et où le frère et la sœur, tout entiers à la joie de s'être retrouvés, se livrent uniquement à leurs effusions de tendresse; enfin dans le dénouement, qui suit immédiatement cette scène, et où reparaisent enfin les motifs religieux et impérieux qui condamnent le fils à tuer sa mère. La construction générale du drame, bien que la fatalité à laquelle Oreste est soumis diffère par sa nature de celle qu'on trouve dans l'*Ajax* et les *Trachiniennes*, est la même que dans ces tragédies et pour la même cause. Les raisons fatales du parricide sont reléguées au début et à la fin du drame, pour que les caractères des personnages puissent se développer sans en être influencés. — Le *Philoctète* élude d'une autre manière l'antagonisme des caractères et de la fatalité. L'oracle qui fait du retour de Philoctète à Troie une chose prévue et inévitable y est rappelé à chaque instant, soit dans le dialogue, soit dans les parties lyriques. Il n'apporte cependant aucune gêne à la peinture des caractères. La contradiction inhérente au sujet reparaitra, il est vrai, au dénouement, qui ne sortira pas des caractères; mais jusque-là Ulysse, Néoptolème et Philoctète agissent, sentent et veulent comme si la fatalité n'existait pas. C'est qu'en effet, pour Philoctète en particulier, elle n'existe pas; et c'est du caractère même du personnage que Sophocle a, cette fois, tiré le moyen de la lui cacher ou de la lui rendre indifférente, jusqu'au moment où Hercule en personne la lui révèle et lui impose de s'y sou-

mettre. Les efforts que font tour à tour le faux marchand, Ulysse et Néoptolème pour lui ouvrir les yeux se heurtent à des sentiments et à une passion qui le rendent sourd à leurs discours : indignation, colère, douleur de se voir encore en butte aux poursuites d'Ulysse ou trompé par Néoptolème, et, d'une manière plus générale, haine obstinée et aveugle contre les Atrides et le fils de Laerte. Ce moyen de rétablir l'accord entre les deux ressorts dramatiques est évidemment bien supérieur aux deux autres. La passion aveuglant l'intelligence, ce n'est plus là seulement un artifice d'auteur dramatique ; c'est la nature même. Mais si, par là, le *Philoctète* se distingue de l'*Ajax*, de l'*Electre* et des *Trachiniennes*, il s'en rapproche par un autre côté. Il est assez singulier qu'Ulysse et Néoptolème, instruits que Philoctète ne peut pas se soustraire à la nécessité de quitter Lemnos, s'épuisent en efforts pour l'y contraindre : comment dissimuler au spectateur cette contradiction évidente qui, si on l'aperçoit, rend inutile et vaine l'action de la tragédie ? Pour y arriver, Sophocle ruse un peu avec ses personnages et avec son public. De l'oracle d'Hélénus, il n'utilise d'abord qu'une partie, celle où il est dit que Troie ne peut être prise sans Philoctète, c'est-à-dire celle qui doit encourager Ulysse et Néoptolème à tenter leur entreprise et leur inspirer l'ardeur nécessaire pour y réussir. Quant à la partie de l'oracle qui précise le moment où Philoctète doit abandonner son île, il se garde bien d'en rien dire dans le courant du drame, car ce moment est celui précisément auquel l'action se passe : τοῦ παρεστῶτος θέρους (v. 1340) ; il ne donne ce renseignement qu'à l'instant même où la destinée va se réaliser, où la peinture des caractères ne peut pas être poussée plus loin, où la fatalité seule est capable de dénouer une situation que les passions dont nous avons eu le spectacle ont rendue inextricable. En résumé, Sophocle, dans le *Philoctète*, s'est servi de deux moyens pour résoudre l'insoluble problème de l'accord entre la volonté humaine et la fatalité. L'un est fondé sur une observation psychologique d'une grande exactitude ; l'autre est un artifice

de composition analogue à ceux qu'il a employés ailleurs. Malgré son habileté et son génie, son but n'a pas été complètement atteint, car il ne pouvait pas l'être. L'homme est libre ou il ne l'est pas ; il n'y a pas de moyen terme ; et l'auteur dramatique, s'il veut que son œuvre ait une unité réelle, est forcé de le montrer exclusivement sous l'un ou sous l'autre de ces deux aspects et non sous tous les deux à la fois. C'est ce que Sophocle a fait dans l'*Antigone* et dans l'*Œdipe Roi*, sacrifiant délibérément, là la fatalité, ici la liberté ; et ce n'est pas la moindre des raisons pour lesquelles ces deux tragédies sont les plus parfaites de son théâtre, autant pour l'intérêt dramatique que pour la composition.

II

Ce n'est pas ici le lieu d'entreprendre, des idées religieuses de Sophocle, un examen détaillé qui dépasserait de beaucoup le cadre de cette étude. Mais il convient peut-être de donner comme conclusion, aux analyses contenues dans les chapitres qui précèdent, quelques-unes des observations qu'elles nous ont permis de faire sur la nature de la puissance obscure à laquelle restent soumis les personnages du tragique athénien, bien qu'il tende visiblement à les en affranchir.

Et d'abord, cette fatalité que nous avons vue successivement agir dans six de ses tragédies est-elle toujours et partout semblable à elle-même ? Sans doute, son caractère essentiel, la nécessité, ne lui manque jamais. Même dans les cas où ceux dont elle a par avance fixé le sort emploient leur énergie à la faire aboutir, parce que ses desseins sont conformes à leurs propres aspirations, elle rencontre toujours, dans l'action du drame, des volontés rebelles qui sont obligées de céder, et qui mettent en relief ce qu'il y a en elle d'immuable. Œdipe meurt à Colone malgré Créon et Polynice ; Ajax se tue malgré les efforts de Tecmesse et du chœur pour le sauver. Mais par-

fois il y a, dans le principe d'où ses décisions découlent, des différences telles, qu'il semble qu'on soit en présence de fatalités d'ordre différent. La fatalité qui poursuit Ajax se confond avec la Némésis, chargée de rabattre la confiance trop assurée qu'un mortel a dans sa force ou son bonheur, de châtier l'orgueilleux qui se laisse emporter à des sentiments, des actes ou des paroles dépassant la mesure, et qui cherche à s'élever au-dessus de la condition assignée à l'homme par la loi de partage et la jalousie des dieux. L'idée d'ordre et d'harmonie qui se rencontre, quoique plus ou moins altérée, au fond de cette conception religieuse, la distingue assez nettement de celle de la fatalité pure et simple. Ailleurs, c'est en vertu d'un principe de justice que la fatalité prononce son arrêt : Œdipe doit mourir dans le bois des Euménides, divinités préposées au maintien de la sainteté du foyer, gardiennes de la vie humaine et justicières du meurtre, pour qu'il soit bien évident qu'il n'a rien à redouter de ces terribles vengeresses; que ses crimes, qu'il n'a pas voulus, ne sont pas des crimes mais des malheurs immérités, pour lesquels il a droit à une compensation exceptionnelle et telle que les hommes, ses semblables, seraient impuissants à la lui donner. Cette idée de justice compensatrice est également étrangère à la notion primitive de la fatalité et suffirait seule à la ruiner. Dans l'*Electre*, la fatalité se présente sous un jour encore un peu différent. Là aussi, elle implique une idée de justice. Il est juste que Clytemnestre expie le meurtre de son époux. Mais la justice exige-t-elle que ce soit à son fils qu'Apollon impose le devoir de la punir¹? L'oracle de Loxias, auquel Oreste obéit, renferme quelque chose qui est en désaccord avec notre sentiment moral; il inquiète et déconcerte notre raison, et, par là, le parricide qu'il commande rentre bien dans l'ordre des faits qu'on est habitué à rapporter à l'aveugle

¹ Oreste pourrait-il désobéir à l'ordre d'Apollon et ne pas tuer sa mère? Dans Eschyle, il semble qu'il le pourrait (*Choéphores*, v. 268 et suiv.) Avec Sophocle, on ne se pose pas la question. Le poète l'a éludée; il veut évidemment présenter le parricide comme une obligation fatale imposée à Oreste.

et inexplicable influence qu'on nomme proprement la fatalité. C'est de cette fatalité proprement dite que nous voudrions essayer de déterminer le caractère avec quelque précision.

On la rencontre dans le *Philoctète*, les *Trachiniennes* et l'*Œdipe Roi*. Dans la première de ces tragédies, elle ne se laisse apercevoir qu'à l'arrière-plan, et c'est surtout d'après les deux autres qu'il est possible de s'en former une idée exacte.

Dans la légende d'Œdipe, telle que Sophocle la met en œuvre, un oracle condamne le fils de Laïus, avant même qu'il soit né, au parricide et à l'inceste. Cet oracle ne se trouvait pas dans la version primitive. La belle Epicaste, dont l'ombre est évoquée par Ulysse aux champs Cimmériens, ne fait pas intervenir la fatalité comme cause de ses malheurs. Elle attribue aux dieux seulement la révélation tardive de son hymen avec son fils¹. Eschyle avait utilisé l'oracle dans l'*Œdipodie*. Mais, comme on le voit par un passage des *Sept*, il lui avait donné un tour particulier. Il le présentait sous la forme d'une défense qu'Apollon, par trois fois, dans le sanctuaire de Pytho, avait signifiée à Laïus d'avoir des enfants de Jocaste. Laïus, cédant aux conseils insensés de ses amis, méprise l'ordre du dieu ; « l'égarément pousse l'un vers l'autre les époux en démence », et Laïus engendre Œdipe. Laïus commet donc une faute, il agit βία Ἀπόλλωνος, il se rend coupable du péché de désobéissance, παρβασία. Par là, il mérite un châtement. Sa désobéissance,

¹ *Odyssée*, XI, 271 sqq. L'invention de l'oracle ne doit pas être très antérieure au ve siècle. L'influence politique de Delphes diminue dès la génération qui précède les guerres Médiques, à cause des tendances aristocratiques des familles sacerdotales qui prenaient parti, dans les querelles du monde hellénique, contre la démocratie envahissante, et qui embrassèrent même la cause des Perses dans la lutte pour l'indépendance nationale ; à cause aussi de l'esprit de lucre qui va sans cesse grandissant parmi les prêtres du dieu. Mais l'influence morale et religieuse du sanctuaire delphien sur les particuliers ne va pas en décroissant dans la même proportion que son influence politique ; au contraire. Elle était toute-puissante au siècle de Périclès, comme l'indique la place considérable qu'occupent les oracles dans le théâtre athénien et dans l'histoire d'Hérodote. Thucydide, qui n'ajoute pas foi aux oracles, est obligé d'en tenir compte ; Xénophon et Socrate consultent la Pythie. La scène attique contribua sans doute pour sa part à entretenir sur ce point les croyances superstitieuses des Grecs.

béissance est, en effet, cruellement punie (*ὀξύποινον*); elle ajoute aux anciens malheurs de sa maison des catastrophes nouvelles qui pèsent encore sur la troisième génération : *αἰῶνα δ' ἐς τρίτον μένει*¹. Eschyle ramène ainsi les malheurs des Labdacides à une transgression de la volonté divine, à une faute originaire, point de départ de fautes nouvelles et d'expiation naissant les unes des autres et formant une chaîne ininterrompue. Très vraisemblablement, l'*Œdipodie* développait, dans les pièces qui précédaient les *Sept*, ce thème religieux; la construction de cette trilogie devait rappeler celle de l'*Orestie* et avoir comme elle, pour fondement principal, l'idée de l'hérédité du crime et du malheur².

Sophocle a laissé de côté, dans l'*Œdipe Roi*, cette idée de l'hérédité du crime, comme il la néglige aussi dans l'*Electre*. Les termes dont se sert Jocaste, en rapportant l'oracle reçu jadis par Laïus, n'éveillent aucunement l'idée d'une faute de ce roi; le dieu lui prédit seulement que la destinée l'a condamné à mourir de la main d'un fils qui naîtrait de lui et de Jocaste³. Le poète évidemment écrit sa tragédie dans un tout autre esprit qu'Eschyle. Il se propose uniquement de nous montrer une victime du destin. Qu'est-ce que ce destin? Ses décisions sont-elles justes ou ne le sont-elles pas? Y a-t-il une raison qui les motive, les explique, les justifie? Peu lui importe. Il ne cherche pas à résoudre un problème moral ou théologique; il nous met en présence d'une force aveugle et incompréhensible, qu'il ne glorifie pas, contre laquelle il ne proteste pas non plus, qu'il ne définit pas, mais dont il constate simplement l'action sur le cours des choses humaines, action éminemment tragique, dans laquelle il voit une source éternelle de larmes pour les mortels.

Quelle place cette force aveugle laisse-t-elle à la liberté

¹ Eschyle, *Sept*, 740 sqq. *ὀξύποινον* est le texte de Weil, au lieu de *ὠκύποινον* qui n'offrirait ici aucun sens raisonnable.

² Voir sur ce point Richter, *sur Dramaturgie des Æschylus*, p. 29 sqq.

³ *Œdipe Roi*, v. 711 sqq.

humaine ? Entre le moment où sa destinée lui a été prédite et celui où elle s'accomplit, l'homme est-il libre de vouloir et d'agir ? Est-il en son pouvoir de lutter contre la fatalité et de chercher à s'y soustraire ? C'est par là généralement que l'on cherche à concilier, dans le théâtre de Sophocle, la peinture des caractères et la fatalité. « Il est bien vrai qu'une volonté suprême préside (dans le théâtre de Sophocle) aux événements que retrace le drame ; mais cette merveilleuse influence n'est plus que le cadre ou, si l'on veut, le fond du tableau : au premier plan se montre l'homme avec ses passions, son caractère, sa volonté, marchant librement dans cette carrière que le destin lui a ouverte et dont il a marqué le terme fatal. » Ainsi s'exprime Patin¹, et il semble tout d'abord que l'*Œdipe Roi* lui donne raison. Les personnages d'Eschyle se soumettent au destin ; Cassandre franchit résignée le seuil du palais où elle sait qu'on va l'égorger ; Oreste ne se révolte pas contre l'ordre de Loxias ; Étéocle et Polynice marchent l'un contre l'autre sachant que le destin le veut et qu'il est inutile d'essayer d'arrêter le cours des choses. Les mouvements de résistance que provoquent en eux divers motifs ou divers sentiments sont vite réprimés ; la lutte entre eux et le destin n'existe pas, à vrai dire ; ils se livrent tout entiers à la force invisible qui les entraîne, et certains même, comme Étéocle, le font avec une ardeur, une frénésie, qui semble encore trouver trop lents les délais de la destinée. Les personnages de Sophocle ne ressemblent pas à ceux-là. *Œdipe* lutte contre le destin ; depuis sa naissance, son père Laïus, Jocaste et lui ont tout tenté pour éviter l'accomplissement des oracles ; et après même qu'il aura subi toutes ses épreuves, *Œdipe* protestera qu'il a fait ce qu'il a pu pour échapper à la nécessité qui l'a vaincu.

Ainsi donc, les personnages de Sophocle se croient libres de se déterminer et ils semblent l'être en effet. Mais il s'agit de savoir si cette liberté n'est pas purement illusoire, et si vrai-

¹ Patin, *Tragiques grecs, Sophocle*, p. 39.

ment ils se meuvent à leur gré dans le champ restreint que le destin paraît abandonner à l'expansion de leur énergie personnelle. Or, même réduite à ces étroites limites, on peut dire que leur liberté n'existe pas.

Pour assurer l'exécution de ses oracles, la divinité a semé l'existence d'Œdipe d'événements combinés de manière à lui ôter la vue claire des choses. Destiné à tuer son père et à épouser sa mère, il est, dès le jour de sa naissance, séparé d'eux, afin qu'il ne puisse pas les connaître; car, s'il les connaissait, il ne tuerait pas Laïus et n'épouserait pas Jocaste. Polybe et Mérope entourent Œdipe grandissant d'une affection qu'on n'a que pour un fils, et il les prend nécessairement pour ses parents véritables. Quand Apollon lui prédit l'inceste et le parricide, il ne lui dit pas que ceux qu'il croit être son père et sa mère ne lui sont rien; il le laisse dans son erreur, et c'est de cette erreur que ses actes découlent. Il ne peut en effet interpréter que dans un sens l'oracle qu'il est venu chercher: c'est qu'il tuera Polybe qui est son père, et qu'il épousera Mérope qui est sa mère. L'oracle en réalité lui ment. Par ses réticences voulues, il le force à prendre une résolution qu'il ne prendrait pas, s'il était instruit de la vérité: il le force à quitter Corinthe et à se diriger vers Thèbes. Et ainsi, raisonnant toujours sur des données qui sont fausses, Œdipe ne sait jamais ce qu'il fait; il ne voit jamais que le côté extérieur des actes qu'il résout. Il voit bien qu'il quitte Corinthe, mais il ne voit pas qu'il se rapproche de son vrai père; il voit bien qu'il épouse Jocaste, mais il ne voit pas qu'il épouse sa mère. Il veut ses actes, mais il ne les voudrait pas, si la fatalité perfide n'avait pas pris ses mesures pour le forcer à les vouloir. C'est Sophocle lui-même qui établit, dans l'*Œdipe à Colone*; cette distinction. Tous mes actes, dit Œdipe, sont l'effet d'une décision que j'ai prise; j'ai agi ἐκὼν, mais rien de ce que j'ai fait n'est ἀυθαίρετον, c'est-à-dire n'est résulté de mon libre choix¹. Il n'a pas plus,

¹ *Œd. Col.*, 521.

en effet, la liberté de vouloir que celle d'agir ; et la raison en est que son intelligence est obscurcie, que, tout ce qu'il veut, il le veut sous l'influence d'une ignorance qui aveugle sa raison et le force à vouloir précisément ce qu'il ne voudrait pas s'il avait sa raison.

La volonté de Déjanire n'est pas plus libre que celle d'Œdipe et pour la même cause. Déjanire ne prend la résolution qui est fatale à Hercule que parce qu'elle est trompée : trompée par l'oracle, dont les termes ambigus lui font espérer pour son époux une félicité qui n'est en réalité que le repos dans la mort ; trompée par le Centaure expirant, qui enveloppe son mensonge de paroles flatteuses, de marques d'affection et d'intérêt, destinées à endormir sa défiance ; si bien qu'en elle tout besoin et tout désir de réfléchir sont annihilés et qu'à sa volonté propre se trouve substituée, à son insu, une volonté étrangère qu'elle ne fait que suivre, la volonté impénétrable qui a résolu la perte d'Hercule. Pas plus qu'Œdipe elle ne les choses telles qu'elles sont réellement ; pas plus que lui elle ne peut choisir entre le vrai et le faux, ni se déterminer d'une manière autre que celle qui doit amener l'accomplissement de l'oracle.

En résumé donc, la fatalité dans le théâtre de Sophocle, cette fatalité qu'il attribue à une influence divine, a pour unique principe l'*ignorance* ; et elle s'exerce au moyen de l'*erreur*, d'une erreur invétérée, véritable hallucination cachant à l'homme le caractère véritable des choses pour ne lui en laisser voir que le caractère superficiel ; erreur qui l'empêche par conséquent de raisonner juste, de se déterminer en connaissance de cause, c'est-à-dire de choisir. Or tout est là : pouvoir choisir entre des déterminations différentes. Là où cette possibilité n'existe pas, il n'y a aucune place pour le libre exercice de la volonté.

A côté de cette fatalité qui pèse sur nos actes et jusque sur nos résolutions, il existe cependant en nous une liberté que

Sophocle ne songe pas à révoquer en doute. Si OEdipe est forcé par le destin de vouloir des actes qui rendent inévitables son parricide et son inceste, il a le pouvoir de ne pas vouloir être incestueux et parricide. Sur cette volonté qu'il a de rester pur, le destin ne peut rien. Déjanire cause fatalement la mort de son époux; mais le destin ne peut la forcer à vouloir cette mort : tout ce qu'il peut, c'est que les choses se passent comme si elle la voulait. On peut rapprocher de ces exemples celui d'Ajax. Athéna peut faire qu'Ajax ne tue pas les chefs de l'armée des Grecs; mais elle ne peut pas l'empêcher de vouloir les tuer. Ainsi donc, nous restons libres d'avoir des intentions bonnes ou mauvaises. Mais là se borne notre liberté : elle cesse dès que nous essayons de réaliser nos intentions et que nous passons à la résolution et à l'acte.

Pour nous, qui jugeons de la valeur morale des actes non d'après les actes mêmes mais d'après l'intention de leur auteur, OEdipe est innocent; de même nous n'accusons pas Déjanire de la mort d'Hercule, et nous trouvons Ajax coupable, bien que son dessein n'ait pas eu le succès qu'il en espérait. On peut se demander si les Grecs avaient sur ce point les mêmes idées que nous, s'ils faisaient dépendre uniquement de l'intention la valeur morale d'une action, s'ils considéraient cette intention comme suffisante pour absoudre de tout reproche l'auteur d'une faute involontaire.

Il ne faudrait pas se hâter de répondre par l'affirmative, quelque étrange que cela puisse paraître. Dans les œuvres d'un orateur contemporain de Sophocle, Antiphon, nous trouvons, étudiée sous tous ses aspects, la singulière cause que voici. De jeunes Athéniens sont réunis dans un gymnase et s'exercent, sous la surveillance et la direction de leurs maîtres, au tir du javelot. Au moment où l'un de ces éphèbes lance son arme, un de ses camarades traverse le champ de tir; il est atteint par le trait et meurt. Notre législation moderne acquitterait le meurtrier, cela n'est pas douteux; tout au plus la loi, s'il était prouvé qu'il y a eu, de sa part, imprudence commise, accor-

derait-elle aux parents de la victime une indemnité pécuniaire. Qu'on lise, dans Antiphon, les discours que tiennent tour à tour les représentants de l'accusation et de la défense, et l'on verra que les Athéniens n'en jugeaient pas absolument comme nous.

Je ne crois pas, dit l'accusateur, que l'accusé puisse contester la justesse de mes griefs : mon enfant, en effet, frappé au flanc, dans un gymnase, est mort sur le coup. Assurément, je n'accuse pas ce jeune homme d'avoir tué volontairement, mais involontairement. Le malheur dans lequel il m'a plongé n'en est pas moins grand pour cela ; *et s'il a mis la victime hors d'état de poursuivre sa vengeance, il a fait que ce devoir incombe à ceux qui survivent*. Je vous demande donc de prendre en pitié la solitude de parents privés de leur enfant, de déplorer la fin prématurée de la victime, *de prononcer contre le meurtrier les formules d'interdiction dictées par la loi, et de ne pas voir d'un œil indifférent toute la ville entachée de sa souillure*¹.

Nos tribunaux ne comprendraient pas ce langage ; ils ne comprendraient pas comment la victime ou ses parents peuvent se faire un cas de conscience (*ἐνθύμιον*) de poursuivre l'auteur involontaire d'un malheur qu'il déplore, comment son acte est une souillure, et comment cette souillure s'étend à la cité dont il est membre. Ils ne comprendraient pas davantage le second discours de l'accusation, et les deux répliques de la défense. En effet, abstraction faite des subtilités de raisonnement, qui tiennent à la nature particulière du talent d'Antiphon, et qui sont loin d'éclaircir la cause, toute l'argumentation repose sur une idée qui nous est absolument étrangère. Ce que le père de la victime s'attache à démontrer, ce n'est pas que le meurtrier a voulu tuer son fils, mais qu'il est *effectivement* l'auteur du meurtre. L'intention pour lui, et aussi pour les juges supposés, comme on s'en aperçoit très bien, n'est comptée pour rien. Le fait en lui-même, voilà seulement ce qu'il considère. Il en est de même du père de l'accusé. Il ne défend pas son fils en disant qu'il n'a pas voulu tuer, mais en cherchant à établir que c'est la victime qui s'est

¹ Antiphon, 2^e tétralogie, x.

tuée elle-même en traversant le champ de tir, que c'est à elle seule que sa mort doit être imputée et que son fils n'y est pour rien. Nous avons là une preuve que, aux yeux d'Antiphon, de l'accusation et de l'accusé, des juges et du public, le meurtre, quelles que puissent être les causes qui l'on produit et l'intention de celui qui l'a commis, est, d'une manière absolue, une chose qui entache le meurtrier, qui demande une expiation, que les lois de la cité, aussi bien que les lois religieuses, doivent punir.

La cause qu'Antiphon fait plaider par ses personnages est imaginaire ; il l'invente afin d'avoir l'occasion de donner à ses disciples des modèles d'argumentation pour des cas difficiles. Mais ce qu'il n'invente pas, c'est ce sentiment général auquel ses plaideurs s'adressent, et d'après lequel on considérait le meurtrier, même involontaire, comme un coupable. Ce sentiment était empreint dans la législation athénienne. Les lois sur l'homicide encore en vigueur au temps de Démosthène ¹ supposent cette idée religieuse que le meurtre porte en soi une souillure, qu'il est, volontaire ou non, une violation des lois de la nature, une offense à la divinité, une faute au sens moral du mot et non pas seulement une erreur ; que son auteur mérite la réprobation de tous, qu'on doit le fuir, le repousser, car sa faute est contagieuse, car la cité qu'il habite encourt, par sa seule présence, la colère des dieux et le châtement ².

L'*OEdipe à Colone* paraît être en désaccord avec ces croyances. Nous avons vu avec quelle énergie et quelle force croissante OEdipe se justifie des crimes qu'on lui reproche, en alléguant qu'il les a commis contre son gré et qu'il ne savait pas ce qu'il faisait. Sophocle se sépare-t-il donc, dans cette tragédie, d'une opinion qui était générale parmi ses contemporains

¹ Voir le *Contre Aristocrate*, 70-75 ; cf. J. Girard, *le Sentiment religieux en Grèce*, p. 213 sqq.

² On faisait exception seulement pour un petit nombre de meurtres, ceux qu'on ne pouvait punir sans ébranler du même coup l'existence de la société. V. *Contre Aristocrate*, 53.

et que la législation d'Athènes consacrait ? Il ne serait pas impossible que le grand poète se fût montré ici également un hardi penseur. Il est tel passage de l'*OEdipe à Colone*, notamment la réponse d'Œdipe aux accusations de Créon¹, dont le ton, si je ne m'abuse, autorise à croire que l'auteur fait plus que de prêter à son personnage le langage qu'exigent sa situation et son caractère ; qu'il exprime une conviction personnelle ; qu'il élève, contre un aveugle préjugé, une éloquente protestation en faveur de la conscience morale, de la volonté libre qu'il sentait en lui, de la responsabilité qui en découle, et aussi de l'innocence indiscutable de l'homme qui pêche seulement par ignorance, par impossibilité de discerner le bien qu'il voudrait faire du mal qu'il s'efforce d'éviter. On y trouve une allure générale, un accent militant qui rappellent d'assez près Euripide dans les discussions philosophiques dont il a parsemé ses œuvres ; la forme même, par exemple la manière dont Œdipe met Créon directement en cause en le supposant placé dans les mêmes conditions que lui, afin qu'on puisse mieux saisir par un exemple ce qu'il veut dire, et pour clore la bouche de l'adversaire par un argument *ad hominem*, révèle, à ce que je crois, par la vivacité familière de son tour, que le poète prend parti dans le débat, et que lui aussi, comme son rival plus jeune, attaque en son propre nom une erreur contre laquelle sa raison se révolte.

Et toutefois, on se heurte à des contradictions qui nous avertissent de ne rien pousser à l'extrême. Nous voyons ailleurs le chœur éprouver instinctivement, à la vue d'Œdipe, une crainte répulsive (v. 233) ; Ismène nous apprend que les fils mêmes de l'aveugle redoutaient la souillure paternelle (v. 367) ; Œdipe, en dépit des raisons qu'il se donne à lui-même et aux autres pour prouver son innocence, refuse de toucher la main de Thésée (v. 1130) ; on lui conseille, et il se soumet sans protester, de se conformer à certaines prescriptions religieuses

¹ *OEd. Col.*, v. 960 sqq.

rappelant de très près celles que les lois athéniennes imposaient aux meurtriers involontaires ; et ce n'est qu'après les purifications dernières et les cérémonies les plus méticuleuses qu'il lui sera donné de paraître devant les dieux. Que dis-je ? Si Œdipe est sans reproche, pourquoi ces dieux, qui le prennent par la main pour l'élever jusqu'à eux, poursuivent-ils encore sur sa descendance des crimes qui n'en sont pas ? Pourquoi tous les représentants de sa race sont-ils destinés à périr d'une mort lamentable, tous, même la pure Antigone, modèle de sacrifice et de dévouement, victime sans tache, innocente non seulement de toute faute, mais même de toute erreur, et coupable seulement de piété ? Car, il ne faut pas s'y tromper, Antigone ne meurt pas seulement de son dévouement, elle est condamnée aussi parce qu'elle est la fille d'Œdipe ; son malheur fait partie, elle le dit elle-même, de l'héritage que lui a laissé son père.

On demeure perplexe en face de ces contradictions, dans lesquelles sombre tour à tour ou bien notre liberté morale ou bien l'idée que nous avons de la justice divine. Elles sont impossibles à résoudre. C'est que, peut-être, elles existaient dans l'auteur aussi bien que dans son œuvre, et que Sophocle n'avait pas réussi à se dégager complètement lui-même de la croyance qu'il combat.

Dans le théâtre de Sophocle, on retrouve à peu près toutes les idées religieuses ou morales du théâtre d'Eschyle. L'hérédité du crime et du malheur, qui fait le fond de l'*Orestie*, est exprimée dans l'*Antigone* et dans l'*Electre*¹ ; la forme la plus ancienne de la justice, la loi du talion, cette Diké sans pitié dont Clytemnestre et Oreste s'autorisent successivement dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores*, est indirectement rappelée dans l'*Electre*² ; dans la fin de l'*Œdipe à Colone*, Œdipe est représenté prononçant contre ses fils la redoutable malédiction qui, dans les *Sept contre Thèbes*, s'attache à Étéocle et à

¹ *Antig.*, v. 856 sqq. ; *Electre*, v. 1385 sqq. ; 1497.

² *Electre*, v. 1495. Voir cependant plus haut page 194.

Polynice comme une Erinys d'un genre particulier et les entraîne à l'abîme¹ ; Ajax est, comme Xerxès, victime de la Némésis divine qui châtie l'orgueil ; enfin, comme les personnages d'Eschyle, ceux de Sophocle sont pour la plupart en proie à l'égarément caractéristique de ceux que les dieux ont résolu de perdre et qui se personnifie dans Até. Il semblerait donc au premier abord que, d'Eschyle à Sophocle, l'idée religieuse n'a subi aucun changement, et que le second n'est que le docile continuateur du premier. Mais il n'en est rien, et la différence entre les deux poètes est profonde.

Partout, dans Eschyle, on entrevoit, derrière les personnages, la sombre figure de la fatalité. Cependant ce n'est que rarement qu'on rencontre chez lui, rappelée sous sa forme la plus simple, la plus primitive, et, pour ainsi dire, dans toute sa crudité, l'idée du destin aveugle. A vrai dire, je ne crois pas qu'on la trouve exprimée avec netteté en d'autres endroits que dans les *Perses*, où d'ailleurs on s'attendrait peu à la voir figurer. « Comme l'événement a suivi de près les oracles, dit l'ombre de Darius ; comme Zeus a vite réalisé, sur mon fils même, la céleste prédiction ! Et moi qui me flattais que, de longtemps du moins, les dieux n'agiraient pas ! mais pour peu qu'on se mette à l'œuvre, le dieu s'y met aussi². » Dans un autre passage de la même tragédie³, on apprend que depuis longtemps les dieux et la Moira ont condamné les Perses aux conquêtes, afin sans doute d'avoir une raison de les anéantir plus tard⁴.

¹ *OEd. Col.*, v. 1375 sqq.

² *Perses*, v. 739 sqq. ; cf. 800.

³ *Perses*, v. 102 sqq. ; cf. 163.

⁴ Il résulte de ces différents passages que Xerxès ne serait pas, à proprement parler, l'auteur de la ruine de la Perse par son orgueil et son outrecuidance impie ; cette ruine était décidée avant même qu'il eût projeté son expédition contre la Grèce ; la témérité que Darius lui reproche, il n'en est pas même coupable : elle était nécessaire à l'accomplissement des oracles, et c'est un dieu qui la lui inspire. Eschyle s'est-il rendu compte des contradictions qu'il accumule ici ? Peut-être, en rappelant les oracles dont parle Darius, a-t-il cédé seulement au désir de faire allusion dans sa pièce à des prédictions de ce genre qui couraient alors en Grèce ? (Voir dans Hérodote, VIII, 77, l'oracle de Bacis.) Peut-être a-t-il voulu mettre à l'abri de cette Némésis redoutée, à

Mais partout ailleurs, même dans le *Prométhée*, où semble régner particulièrement l'idée de l'*ἀνάγκη*, — bien qu'on ne puisse se prononcer avec certitude sur le sens religieux de la trilogie à laquelle appartenait ce drame, puisque deux pièces sur trois s'en sont perdues —, partout ailleurs, Eschyle place au début de la carrière fatale que ses héros sont destinés à parcourir, la transgression de quelque loi morale ou de quelque ordre divin, commise par eux ou par un de leurs ancêtres, et c'est de cette faute originaire que découlent les malheurs des générations successives de la race condamnée. L'explication que le poète théologien donne ainsi des décrets de la destinée peut ne nous satisfaire qu'à demi; elle peut même ne pas nous satisfaire du tout; mais enfin c'est une explication, et on a l'impression qu'Eschyle s'est efforcé du moins d'introduire, dans la notion de cette force insaisissable et si souvent déraisonnable, qu'on nomme la fatalité, un élément de raison et de justice.

Ces sortes de lois religieuses et morales, cette idée d'expiation de la faute, qui, dans Eschyle, tiennent une place si importante, Sophocle, s'il en conserve la trace, ne les développe vraiment nulle part. Il n'y touche qu'en passant; elles sont chez lui tout à fait accessoires; et même il semble bien parfois qu'il ne les rappelle que pour les besoins de l'action, pour justifier par exemple la forme qu'il donne à un dénouement¹. En revanche, le destin proprement dit, le destin aveugle, la fatalité pure et simple, à laquelle Eschyle a rarement recours, cette fatalité remplit son théâtre. Aussi est-il loin de produire une impression religieuse aussi profonde et aussi grave qu'Eschyle. Eschyle n'est pas un philosophe sans doute, mais il apporte, dans l'exécution de ses œuvres, des préoccupations d'ordre religieux et philosophique. Que ses idées ne

laquelle il croit, le triomphe de sa propre patrie, en faisant de ce triomphe la condition indispensable de la réalisation des décrets divins? En tout cas, l'intervention de la fatalité proprement dite dans la défaite des Perses ne peut qu'affaiblir la pensée religieuse du drame entier: Némésis réduisant à néant la puissance démesurée qui s'attire son courroux par ses excès.

¹ Voir plus haut page 216 sqq., sur le dénouement de l'*Electre*.

soient pas toujours entre elles dans un parfait accord, qu'elles offrent maintes contradictions, qu'elles ne lui soient pas, la plupart du temps, personnelles et ne fassent que reproduire les croyances populaires de son époque, on l'a prétendu¹, et cela est possible ; mais cela importe peu. Quelle que soit la valeur absolue des solutions diverses qu'il propose pour résoudre le problème de notre destinée, il développe ses conceptions théologiques avec une telle ampleur, une telle foi, une telle force, qu'il nous les impose encore en quelque mesure à des siècles de distance. Après la lecture de ses tragédies, l'esprit insensiblement se détache des personnages du drame et de leurs aventures, et, par delà, cherche encore autre chose. On se sent invinciblement porté à réfléchir sur les questions obscures dont le poète a posé les termes, et, comme lui, on en poursuit avec une sorte d'inquiétude la solution. Il nous laisse plus graves, plus réfléchis, j'oserai dire plus pieux, si la piété consiste à se sentir vivement ému et pénétré des mystères qui touchent à notre nature. On ne peut dire que les œuvres de Sophocle possèdent la même vertu ; elles n'ont pas, en général, cet horizon lointain qui manque rarement à celles d'Eschyle et dont nos yeux s'efforcent de percer les profondeurs. Avec lui on admire l'œuvre, on s'y attache, mais on n'en sort pas ; elle se suffit à elle-même et nous suffit. C'est que le genre de fatalisme qui domine dans ses tragédies est un système trop simple et trop absolu ; il ne comporte pas la discussion ; chacun l'accepte ou le rejette pour ainsi dire sans examen, suivant la conscience plus ou moins vive qu'il a de sa volonté et de sa liberté morale. Le poète le sait bien. Je n'irai pas jusqu'à dire que celui qui a créé le personnage d'Antigone, ce miracle de volonté et d'énergie, n'admet pas et ne peut pas admettre la fatalité, que sa croyance sur ce point est occasionnelle et n'est, pour ainsi parler, qu'une croyance dramatique. Car l'auteur d'*Antigone* est aussi l'auteur d'*OEdipe Roi*. Je pense qu'il

¹ Voir P. Richter, *zur Dramaturgie des Aeschylus*.

partageait sur ce point les idées assez confuses de ses contemporains, qui avaient foi dans la destinée aveugle et se conduisaient comme s'ils n'y croyaient pas. Mais il est remarquable que jamais Sophocle ne raisonne cette croyance et n'invite le spectateur à la raisonner. Évidemment, malgré la piété traditionnelle à laquelle il reste toujours fidèle, il n'a plus, au même degré qu'Eschyle, le sens du divin. La loi morale et religieuse, qui reçoit de ce dernier presque une existence propre et concrète, indépendante des cas particuliers auxquels elle s'applique, tant il l'évoque puissamment par tous les moyens dont dispose son art, reste chez lui beaucoup plus effacée, plus lointaine, plus abstraite. Toutes les causes secondaires qui impriment aux événements leur cours ne sont plus ramenées à elle seule, en une large et hardie synthèse; à côté de la volonté divine, Sophocle en aperçoit une autre, qui est une cause aussi, la volonté humaine, et c'est à elle qu'il s'attache de préférence, pour en observer et en reproduire, avec une admirable vérité, les manifestations multiples, variées infiniment sous l'effet des caractères, des sentiments et des passions. L'homme, voilà le véritable objet de son étude. La tragédie d'Eschyle subit entre ses mains le même genre d'évolution que l'histoire d'Hérodote entre les mains de Thucydide. De philosophie religieuse, à vrai dire il n'en a point. Toute celle qu'on pourrait dégager de l'ensemble de ses œuvres tient dans deux vers de l'*Ajax*: « Nous tous, vivants, nous ne sommes, je le vois bien, que des fantômes, une ombre légère. »

ὄρω γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν οὐτως ἄλλο, πλὴν
εἰδὼλ' ὅστωιπερ ζῶμεν, ἢ κούφην σκιάην ¹.

Cela n'est pas beaucoup, et il n'y a rien là de bien profond, ni de bien nouveau. C'est seulement une pensée très triste, qu'Homère déjà avait eue ². Mais, en revanche, quelle sympathie et quelle pitié pour l'humaine misère renferment ce peu de

¹ *Ajax*, v. 126.

² *Iliade*, XVII, 446: οὐ μὲν γὰρ τί ποῦ ἐστὶν οἰζυρώτερον ἀνδρός | πάντων ὕσσα τε γαῖαν ἐπι πνέει τε καὶ ἔρπει.

mots, et comme nous sentons près de nous celui qui les a écrits. Eschyle se tient plus près des dieux ; c'est dans leur monde qu'il vit, se faisant leur prophète, formulant dans ses vers impérieux leurs lois et leurs arrêts, se rangeant du parti de nos maîtres souverains plus souvent que du nôtre, et foudroyant avec eux l'impie et le téméraire. Sophocle se tient plus volontiers dans le camp des vaincus et des faibles. C'est de là qu'il les observe, et ce qui le touche, c'est principalement le spectacle de leur impuissance dans leur lutte inégale contre un adversaire qui dissimule ses coups et frappe de trop loin ; il gémit avec eux de leurs souffrances, de la ruine de leur bonheur, et leurs larmes font couler les siennes. En changeant le point de vue auquel son devancier s'était placé, il a renouvelé l'art tragique non pas seulement dans sa forme, mais jusque dans son inspiration première.

Cette transformation de la tragédie grecque est due à bien des causes : au génie particulier du poète ; à l'évolution naturelle des genres littéraires qui ne peuvent pas demeurer éternellement assujettis à un même type ; à l'évolution de la pensée grecque durant le cours du v^e siècle ; à l'importance et à la diffusion chaque jour plus considérables de l'enseignement philosophique, qui développe l'esprit d'observation et d'analyse ; à d'autres causes encore, d'une nature moins générale, et que nous n'avons pas à rechercher ici. Nous n'avons pas quant à nous à regretter cette transformation, qui a donné à la tragédie de Sophocle un caractère plus voisin de celui de notre théâtre. Elle nous a rendu plus accessible ce grand génie ; elle nous permet de le goûter pleinement encore aujourd'hui, de faire revivre sur nos scènes modernes les plus émouvants et les plus parfaits de ses drames sans les soumettre à d'autre changement qu'une transposition dans notre langue, et d'ajouter aux suffrages que les Athéniens ne refusèrent jamais, dit-on, à leur grand poète, le témoignage de notre admiration.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	v
CHAPITRE PREMIER. — <i>Les Trachiniennes</i>	1
<p>I. Le véritable sujet de la pièce; son unité fondée principalement sur l'action de la fatalité, 1. — II. Faiblesse de l'idée religieuse dans les <i>Trachiniennes</i>; raisons de cette faiblesse: étendue restreinte des chants du chœur; abus du merveilleux de détail; rôle de la fatalité réduit à celui d'une explication rétrospective des événements; rôle attribué aux passions des personnages dans la marche du drame, 9. — III. Comment l'intervention de la fatalité nuit à son tour à la peinture des caractères; les caractères de Déjanire et d'Hercule, 21. — IV. Comment Sophocle a cherché à concilier les deux éléments contraires qui sont les ressorts dramatiques de la pièce; Iole, personnage de transition; quelques nuances du caractère de Déjanire. La construction générale de la tragédie est subordonnée à la nécessité d'isoler l'un de l'autre les deux ressorts dramatiques 41. — V Conclusion: Il n'y a pas d'unité d'intérêt dans les <i>Trachiniennes</i>; la cause en est le manque d'unité dans le ressort dramatique, 49.</p>	
CHAPITRE II. — <i>Ajax</i>	51
<p>I. Composition de l'<i>Ajax</i>; son unité malgré la duplicité de l'action, 51. — II. Le dénouement de l'<i>Ajax</i>; il se produit au milieu du drame; explications diverses données de ce fait, 57. — III. L'<i>Ajax</i> a pour sujet le panégyrique du personnage principal en tant que héros athénien; par là s'expliquent la structure particulière de la pièce, la place du dénouement et les développements donnés à la seconde partie — Le sujet de la pièce distinct de l'action du drame; l'action n'est qu'une partie du sujet, 66. — IV. Influence des souvenirs de l'épopée sur la composition de l'<i>Ajax</i>, 79. — V. Infériorité de la deuxième partie de la pièce; raisons de ce fait, 80. — VI. Deux ressorts dramatiques dans la première partie de la pièce; la mort d'Ajax est fatale; comment le poète dissimule cette fatalité au spectateur et à Ajax lui-même; comment il est obligé d'en tenir compte dans la peinture du caractère d'Ajax. La raideur du caractère d'Ajax. Rapprochement entre la composition de l'<i>Ajax</i> et celle des <i>Trachiniennes</i>, 82. — VII. L'impression religieuse produite par l'<i>Ajax</i>. Le rôle d'Athéna, 99.</p>	

CHAPITRE III. — *Philoctète* 106

I. Les données du *Philoctète*; la marche de l'action: deux parties progressant en sens inverse, 106. — II. Les événements dans le *Philoctète* ne sont rien; les caractères sont tout. Comment toutes les situations sortent des caractères. Les caractères de Philoctète, de Néoptolème et d'Ulysse, 113. — III. Le dénouement en contradiction avec les caractères; autres dénouements qu'on peut imaginer. Comment Sophocle les rend impossibles et pourquoi il les rejette, 131. — IV. Le dénouement tel qu'il est découle logiquement des données de la pièce, et Hercule n'est pas un *deus ex machina*; comment Sophocle concilie la fatalité et les caractères dans le cours de la tragédie et dans le dénouement. Contradiction intime qui subsiste entre l'action et le sujet. Les deux actions parallèles du *Philoctète*, 138.

CHAPITRE IV. — *Électre* 155

I. Les *Choéphores* d'Eschyle; leur composition est déterminée par la nécessité de mettre en relief les lois religieuses qui commandent à Oreste le parricide, 155. — II. Le prologue de l'*Électre*; il résume l'action mais non le vrai sujet de la tragédie; le véritable sujet de l'*Électre* distinct de l'action; la composition de la pièce subordonnée au rôle d'Électre; les principales scènes examinées de ce point de vue, 161. — III. Pourquoi Sophocle a choisi Électre au lieu d'Oreste comme acteur principal; comment elle se prêtait à une création originale, 179. — IV. Conséquences de la prédominance du rôle d'Électre: Sophocle détourne l'attention du parricide d'Oreste et en atténue l'horreur; l'idée religieuse éliminée de la pièce; les divinités de l'*Électre*, prédominance de l'Apollon Lycien; — les personnages ramenés au niveau ordinaire de l'humanité dans leurs sentiments religieux, leurs passions et leur caractère, 186. — V. Contradiction inhérente au sujet: peu d'importance du rôle d'Électre dans l'action; caractère lyrique du rôle. — Pourquoi Électre ne pouvait dénouer le drame en frappant Clytemnestre; comment, grâce à la scène de la reconnaissance, Oreste est substitué à elle dans l'exécution du parricide; l'idée religieuse intervenant dans le dénouement avec Oreste; raisons de cette intervention, 211. — VI. Résumé du chapitre: les défauts de l'*Électre* s'expliquent par l'antagonisme des deux ressorts dramatiques de Sophocle, les caractères et la fatalité, 218.

CHAPITRE V. — *Œdipe à Colone*, Première Partie 222

I. Résumé de la pièce, 222. — II. Composition de la pièce; son apparente simplicité; le rôle d'Ismène et son importance pour la liaison de la première et de la seconde partie de la tragédie, 227. — III. Faiblesse relative de l'intérêt dramatique dans l'*Œdipe à Colone*. Elle n'est imputable ni à de prétendues longueurs, ni à la nature du sujet, 339. — IV. Elle doit être attribuée: 1^o A des intérêts secondaires qui nuisent à l'intérêt principal: le panégyrique d'Athènes dans l'*Œdipe à Colone*, et son inconvénient au point de vue de l'unité d'impression; le rôle de Thésée se confond trop avec celui d'un *deus ex machina*; comment le caractère d'Œdipe lui-même est mis en conformité avec les exigences du panégyrique. 2^o Au manque de liaison suffisante entre les parties de la tragédie. Inconvénients des pièces à tiroirs, 241.

CHAPITRE VI. — *OEdipe à Colone*, Deuxième Partie. 264

I. L'action *extérieure* et l'action *intérieure* dans l'*OEdipe à Colone*. — Le véritable sujet de la pièce est la réhabilitation d'*OEdipe*. — La réhabilitation d'*OEdipe* : situation et état moral d'*OEdipe* au début de la pièce. — Comment sa situation se transforme et par suite de quelles causes (pitié du chœur, mystère qui entoure le personnage; oracles; intérêt personnel du chœur). — Réhabilitation morale d'*OEdipe*; son innocence mise en lumière par des moyens accessoires et par une justification directe reposant sur une idée morale; évolution simultanée du caractère d'*OEdipe* et de l'idée morale. — Les deux épisodes relatifs à Créon et à Polynice. Comment ils font partie intégrante de l'action intérieure: 1^o en achevant la justification et la réhabilitation d'*OEdipe*; 2^o en faisant passer les sentiments dans le domaine des faits; 3^o en complétant la peinture des sentiments et des caractères. — Le dénouement: il résume l'esprit de la tragédie et l'idée morale qui la soutient, 264. — II. De la fatalité et des caractères dans l'*OEdipe à Colone*. — Par quels moyens Sophocle cherche à les concilier; comment il modifie l'idée de la fatalité; conséquences de cette modification relativement à la peinture des caractères. — L'action de la fatalité restreinte à l'exposition et au dénouement, 309. — III. Conclusion. L'*OEdipe à Colone* est une tragédie de caractère qui ne retient de la fatalité que le nom et l'apparence. — L'impression religieuse qui résulte de l'*OEdipe à Colone*. — L'unité de la tragédie est due à l'étroite dépendance de l'action, des caractères et de l'idée morale, 317.

CHAPITRE VII. — *OEdipe-Roi*. 323

I. La fatalité dans l'*OEdipe Roi*. Elle y joue un rôle prépondérant; raison de ce fait. — Comment Sophocle introduit la fatalité dans son sujet au moyen de la peste de Thèbes et de l'oracle qui s'y rapporte. — Conséquences de la prédominance de la fatalité au point de vue du développement des caractères, 323. — II. Le caractère d'*OEdipe*. Difficulté qu'il y a à le définir; pourquoi. — Quatre moments principaux dans la situation d'*OEdipe*: 1^o avant les révélations de Tirésias; 2^o après les révélations de Tirésias; 3^o après les révélations de Jocaste et du messager de Corinthe; 4^o après la découverte du parricide et de l'inceste. Le caractère d'*OEdipe* est successivement subordonné à ces quatre situations et change avec elles. Les mœurs royales dans *OEdipe*; nature de son obstination, de sa volonté et de sa lucidité. Comment toutes ses facultés sont dénaturées par la fatalité. Essai de définition du caractère d'*OEdipe*. *OEdipe* dans l'exodos; les sentiments de l'homme. — Les personnages secondaires, 338. — III. Composition de la pièce. Comment les parties sont disposées pour mettre en relief l'action de la fatalité. Le prologue considéré de ce point de vue. L'action: elle se présente sous un double aspect: comment les événements se succèdent pour *OEdipe*; comment ils se succèdent pour le spectateur. — Indépendance apparente des épisodes; leur lien intime; l'unité de la composition. Comment est ménagée la découverte simultanée du parricide et de l'inceste; *OEdipe* n'obtient, jusqu'à la venue du berger, que des demi-révélation; importance secondaire de l'intérêt de curiosité, 368. — IV. Examen de quelques scènes particulières. La dispute entre *OEdipe* et Créon. Elle rentre dans l'action fatale du drame. — Les révélations de Tirésias. — L'exodos, 382.

CHAPITRE VIII. — *Antigone* 390

I. La part de la fatalité dans l'*Antigone* ; elle y est nulle en ce qui concerne la marche de l'action, 390. — II. Le sujet de l'*Antigone* : le sujet dramatique et l'idée. Diverses interprétations de l'*Antigone* (G. Kaibel; W. Schmid; Hegel; Böckh). L'idée fondamentale de l'*Antigone* est la sainteté des devoirs de la famille et de la religion des morts, 393. — III. *Antigone* avant Sophocle. Les *Sept* d'Eschyle. Ce que Sophocle leur emprunte et comment il le modifie pour donner plus de relief à l'idée morale et religieuse de la pièce, 404. — IV. L'idée morale et religieuse de la pièce se confond avec l'action et avec la peinture des caractères. — Les différentes parties de la pièce examinées de ce point de vue. — L'introduction et le premier épisode : ils font connaître les forces respectives des deux adversaires qui vont être mis en présence. Ce qui fait la force d'*Antigone* ; ce qui fait la force de Créon. — Second épisode : les adversaires en présence : défaite de la femme et triomphe de l'idée morale. — Troisième épisode : Hémon représente le sentiment populaire favorable à *Antigone*. — Quatrième épisode : les adieux d'*Antigone* à la vie, la femme et l'héroïne. — Fin de la tragédie : avec Tirésias les dieux prennent parti pour *Antigone* ; comment l'action divine se confond avec les caractères grâce au rôle d'Hémon, qui sert de transition entre les deux parties du drame. — Conclusion, 411.

RÉSUMÉ ET CONCLUSION. 439

