



La reconnaissance d'Œdipe ou les failles de la poétique classique

Tiphaine KARSENTI

(HAR/EA4414, Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

En étudiant la façon dont, à partir de la fin du XVII^e siècle, les traducteurs de Sophocle en français ont traité les fameuses scènes de reconnaissance de *Électre* et d'*Œdipe*, on ne peut manquer d'être frappé par un paradoxe. La reconnaissance-modèle, celle que l'auteur de *La Poétique* présente comme la plus exemplaire parce que la plus efficace, pose problème aux traducteurs, de la même façon qu'elle a gêné les adaptateurs avec qui ils sont en constant dialogue.

Si l'on en croit la poétique classique en effet, l'action au terme de laquelle Œdipe découvre à la fois l'identité de l'assassin de Laïos et la sienne propre possède éminemment toutes les qualités nécessaires à la réalisation d'une belle tragédie. « Le sujet d'Œdipe, écrit André Dacier commentant le chapitre 11 de *La Poétique* d'Aristote, fournit à Sophocle la plus belle reconnaissance que le théâtre ait jamais vue¹ ». Non seulement, en effet, cette reconnaissance n'est pas vaine, puisqu'elle transforme à la fois l'état d'esprit du personnage principal et les sentiments des autres envers lui ; mais de plus, elle est associée à une péripétie et provoque le dénouement : « La plus belle des reconnaissances, poursuit Dacier, est celle qui produit sur le champ dans les principaux personnages le changement de fortune, qui fait le dénouement et l'achèvement de la pièce² ». Théoriquement, donc, l'histoire d'Œdipe réunit mieux qu'aucune autre les éléments susceptibles de produire avec le plus haut degré d'efficacité les émotions tragiques que sont la terreur et la pitié, et de conduire au but de la tragédie. Les doctes, depuis la Renaissance, n'ont jamais remis en cause ce jugement d'Aristote que l'on trouve sans cesse formulé comme une évidence dans les écrits théoriques sur la tragédie. Citons par exemple le Père Rapin, dans le chapitre XIX de ses *Réflexions sur la poétique et les ouvrages des poètes anciens et modernes*, intitulé « Le dessein de l'*Œdipe* de Sophocle en abrégé, comme du sujet le plus propre au théâtre qu'on puisse imaginer » :

Tout est touché en cette pièce d'un air si délicat et si passionné, [...] il se fait une émotion si universelle de l'âme par les surprises, les étonnements, les admirations : le seul incident qui

¹ André Dacier, *La Poétique traduite en français avec des remarques*, Paris, Claude Barbin, 1692, « Remarques sur le chapitre Onzième », p. 154.

² *La Poétique traduite en français...*, p. 154.

se forme dans toute la pièce est si naturel et tout va de si droit fil au dénouement et à la catastrophe qu'on peut dire non seulement que jamais sujet n'a été mieux imaginé que celui-ci, mais qu'on ne peut imaginer rien de mieux, pour la tragédie³.

L'éloge du sujet est donc unanime chez les érudits et c'est d'ailleurs cette garantie qui, à ce qu'il affirme, aurait convaincu Corneille de s'emparer de cette matière lorsque, en 1659, on lui proposa de revenir au théâtre après l'échec de *Pertharite* huit ans plus tôt. Mais, comme il l'explique dans son examen de la pièce, la perfection théorique s'est révélée illusoire au moment de la mise en pratique :

[...] après avoir fait le choix de ce sujet sur cette confiance que j'aurais pour moi les suffrages de tous les savants, qui le regardent encore comme le chef d'œuvre de l'Antiquité, et que les pensées de Sophocle et de Sénèque, qui l'ont traité en leurs langues, me faciliteraient les moyens d'en venir à bout, je tremblai quand je l'envisageai de près⁴.

« De près », le sujet d'Œdipe se révèle impossible à traiter, notamment parce que la fameuse reconnaissance, qui constitue l'essentiel de l'action, apparaît défectueuse.

Dans un premier temps, nous rappellerons les critiques faites à la pièce de Sophocle par ceux qui, à la suite de Corneille, l'ont adaptée en la modifiant passablement – nous nous appuierons ici essentiellement sur Voltaire. Puis, nous nous intéresserons à ce que les traducteurs, tout à leur effort de défense du modèle sophocléen, trahissent malgré tout des obstacles auxquels les confronte cette tragédie. Enfin, nous chercherons à formuler des hypothèses qui expliquent la difficulté, voire l'impossibilité pour la poétique classique de prendre en charge la reconnaissance d'Œdipe, en nous interrogeant non seulement sur sa forme, la façon dont elle est conduite, mais aussi sur son contenu : n'y a-t-il pas dans le fond même de la reconnaissance œdipienne des éléments incompatibles avec la théorie classique ?

Les critiques des adaptateurs

Rappelons rapidement les étapes de la reconnaissance dans *Œdipe Roi*. Chez Sophocle, le processus de reconnaissance constitue l'action unique de la pièce, et il vise deux objets successifs : Œdipe cherche d'abord le meurtrier de Laïos puis, dans un deuxième temps, il est amené à s'interroger sur sa propre naissance. La reconnaissance est donc double : Œdipe apprend d'une part qu'il a tué Laïos et d'autre part qu'il est son fils, ce qui induit également qu'il a épousé sa mère. Ce passage de l'ignorance à la connaissance est construit par degrés, menant Œdipe de l'erreur d'interprétation jusqu'à la connaissance de la vérité pleine et entière. Car l'enquête s'ouvre sur une reconnaissance avortée. Sommé par Œdipe de parler, Tirésias lui révèle la double vérité. Mais Œdipe la refuse, préférant soupçonner Tirésias et Créon de complicité dans le meurtre de son prédécesseur. À cette première déduction fautive fait écho, plus loin dans la pièce, un deuxième raisonnement erroné : avant de s'enfuir vers la mort, Jocaste tente une dernière fois de convaincre Œdipe de renoncer à connaître son origine ; l'obstiné suppose alors qu'elle craint la découverte d'une naissance obscure dont son orgueil de femme serait blessé. Deux fois donc, Œdipe se trompe, avant que les témoignages concordants du messager corinthien qui l'a confié à Polybe, son père adoptif, et du berger qui avait reçu le nouveau-né des mains de Jocaste ne lui ouvrent les yeux. Entre ces deux extrêmes –

³ René Rapin, *Les Réflexions sur la poétique et les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris, Muguet, 1674, p. 179-180, repris dans l'édition critique de Pascale Thouvenin, Paris, Champion, 2011, p. 536-537.

⁴ Pierre Corneille, *Examen d'Œdipe*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, t. 3, p. 20.

l'erreur d'interprétation et la connaissance claire –, se situe le doute, état dans lequel se trouvent Œdipe et Jocaste au milieu de la pièce lorsque, après avoir entendu le récit de la mort de Laïos, le roi est frappé de la coïncidence avec sa propre aventure « au croisement de deux chemins ». Toute l'action sophocléenne est donc organisée par cette tension dynamique qui mène Œdipe, par degrés, du refus de savoir à l'acceptation de la vérité, vérité qui révèle du même coup au découvreur d'énigmes son ignorance fondamentale, l'incomplétude de sa connaissance. Au moment où il sait, Œdipe comprend qu'il s'est trompé jusque-là dans ses raisonnements. Le savoir, qu'il croyait pouvoir utiliser comme un outil de conquête, lui apparaît comme une fatalité qu'il doit subir.

Or c'est précisément cette structure fondamentale de la tragédie grecque, l'évolution du protagoniste du non savoir vers un savoir qui se révèle paradoxalement insuffisant et insatisfaisant, ce dispositif complexe de reconnaissance qui ne se limite pas à une « scène » délimitée mais enveloppe en réalité dans ses méandres toute l'action, que les adaptateurs n'ont pas voulu reprendre.

Chez Corneille en 1659, chez Dryden en 1678 ou chez Voltaire en 1718, la reconnaissance, d'une part, ne constitue plus l'essentiel de l'action puisque tous trois y ajoutent une histoire d'amour, qui décentre de fait l'enjeu de la pièce. Mais, d'autre part, la conduite de la pièce elle-même, et de la reconnaissance en particulier, est la cible de critiques unanimes. Cette reconnaissance exemplaire aux yeux des doctes pose problème aux praticiens. Dans sa troisième lettre sur *Œdipe*, contenant la critique de l'*Œdipe* de Sophocle, Voltaire fait ainsi la liste « des endroits qui [l']ont révolté⁵ ». Ses griefs contre la reconnaissance sophocléenne touchent principalement à la vraisemblance du processus d'enquête.

Voltaire, comme Corneille, déplore d'abord le seul défaut reconnu par Aristote dans la tragédie de Sophocle : l'absence de vraisemblance du fait qu'Œdipe n'ait jamais entendu le récit des circonstances de la mort de Laïos, ni enquêté sur ce crime.

Il est déjà contre la vraisemblance qu'Œdipe, qui règne depuis si longtemps, ignore comment son prédécesseur est mort ; mais qu'il ne sache pas même si c'est aux champs ou à la ville que ce meurtre a été commis, et qu'il ne donne pas la moindre raison ni la moindre excuse de son ignorance, j'avoue que je ne connais point de terme pour exprimer une pareille absurdité.⁶

Mais il s'attarde surtout sur le défaut majeur de la pièce, selon lui, qui concerne la conduite de l'action : « la pièce, écrit Voltaire, est entièrement finie au commencement [du] second acte⁷ ». Dès le premier épisode en effet, Tirésias révèle la vérité à Œdipe, de façon très explicite. Outre que cette révélation annule l'effet de surprise du dénouement pour le spectateur, elle rend surtout très invraisemblable la suite de l'enquête, puisque Œdipe n'a aucune « raison » de ne pas croire le devin :

Œdipe traite Tirésias de *fou* et de *vieux enchanteur* : cependant, à moins que l'esprit ne lui ait tourné, il doit le regarder comme un véritable prophète. Eh ! de quel étonnement et de quelle horreur ne doit-il point être frappé en apprenant de la bouche de Tirésias tout ce qu'Apollon lui a prédit autrefois ? Quel retour ne doit-il point faire sur lui-même en apprenant ce rapport fatal qui se trouve entre les reproches qu'on lui a faits à Corinthe qu'il n'était qu'un fils supposé, et les oracles de Thèbes qui lui disent qu'il est Thébain ? Entre

⁵ Voltaire, « Troisième lettre sur *Œdipe*, contenant la critique de l'*Œdipe* de Sophocle », *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier, 1768, t. 2, p. 18.

⁶ Voltaire, « Troisième lettre sur *Œdipe* »..., p. 20.

⁷ Voltaire, « Troisième lettre sur *Œdipe* »..., p. 21.

Apollon qui lui a prédit qu'il épouserait sa mère et qu'il tuerait son père, et Tirésie qui lui apprend que ses destins affreux sont remplis ? Cependant, comme s'il avait perdu la mémoire de ces événements épouvantables, il ne lui vient d'autre idée que de soupçonner Créon, son ancien et fidèle ami (comme il l'appelle), d'avoir tué Laius ; et cela, sans aucune raison, sans aucun fondement, sans que le moindre jour puisse autoriser ses soupçons, et (puisqu'il faut appeler les choses par leur nom) avec une extravagance dont il n'y a guère d'exemple parmi les modernes, ni même parmi les anciens⁸.

Comment Œdipe, le découvreur d'énigmes, peut-il ne pas comprendre ce que le moindre spectateur saisit immédiatement ? Comment peut-il ne pas exercer son esprit logique et rationnel sur un objet qui l'est tout autant ? Seules la folie ou l'amnésie pourraient rendre vraisemblable un tel comportement. Le principe d'équivalence entre savoir et non-savoir chez Sophocle, le fait qu'Œdipe puisse à la fois entendre la vérité et la refuser, la dénier, choque pour Voltaire le principe de non-contradiction et s'oppose donc à la logique vraisemblable qui préside à la poétique classique. Le tragique grec réitère d'ailleurs son erreur au moment du dialogue entre Œdipe et Jocaste : l'un et l'autre devraient s'apercevoir de la concordance entre les prédictions qu'ils ont tous deux reçues dans le passé ; les pieds blessés d'Œdipe devraient être un autre indice lisible par sa femme.

Tant d'ignorance dans Œdipe et dans Jocaste n'est qu'un artifice grossier du poète, qui, pour donner à sa pièce une juste étendue, fait filer jusqu'au cinquième acte une reconnaissance déjà manifestée au second, et qui viole les règles du sens commun pour ne point manquer en apparence à celles du théâtre.

Cette même faute subsiste dans tout le cours de la pièce.

Cet Œdipe, qui expliquait les énigmes, n'entend pas les choses les plus claires⁹.

La reconnaissance d'Œdipe est donc contraire aux lois de la vraisemblance, qui se construit précisément sur l'idée que le spectateur, individu rationnel, va déchiffrer les signes dramatiques à condition que ceux-ci soient clairs¹⁰. Œdipe, par son incapacité à comprendre tout de suite la vérité qui lui est pourtant révélée par des indices suffisamment lisibles, choque non seulement la logique vraisemblable, mais aussi la règle du théâtre classique. En remettant en cause l'évidence de la relation entre vérité claire et distincte et compréhension rationnelle, la tragédie-modèle de Sophocle retourne l'esthétique classique contre elle-même. La reconnaissance, qui constitue l'une des clefs de voûte du système dramatique vraisemblable, fonctionne dans le cas d'Œdipe comme une mise en abîme de l'échec du spectacle vraisemblable. La reconnaissance d'Œdipe est en réalité profondément ambivalente : elle produit de merveilleux effets, mais suppose, par son contenu, que la logique vraisemblable est faillible. Au fond, *Œdipe Roi* ouvre une brèche dans la pensée théorique classique : l'effet pathétique, support théorique de l'effet didactique, pourrait-il se désolidariser de la logique rationnelle qui doit guider le spectateur vers la leçon finale ? Voltaire, qui défend la position des Modernes, a beau jeu d'écarter la pratique grecque :

⁸ Voltaire, « Troisième lettre sur *Œdipe* »..., p. 22.

⁹ Voltaire, « Troisième lettre sur *Œdipe* »..., p. 24.

¹⁰ Sur l'analyse des liens entre la démarche herméneutique et la fable d'Œdipe dans le théâtre moderne en France et en Italie, voir Enrica Zanin, « Le théâtre pré-moderne comme quête herméneutique : le cas d'*Œdipe* », *Philologie et théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XV^e-XVII^e siècles)*, dir. Véronique Lochert et Zoé Schweitzer, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 209-226.

[J]'ai reconnu qu'on peut sans péril louer tant qu'on veut les poètes grecs, mais qu'il est dangereux de les imiter¹¹.

En entérinant un écart entre théorie et pratique, Voltaire met en lumière les failles d'un système fondé sur l'autorité et l'exemple des Anciens et il évite la confrontation avec cette théâtralité antique qui ébranle les fondements de la dramaturgie classique.

Traduire *Œdipe* ou comment le rendre vraisemblable

Or c'est dans une perspective opposée que plusieurs érudits entreprennent, à partir de la fin du XVII^e siècle, de traduire en français le théâtre grec. L'activité de traduction en langue vernaculaire avait été abandonnée en France depuis plus d'un siècle, laissant aux adaptateurs le soin d'accommoder aux mœurs françaises les anciennes tragédies. Mais, à la faveur de la Querelle des Anciens et des Modernes, dans l'idée d'illustrer la *Poétique* d'Aristote dont il vient de publier une traduction en français, André Dacier publie la version française de deux tragédies de Sophocle, *Électre* et *Œdipe Roi*, en 1692. Il sera bientôt suivi par d'autres, soucieux d'offrir aux amateurs non hellénistes la possibilité de juger des mérites du théâtre grec sur pièces. *Œdipe Roi* est ainsi traduit successivement par Jean Boivin en 1729, le Révérend Père jésuite Pierre Brumoy en 1730, puis Guillaume Dubois de Rochefort en 1788. La tragédie modèle de Sophocle est de loin la plus traduite puisqu'elle apparaît comme le meilleur ambassadeur de la poétique classique et de son inféodation à la théorie aristotélicienne. Qu'en est-il dès lors de la confrontation de ces fervents défenseurs du modèle antique avec la reconnaissance d'Œdipe ? Comment justifient-ils ce qui aux yeux des plus grands dramaturges apparaît comme invraisemblable ? Nous allons voir que leur argumentation même en faveur de la perfection dramaturgique d'*Œdipe Roi* trahit par ses incohérences l'inadéquation entre la dramaturgie de Sophocle et le système classique. Les efforts des traducteurs pour faire entrer la reconnaissance d'Œdipe dans le schéma vraisemblable montrent une théorie aux prises avec ses limites, en même temps que la résistance d'une œuvre et de sa dramaturgie aux assauts anachroniques.

Le premier indice d'une réception problématique de la reconnaissance d'*Œdipe Roi* par ses traducteurs français classiques est à repérer dans un passage de *La Poétique* d'Aristote traduite par André Dacier (1692). Généralement fidèle au texte original, Dacier estime nécessaire d'ajouter un membre de phrase dans le chapitre 17 (« Des différentes espèces de reconnaissance ») pour rendre plus explicite la dimension vraisemblable de la reconnaissance d'Œdipe :

La plus belle de toutes les reconnaissances est celle qui naît des incidents mêmes, et qui produit une très grande surprise par des moyens vraisemblables, comme dans l'*Œdipe* de Sophocle, et dans l'*Iphigénie* d'Euripide ; car il est très vraisemblable et très naturel qu'*Œdipe* soit curieux, et qu'*Iphigénie* écrive une lettre à Oreste¹².

Dacier justifie la vraisemblance de la reconnaissance au prix d'un glissement : dans le cas d'*Œdipe*, la vraisemblance n'est plus assurée par la combinaison des actions (la reconnaissance du quatrième type), qui doit pourtant primer chez Aristote, mais par le caractère du protagoniste, qui devrait être secondaire dans la logique aristotélicienne. En creux, le traducteur avoue donc une faille dans la construction d'*Œdipe Roi* : la succession

¹¹ Voltaire, « Troisième lettre sur *Œdipe* »..., p. 25.

¹² André Dacier, *La Poétique d'Aristote traduite en français avec des remarques...*, chap. 17, p. 260-261. Nous soulignons.

des étapes de l'enquête du roi de Thèbes est problématique parce qu'elle ne suit pas la droite ligne d'une déduction rationnelle ; il ne parvient pas à identifier un « moyen » de la reconnaissance, autrement dit, un élément déclencheur aussi précis que la lettre d'Iphigénie ; les étapes successives de la reconnaissance, les échecs d'Œdipe qui ne comprend pas ce que le spectateur a très clairement entendu, brouillent l'enchaînement des faits tel que le conçoit Dacier. Pour maintenir la cohérence du propos à ses yeux, il introduit donc une torsion dans la poétique aristotélicienne, en supposant ponctuellement une primauté du caractère sur l'action. Commentant cet ajout, le traducteur précise :

[Car il est très vraisemblable et très naturel qu'Œdipe soit curieux] J'ai ajouté cette ligne parce qu'elle est nécessaire pour le sens, et qu'il m'a paru qu'Aristote l'a dû écrire. Car c'est la curiosité aveugle et téméraire qui fait le malheur d'Œdipe, et le dénouement de la pièce. Plutarque appelle fort bien cette curiosité un désir intempérant de tout savoir, un torrent qui entraîne toutes les digues que la raison lui oppose¹³.

Cette ligne est « nécessaire pour le sens » parce que la vraisemblance du processus de reconnaissance chez Sophocle n'apparaît pas aussi évidente à Dacier qu'à Aristote. Pour la justifier, il s'appuie sur Plutarque. La reconnaissance d'Œdipe n'est vraisemblable qu'à condition de faire une lecture allégorique de la tragédie, en supposant qu'elle vise à condamner la curiosité excessive. Dès lors, le malheur final d'Œdipe et sa punition ne sont plus directement liés aux crimes dont il se découvre coupable ; mais ils sont à lire comme le châtement de son caractère.

L'articulation entre la reconnaissance d'Œdipe et la fin de la tragédie, au cours de laquelle Œdipe revient sur scène les yeux crevés pour se lamenter sur son sort, puis dialogue avec Créon et dit adieu à ses filles, ne semble d'ailleurs pas évidente non plus pour Dacier. Commentant le chapitre X de la *Poétique*, en effet, il précise :

Il faut que la reconnaissance naisse du sujet, mais il ne faut pas qu'elle soit le sujet ; or dans l'*Héraclius*, c'est la reconnaissance seule qui fait le sujet, on n'y voit qu'un père qui ne peut démêler son fils, qu'il veut sauver, d'avec son ennemi qu'il veut perdre. Dans l'*Electre* de Sophocle et dans l'*Iphigénie taurique* d'Euripide, la reconnaissance est un moyen et non pas une fin¹⁴.

Alors qu'au début du même paragraphe, il avait cité *Œdipe* et *Electre* comme modèles de reconnaissance nécessaires et vraisemblables parce que naissant du fond du sujet, Dacier préfère *Iphigénie en Tauride* à *Œdipe Roi* lorsqu'il s'agit d'illustrer l'idée selon laquelle la reconnaissance doit être un moyen et non une fin. En effet, de quoi la reconnaissance d'Œdipe est-elle le moyen ? En quoi le dernier épisode de la tragédie représente-t-il une fin ? Œdipe comprend qui il est et ce qu'il a fait, et cela n'entraîne aucune autre conséquence que son malheur et son aveuglement. Le traducteur répond en supposant que la reconnaissance d'Œdipe vise à démontrer le caractère vicieux de la curiosité, qui est punie dans le dénouement de la pièce. Mais à aucun moment la curiosité n'est évoquée dans ces derniers moments, à aucun moment la leçon supposée par Dacier n'est formulée. *Œdipe Roi* pourrait bien contenir le même défaut que l'*Héraclius* de Corneille au regard d'une poétique de la vraisemblance. C'est en tous cas ce que laissent entendre en creux les commentaires du traducteur.

Cette réaction de Dacier est symptomatique de l'attitude de tous les traducteurs de Sophocle face à *Œdipe Roi* au XVIII^e siècle. Si tous se montrent très habiles dans leurs

¹³ *La Poétique d'Aristote traduite en français ...*, « Remarques sur le chapitre dix-septième », p. 270.

¹⁴ *La Poétique d'Aristote traduite en français ...*, « Remarques sur le chapitre dixième », p. 148-149.

argumentations en faveur de l'exemplarité de la pièce, il est néanmoins possible de déceler, derrière le discours de ces maîtres dans l'art rhétorique, des contradictions latentes. Ils achoppent en particulier sur le problème de la fonction dramaturgique de la reconnaissance d'Œdipe : comment la découverte faite par le protagoniste s'intègre-t-elle dans le système sémiotique de la pièce ? Comment articuler ce qu'Œdipe comprend avec le dénouement ? Certes Œdipe se révèle coupable d'un triple forfait : un régicide, un parricide et un inceste. Mais de quoi souffre-t-il exactement lorsqu'il l'apprend ? Qu'est-ce qui, dans ce qu'il apprend, le fait souffrir ? Et de quoi est-il puni lorsqu'il s'aveugle ? Car, unanimement, les traducteurs envisagent l'aveuglement final d'Œdipe comme une punition des dieux. Ces questions reviennent sous des formes différentes dans les quatre traductions que nous avons étudiées, et chacun y apporte des réponses différentes. Mais dans tous les cas, il est manifeste que, malgré la volonté de présenter cette tragédie de la reconnaissance comme un paradigme de régularité, certaines aspérités demeurent, dont il faudra tenter de comprendre ce qu'elles révèlent.

Quel est le crime d'Œdipe ? À cette question, plusieurs réponses sont données : Œdipe est curieux et violent, et Œdipe a tué un homme. Le caractère d'Œdipe¹⁵ est en effet la première explication de la punition du protagoniste : Dacier et Brumoy reprennent la lecture allégorique de Plutarque et accusent la curiosité ; Boivin évoque plutôt sa violence et son emportement ; tandis que Rochefort lui reproche son orgueil¹⁶. La reconnaissance n'est plus alors l'outil du dénouement, mais elle devient la faute même du protagoniste, justifiant l'aveuglement final. L'erreur d'Œdipe est de vouloir savoir ce qu'on lui déconseille de savoir, ce qu'il ne devrait pas savoir. Dans la structure globale de la tragédie, la reconnaissance perd sa fonction de ressort faisant progresser l'action vers son dénouement pour devenir l'un des éléments du nœud lui-même.

En outre, ce déplacement de la fonction dramaturgique de la reconnaissance entraîne chez Boivin une autre entorse à la poétique classique. Ce dernier est en effet sensible à la contradiction entre cette caractérisation d'Œdipe comme vicieux et d'autres représentations du personnage comme sage qui a su résoudre l'énigme, bon roi ou bon mari. Pour maintenir la cohérence apparente de la structure dramaturgique, il en vient à supposer, contre le principe de constance du caractère, que le protagoniste change de caractère au cours de la pièce.

Il a paru brave dans la malheureuse occasion où il a tué son père ; savant et éclairé lorsqu'il a deviné l'énigme ; bon et compatissant lorsqu'il a cherché les moyens de soulager ses sujets : mais dans la dispute avec Créon, il paraît défiant, injuste, violent, déraisonnable ; c'en est assez du moins pour diminuer la haute idée qu'on avait de lui.

¹⁵ Guillaume Dubois de Rochefort, *Théâtre de Sophocle, traduit en entier, avec des Remarques et un Examen de chaque pièce ; précédé d'une préface, d'un discours sur les difficultés qui se rencontrent dans la traduction des poètes tragiques grecs, et d'une vie de Sophocle*, Paris, Nyon l'aîné, 1788, t. 1, « Examen de la tragédie d'Œdipe », p. 136 : « Ce qui constitue le grand art de cette pièce, c'est que le caractère d'Œdipe est le ressort qui sert au développement de ses maux. »

¹⁶ Rochefort commente une réplique de Créon (v. 674-675) : « Un caractère tel que le vôtre porte en lui-même ses justes châtiments ». En note, il indique : « Voilà la réponse que Sophocle fait d'avance à ceux qui disent qu'Œdipe n'était pas coupable, et ne méritait pas ses malheurs. Il ne fut malheureux que lorsque son sort lui fut dévoilé ; et c'est dans le développement de son infortune que son orgueil, son obstination, son injustice amènent d'eux-mêmes la catastrophe », Guillaume Dubois de Rochefort, *Théâtre de Sophocle...*, 1, p. 59-60 (note de bas de page).

On dirait que par ce bizarre changement d'humeur et de caractère, Sophocle a voulu préparer la catastrophe de la grandeur du héros¹⁷.

La péripétie de la tragédie n'est vraisemblable qu'à condition de supposer une inconstance dans le caractère du protagoniste. En refusant de diaboliser le caractère d'Œdipe comme le nécessite une lecture allégorique, Boivin met en lumière un autre écart entre la tragédie de Sophocle et le modèle classique : le caractère double du personnage.

Mais pour certains traducteurs, Œdipe est également coupable de crimes. Boivin et Brumoy distinguent parmi les forfaits d'Œdipe ceux qui sont volontaires et ceux qui sont involontaires¹⁸. Seul le meurtre de Laïos, parce qu'il est volontaire, peut alors justifier une punition divine.

Il est certain d'abord que sans égard à aucune théologie, soit païenne, soit chrétienne, Sophocle fait Œdipe criminel. En quoi ? le voici. Il a tué un homme dans le chemin de Delphes à Thèbes. À la vérité, il se croyait insulté ; il est moins coupable par cette conjoncture : mais il ne laisse pas de l'être, et un homme modéré aurait examiné de quoi il était question, et se serait informé du rang de la personne à qui on exigeait qu'il donnât le pas. De plus, quoiqu'il aime son peuple en bon roi, il a les défauts d'un méchant particulier, et même d'un roi imprudent. Il est colère, orgueilleux, et curieux à l'excès. Telle est la peinture qu'en fait Sophocle. Œdipe n'est donc pas un prince irréprochable. [...] Je conviens qu'Œdipe paraît ne pas mériter tous les maux auxquels il s'est condamné lui-même sans le savoir ; mais c'est cela même qui fait la finesse de l'art, qui consiste à mettre en spectacle un homme peu coupable et beaucoup malheureux¹⁹.

Pour justifier la vraisemblance de la reconnaissance, Boivin et Brumoy en viennent à réduire son objet : ils privilégient la reconnaissance des faits (Œdipe est coupable du meurtre de Laïos) par rapport à la reconnaissance d'identité (Œdipe est le fils de Laïos, et donc il a tué son père et épousé sa mère ; et il est un être au savoir incomplet). Ils ne sauvent donc leur modèle de reconnaissance qu'au prix de la diminution de sa dignité tragique au regard de la hiérarchie aristotélicienne.

Mais en minimisant la responsabilité d'Œdipe et en ignorant l'un des objets de la reconnaissance (celle du non-savoir d'Œdipe), Boivin et Brumoy sont tous deux gênés pour expliquer la fin de la pièce, dont l'excès de lamentations paraît hors de propos. D'ailleurs, le père jésuite pose insidieusement une question qui est soulevée par le chœur dans l'épisode final :

Pourquoi Œdipe ne se tue-t-il pas ?

La réponse est aisée. Il n'était pas armé. L'usage ne voulait pas qu'il le fût. Il cherche des armes : on lui en refuse, et l'on s'oppose à sa fureur. Réduit à prendre pour armes tout ce qui se présente, il détache une aiguille ou agrafe des habits de sa femme morte, et il se crève les yeux, supplice d'autant plus conforme à son malheur qu'il lui paraît plus affreux que la mort même qu'il envie à Jocaste. La solution est toute simple et Sophocle a grand soin de la fournir²⁰.

¹⁷ *Œdipe tragédie de Sophocle et Les Oiseaux comédie d'Aristophane*, traduites par feu M. Boivin, de l'Académie française, Paris, Jean-Luc Nyon, 1729, p. 23-24.

¹⁸ Sur les enjeux de cette question aux XVII^e et XVIII^e siècles, voir Christian Biet, *Œdipe en monarchie*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 71-75.

¹⁹ *Le Théâtre des Grecs*, par le R. P. Brumoy, de la compagnie de Jésus, Tome Premier, Paris, Rollin fils/Coignard/Rollin père, 1730, « Réflexions sur l'Œdipe », p. 95-96.

²⁰ *Le Théâtre des Grecs...*, p. 93.

La réponse est aisée, en effet, mais elle méritait tout de même d'être donnée ; c'est que ce châtement ne provoque pas chez les traducteurs du XVIII^e siècle d'interprétation métaphorique. Il n'y a pas de lien, pour eux, entre la reconnaissance et l'aveuglement. La logique vraisemblable exclut toute approche herméneutique qui soulignerait les échos entre l'état de Tirésias au début de la pièce et celui d'Œdipe à la fin par exemple. Œdipe se crève les yeux parce qu'il ne peut pas faire autrement.

Œdipe contre la règle classique

La tragédie grecque résiste donc aux tentatives d'incorporation menées par les érudits de l'époque moderne, et les grilles de lecture qu'ils appliquent à la reconnaissance ne leur permettent pas de rendre compte de sa logique. Les failles que nous avons tenté de relever dans la construction argumentative apparemment cohérente des traducteurs révèlent les contradictions inhérentes à la position des Anciens au sein de la Querelle, en même temps que l'écart entre la poétique aristotélicienne et la pratique tragique grecque, ou, plus généralement, entre la théorie et la pratique théâtrales. Mais au-delà de ces constats, comment peut-on analyser l'impossibilité dans laquelle sont les traducteurs d'interpréter la tragédie de Sophocle ? Y aurait-il là un impensé ou un impensable pour eux ? C'est en tous cas l'hypothèse que fait Jacques Rancière dans *L'Inconscient esthétique*²¹. Pour lui, le schéma d'Œdipe est contradictoire avec le régime de pensée de l'art caractérisant l'âge classique, qu'il désigne comme l'ordre de la représentation ou le régime représentatif. Car ce régime « implique [...] une certaine idée de la pensée : la pensée comme action s'imposant à une matière passive²² ». La reconnaissance, comme dispositif dramaturgique, relève pour Rancière de cette logique excluant l'idée que la pensée puisse être passive. Le processus de reconnaissance suppose que le protagoniste passe de l'ignorance à la connaissance, et que ce passage du non savoir au savoir soit le moyen de l'aboutissement d'une action. Le savoir est l'outil de l'action, il fait progresser l'action. La poétique classique construit donc, à travers la reconnaissance, un lien nécessaire entre savoir et action et « refoule derrière la théorie de l'action dramatique qui fait advenir le savoir selon l'ingénieuse machinerie de la péripétie et de la reconnaissance [le pathos du savoir]²³ », soit « l'acharnement maniaque à savoir ce qu'il vaut mieux ne pas savoir, la fureur qui empêche d'entendre, le refus de connaître la vérité dans la forme où elle se présente, la catastrophe du savoir insupportable, du savoir qui oblige à se soustraire au monde du visible²⁴ ».

La réception d'*Œdipe Roi* par les traducteurs de l'âge classique peut donc se lire comme l'échec d'une reconnaissance, ou comme une non-reconnaissance. Ce que reconnaît Œdipe ne permet pas au lecteur classique de se reconnaître, bien qu'il soit sensible à l'efficacité théâtrale du dispositif contrasté de la reconnaissance. Le Révérend Père Brumoy apprécie en effet singulièrement « les grands mouvements de la balance

²¹ Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.

²² *L'Inconscient esthétique...*, p. 25.

²³ *L'Inconscient esthétique...*, p. 22-23.

²⁴ *L'Inconscient esthétique...*

théâtrale²⁵ » dans la structure d'*Œdipe Roi*, et élève les émotions variées suscitées par la lecture de la tragédie²⁶ au rang de but de celle-ci :

[D]ans l'*Œdipe* de Sophocle, l'ordonnance générale est au-dessus de toute critique ; les proportions y sont exactes jusqu'au scrupule ; et le but en est si grand, qu'il devient la véritable source du plaisir que procure cette pièce. J'entends par le but cet intérêt inexplicable qui pique la curiosité, et qui la fait croître à chaque pas à mesure qu'il la satisfait. Pour peu qu'on s'étudie soi-même en lisant *Œdipe*, l'on observe qu'on passe sans interruption de la crainte à l'espérance, et de l'espérance à la crainte, pour aboutir enfin à la pitié confondue avec la terreur ; heureux effet de l'intérêt répandu dans cet ouvrage, comme la vie dans le corps [...] ²⁷.

L'efficacité de la tragédie sophocléenne passe par sa puissance pathétique, par sa capacité à susciter ces émotions contradictoires et simultanées que provoque la reconnaissance. Vidée de contenu, celle-ci devient donc un pur opérateur pathétique, capable d'éveiller chez le spectateur cette curiosité qu'il s'agit, par un effet homéopathique, de purger. Le complexe processus de reconnaissance construit par Sophocle est alors réduit au moment précis ou à la scène de la prise de conscience d'*Œdipe*, rendant d'une certaine façon inutile ce qui précède. Mais la force pathétique exceptionnelle de ce moment est telle, dans l'argumentation du père jésuite, qu'elle s'impose finalement contre l'agencement vraisemblable des faits lui-même, autrement dit contre la logique aristotélicienne :

[L]ui-même s'est privé de l'usage de ses yeux pour ne plus voir le jour. [...] il est si pathétique et il met tellement le comble à l'agitation du théâtre qu'il mérite bien qu'on ait l'indulgence de ne pas examiner à la rigueur si sa liaison avec le reste est nécessaire, ou simplement utile au tout ²⁸.

Le Révérend Père va ainsi jusqu'à inviter ses lecteurs à abandonner tout point de vue théorique sur la pièce-modèle de Sophocle pour se laisser séduire par ce qu'il désigne comme « le labyrinthe théâtral où *Œdipe* va se perdre²⁹ », labyrinthe dont plus tard, après ce que Rancière désigne comme la révolution esthétique, on pensera qu'il pourrait bien mener quelque part malgré l'absence de lisibilité de son chemin. La valorisation du pathos, chez Brumoy, pourrait ainsi être envisagée comme une étape transitoire entre âge de la représentation et âge esthétique, entre la lecture purement formelle de la reconnaissance œdipienne et les abondantes lectures herméneutiques que suscitera la tragédie de Sophocle.

BIBLIOGRAPHIE

- BIET Christian, *Œdipe en monarchie*, Paris, Klincksieck, 1994.
BOVIN Jean, *Œdipe tragédie de Sophocle et Les Oiseaux comédie d'Aristophane*, Paris, Jean-Luc Nyon, 1729.
BRUMOY Pierre, *Le Théâtre des Grecs*, Paris, Rollin fils/Coignard/Rollin père, 1730.
CORNEILLE Pierre, Examen d'*Œdipe*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

²⁵ *Le Théâtre des Grecs...*, « Réflexions sur l'*Œdipe* », p. 90.

²⁶ On retrouve la même idée chez Rochefort : « c'est dans l'art de ménager ces alternatives de plaisir et de peine que consiste presque en entier l'art du théâtre. », Guillaume Dubois de Rochefort, *Théâtre de Sophocle...*, p. 139.

²⁷ *Le Théâtre des Grecs...*, « Réflexions sur l'*Œdipe* », p. 92.

²⁸ *Le Théâtre des Grecs...*, « Réflexions sur l'*Œdipe* », p. 95.

²⁹ *Le Théâtre des Grecs...*, « Réflexions sur l'*Œdipe* », p. 89.

- DACIER André, *La Poétique traduite en français avec des remarques*, Paris, Claude Barbin, 1692.
- DUBOIS DE ROCHEFORT Guillaume, *Théâtre de Sophocle, traduit en entier, avec des Remarques et un Examen de chaque pièce ; précédé d'une préface, d'un discours sur les difficultés qui se rencontrent dans la traduction des poètes tragiques grecs, et d'une vie de Sophocle*, Paris, Nyon l'aîné, 1788.
- RANCIÈRE Jacques, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.
- RAPIN René, *Les Réflexions sur la poétique et les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris, Muguet, 1674.
- VOLTAIRE, « Troisième lettre sur *Œdipe*, contenant la critique de l'*Œdipe* de Sophocle », *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier, 1768, tome 2.
- ZANIN Enrica, « Le théâtre pré-moderne comme quête herméneutique : le cas d'*Œdipe* », *Philologie et théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XV^e-XVIII^e siècles)*, dir. Véronique Lochert et Zoé Schweitzer, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 209-226.