



## La reconnaissance d'Oreste et d'Électre chez Eschyle, Sophocle et Euripide : enjeux esthétiques et dramaturgiques

Marie-Pierre NOËL

(CRISES, EA 4424, Université Paul-Valéry – Montpellier 3)

La première théorisation « formelle » de la reconnaissance théâtrale – la première du moins que nous ayons conservée – se trouve dans la *Poétique* d'Aristote. Au chapitre 6, la reconnaissance est présentée comme une des parties essentielles, avec le coup de théâtre (ou péripétie), du *muthos*, lequel est « représentation de l'action » et « agencement des faits en système » (*sustasis tôn pragmatôn*)<sup>1</sup>. Puis elle est définie au chapitre 11 dans les termes suivants :

La reconnaissance (*ἀναγνώρισις*), comme son nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur. La reconnaissance la plus belle s'accompagne d'un coup de théâtre (*περιπέτεια*), comme par exemple celle de l'*Œdipe*. [...] La reconnaissance étant reconnaissance entre personnages, ou bien il y aura reconnaissance de l'un des deux seulement par l'autre, lorsque l'identité de ce dernier est évidente, ou d'autres fois il faudra une reconnaissance pour chacun des deux<sup>2</sup>.

Une telle définition doit être comprise dans un sens polémique ou tout au moins agonistique : elle a pour but de souligner la spécificité de la reconnaissance théâtrale par rapport à la reconnaissance épique, dans une perspective clairement générique. La scène de reconnaissance la plus ancienne dans la littérature grecque – et, pour les auteurs antiques, le modèle de toute reconnaissance – est en effet liée à l'épopée. Il s'agit de la scène célèbre du chant XIX où Ulysse est reconnu par sa vieille nourrice Eurycleé alors qu'il est déguisé en mendiant dans son palais d'Ithaque :

---

<sup>1</sup> Aristote, *Poétique*, 6, 1450 a 7-35 (trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, p. 55) : « [...] toute tragédie comporte nécessairement six parties, selon quoi elle se qualifie. Ce sont l'histoire (*μῦθος*), les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant. [...] Le plus important de ces éléments est l'agencement des faits en système (*ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις* = histoire = *muthos*). En effet, la tragédie est représentation non d'hommes mais d'action, de vie et de bonheur. [...] Ajoutons que ce qui exerce la plus grande séduction dans la tragédie, ce sont des parties de l'histoire : les coups de théâtre et les reconnaissances ».

<sup>2</sup> Aristote, *Poétique* 11, 1452 a 29-b 5 (trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, p. 71).

Or, à peine à ses pieds pour lui donner le bain, la vieille reconnut le maître à la blessure qu'en suivant au Parnasse les fils d'Autolykos, Ulysse avait jadis reçue d'un sanglier à la blanche défense. [...] Guéri par son aïeul et ses oncles, comblé de présents magnifiques, Ulysse par leurs soins s'en revint promptement à son pays d'Ithaque, où son retour joyeux mit dans la joie son père et son auguste mère. Ils voulaient tout savoir, l'accident de la plaie : il sut leur raconter en détail cette chasse et comment il reçut le coup du blanc boutoir, en suivant au Parnasse les fils d'Autolykos. Or, du plat de ses mains, la vieille, en le palpant, reconnut la blessure et laissa retomber le pied dans le chaudron : le bronze retentit ; le chaudron bascula ; l'eau s'enfuit sur le sol... l'angoisse et le bonheur s'emparaient de la vieille ; ses yeux se remplissaient de larmes et sa voix si claire défailait. Enfin, prenant Ulysse au menton, elle dit : « Ulysse, c'est donc toi !... C'est toi, mon cher enfant !... Et moi qui ne l'ai pas aussitôt reconnu !... Il était devant moi ; je le palpais, ce maître ! » Elle dit et tourna les yeux vers Pénélope, voulant la prévenir que l'époux était là... [...] Mais Ulysse de sa main droite, ayant saisi la nourrice à la gorge et, de son autre main l'attirant jusqu'à lui : « Eh quoi ! c'est toi, nourrice, dont le sein m'a nourri, c'est toi qui veux me perdre, lorsqu'après vingt années de maux, de toutes sortes, je reviens au pays ?... Puisqu'en ton cœur les dieux ont mis la vérité, tais-toi ! qu'en ce manoir, nul autre ne le sache ! » [...]³.

La première partie de la scène – vue tout entière du point de vue de la nourrice – repose sur un retour en arrière narratif, une analepse, qui permet à Euryclée de saisir grâce à la cicatrice le lien entre le passé d'Ulysse (la manière dont Ulysse s'est blessé autrefois à la chasse avec ses oncles, les frères de sa mère) et son présent (le moment même où la vieille femme le touche pour le laver). Elle rétablit ainsi la cohérence et la continuité entre le maître d'autrefois et le mendiant d'aujourd'hui et rend du même coup au personnage d'Ulysse son histoire et son nom. Mais, dans un mouvement qui contredit la reconnaissance elle-même et le geste de la vieille femme, qui cherche à avertir Pénélope, Ulysse va obliger Euryclée à se taire en la menaçant : le moment n'est pas encore venu pour lui de se dévoiler. La reconnaissance d'Ulysse par Pénélope, ici seulement esquissée, n'aura lieu que bien plus tard, au chant xxiii, par l'épreuve du lit, dans une scène là aussi célèbre.

C'est par rapport à ce modèle narratif qu'Aristote définit la spécificité de la reconnaissance théâtrale lorsqu'il distingue, au chapitre 16, dans les reconnaissances de personne, cinq classes présentées par ordre de mérite ascendant :

On a dit plus haut ce qu'est la reconnaissance ; mais quelles sont ses espèces ? La première, qui est la plus étrangère à l'art poétique [...], est la reconnaissance par les signes distinctifs (διὰ τῶν σημείων). De ces signes, on peut également user plus ou moins bien : par exemple, Ulysse est reconnu grâce à sa cicatrice, mais d'une façon différente par sa nourrice et par les porchers ; dans ce dernier cas, où le signe est invoqué comme preuve, la reconnaissance est plus étrangère à l'art, et il en est toujours ainsi pour les reconnaissances de ce type, tandis que celles qui résultent d'un coup de théâtre, comme dans la scène du Bain, sont meilleures. [...]

Vient en quatrième lieu [c'est-à-dire après la reconnaissance par les signes, les reconnaissances forgées par le poète, la reconnaissance par le souvenir ; avant la reconnaissance qui résulte des faits eux-mêmes] la reconnaissance par raisonnement (ἐκ συλλογισμοῦ) – exemple : dans les *Choéphores*, quelqu'un de pareil (ὁμοίός τις) est arrivé, or nul n'est pareil sinon Oreste, donc c'est lui qui est arrivé. [...]

De toutes les reconnaissances, la meilleure est celle qui résulte des faits eux-mêmes : le choc de la surprise se produit selon les voies du vraisemblable (δι' εἰκότων) – exemple : dans l'*Œdipe* de Sophocle [...]. Les reconnaissances de ce type sont les seules qui se passent de

<sup>3</sup> Homère, *Odyssée*, XIX, 390-486 (trad. Victor Bérard, Paris, Le Livre de poche, 1996, p. 418-421).

signes forgés et de colliers ; les reconnaissances par raisonnement occupent la deuxième place<sup>4</sup>.

L'espèce la moins appropriée à la scène – la première – est clairement celle de la reconnaissance d'Ulysse par Euryclée et plus encore celle de la reconnaissance d'Ulysse par le porcher Eumée et le bouvier Philœtios, au chant xx de l'*Odyssee*, où Ulysse montre pour prouver son identité la même cicatrice que celle qui lui a valu la reconnaissance d'Euryclée (xx, v. 188-244), mais cette fois volontairement et non plus par hasard. Dans tous les cas, la cicatrice oblige à un retour en arrière narratif contraire à la progression de l'action dramatique. D'où le classement proposé dans la *Poétique* : les reconnaissances les plus abouties reposent sur l'*eikos* (le vraisemblable) et sont partie intégrante du *muthos* ; quant à la reconnaissance par le raisonnement, elle vient en second parce qu'elle est adaptée plutôt au caractère, qui dans la hiérarchie établie par Aristote entre les parties de la tragédie vient tout de suite après le *muthos*. Il ne s'agit donc pas de simples conseils techniques mais bien de comprendre la spécificité de l'action dramatique par rapport à l'épopée. L'enjeu est ici un enjeu poétique.

Quel est le rapport entre cette analyse théorique et la pratique théâtrale du siècle précédent, sur laquelle elle prétend s'appuyer ? Pour certains critiques, aucun. Au point même qu'Aristote, « vampire du théâtre occidental », aurait dans la *Poétique* « isolé le texte de théâtre pour en faire un objet d'analyse », alors que les pièces du v<sup>e</sup> siècle n'auraient eu de sens que dans la « performance rituelle des Grandes Dionysies » (ou des Lénéennes) dans lesquelles elles auraient été représentées pour une seule et unique fois<sup>5</sup>, lors des compétitions dramatiques organisées en l'honneur de Dionysos. Pourtant, la séparation n'est pas aussi radicale qu'il y paraît. Nous voudrions en effet montrer que la réflexion sur la spécificité de la reconnaissance au théâtre n'est pas une invention aristotélicienne, mais remonte sans doute aux pratiques théâtrales du v<sup>e</sup> siècle. Elle permet de comprendre l'importance, dans les tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide, des scènes de reconnaissance.

Pour ce faire, nous étudierons plus particulièrement une des scènes de reconnaissance les plus célèbres, la reconnaissance d'Oreste par sa sœur Électre, dont nous possédons trois versions différentes : celle des *Choéphores* (d'Eschyle), pièce représentée en 458, et celles des deux *Électre* (de Sophocle et Euripide) – pièces postérieures, mais impossibles à dater précisément<sup>6</sup>. Même si plusieurs années (et de nombreuses autres versions tragiques et comiques du mythe, malheureusement perdues pour nous) séparent les *Choéphores* des œuvres d'Euripide et de Sophocle, la scène d'Eschyle est encore citée une trentaine d'années après sa représentation, dans les *Nuées* d'Aristophane – preuve que son succès dépasse de loin le moment de la performance rituelle<sup>7</sup> – comme un des modèles de reconnaissance tragique<sup>8</sup>. Elle a été reprise et

---

<sup>4</sup> Aristote, *Poétique*... 16, 1454 b 19-1455 a 21.

<sup>5</sup> On reconnaît la thèse soutenue par Florence Dupont dans de nombreux ouvrages, dont *L'insignifiance tragique : Les Choéphores d'Eschyle, Électre de Sophocle, Électre d'Euripide*, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 2001, et *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, Libelles, 2007 (que nous citons ici, p. 15). Cette thèse a été reprise récemment encore sans réserve par William Marx (*Le tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012), pour « en finir avec Aristote », dont les analyses ne correspondraient pas aux pièces conservées et ne nous permettraient pas de les comprendre (p. 34-39).

<sup>6</sup> Sur ces questions, nous renvoyons à la présentation détaillée proposée par Anne Lebeau, *Électre : Eschyle, Les Choéphores ; Euripide, Électre ; Sophocle, Électre*, Paris, Le Livre de Poche, Classiques en Poche, 2005.

<sup>7</sup> Il ne fait guère de doute qu'Euripide – célèbre pour sa bibliothèque – connaît très bien l'œuvre d'Eschyle, dont il s'inspire (voir par exemple Aristophane, *Grenouilles*, 836, et, plus généralement, dans l'*agôn* de cette pièce, représentée en 405, le débat qui oppose les deux poètes tragiques aux Enfers et qui suppose la circulation sous

recomposée par Euripide et Sophocle dans une perspective résolument agonistique et métathéâtrale, qui met en lumière les réflexions de chaque auteur sur la spécificité de l'action dramatique<sup>9</sup>. Ce sont ces réflexions et les différentes esthétiques qui les sous-tendent que nous nous proposons d'analyser ici.

### Eschyle, *Choéphores*, v. 84-305

Les *Choéphores* ont été représentées par Eschyle en 458 av. J.-C., deux ans avant sa mort, en 456. Elles sont la deuxième pièce d'une trilogie liée, l'*Orestie*, qui rapporte successivement le retour d'Agamemnon à Argos et son meurtre par sa femme Clytemnestre, aidée de son amant, Égisthe (*Agamemnon*); le retour d'Oreste, fils d'Agamemnon, qui va tuer Égisthe et sa propre mère pour venger son père, sur l'ordre du dieu Apollon (*Choéphores*); dans la dernière pièce (*Euménides*), la fin de la poursuite d'Oreste par les Érinyes, qui cherchent à venger le meurtre de Clytemnestre et qui sont apparues déjà au héros à la fin des *Choéphores*; l'action va de Delphes, où Oreste va se purifier de la souillure du meurtre, à Athènes, où il sera acquitté par le tribunal de l'Aréopage, présidé par la déesse Athéna. Pour interpréter les *Choéphores*, il faut donc les replacer dans l'ensemble de la trilogie : c'est moins le sort individuel du héros Oreste qui est au cœur de l'action dramatique que le sort qui s'attache, à chaque génération, au *genos* maudit des Atrides.

La scène de reconnaissance se situe au début de la pièce<sup>10</sup>, juste après le prologue (malheureusement tronqué), où Oreste entre avec Pylade et décide de se cacher au moment de l'arrivée du groupe de jeunes filles venant porter les libations au tombeau d'Agamemnon qui se trouve devant la *skènè*, le bâtiment de scène, lequel figure le palais royal. La présence du mort, même invisible<sup>11</sup>, est très importante dans la pièce : les jeunes gens vont ensuite invoquer leur père et Oreste va agir comme vengeur de ce dernier avec son appui. Arrive le chœur de jeunes filles, des captives qui portent les libations envoyées par Clytemnestre au tombeau de son époux, pour conjurer un songe funeste qu'elle vient d'avoir et qui lui fait présager une vengeance prochaine du mort ; elles entrent en même temps qu'Électre, qui est dans la pièce aussi jeune qu'elles. Électre voit d'abord la mèche coupée déposée et pense à un envoi d'Oreste, tandis que le chœur craint que cette mèche annonce la mort d'Oreste ou son éloignement d'Argos. D'où l'angoisse mêlée de crainte d'Électre, qui s'avance et voit ensuite sur le sol les empreintes de pieds de deux hommes, dont une pareille à la sienne. L'espoir s'accroît alors et fait monter la tension dramatique, prélude à l'entrée d'Oreste, immédiatement après.

La reconnaissance s'articule en quatre phases :

– D'abord les deux indices, qui marquent une gradation et préparent l'entrée d'Oreste :

---

forme écrite des pièces d'Eschyle encore à la fin du v<sup>e</sup> siècle, peut-être aussi la reprise de ces mêmes pièces au théâtre longtemps après sa mort).

<sup>8</sup> Aristophane, *Nuées*, 534-536 (trad. Hilaire Van Daele) [en 423 av. J.-C., soit 35 ans après la représentation des *Choéphores* en 456, mais dans une parabase réécrite ensuite pour une seconde représentation de la pièce] : « Maintenant donc, pareille à l'antique Électre, cette comédie est venue voir si elle pourra quelquefois rencontrer des spectateurs aussi éclairés ; elle reconnaîtra à première vue la boucle de cheveux de son frère ».

<sup>9</sup> Sur la dimension réflexive du théâtre grec en général, voir l'étude de Gregory Dobrow, *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

<sup>10</sup> Voir les plans des différentes pièces, données en annexe.

<sup>11</sup> Cette évocation d'un mort est comparable avec celle que l'on trouve dans les *Perses*, dont l'action se déroule devant le palais royal de Suse, autour du tombeau du précédent roi, le père de Xerxès, Darius, à cette différence près que, dans les *Perses*, le fantôme de Darius apparaît ensuite sur scène.

Électre — Mais aussi un remous d'âpre angoisse m'a chaviré le cœur. Le choc m'a traversée en flèche, et m'arrache un flot de larmes irrépressible, qui me brûlent les yeux... Quelle secousse, quelle tornade, la vue de cette boucle... Car enfin, puis-je me figurer qu'elle appartienne à aucun autre Argien ? Et ce n'est pas la meurtrière [c'est-à-dire Clytemnestre] qui se l'est coupée – ma mère, qui insulte à ce nom par les sentiments qu'elle nourrit pour ses enfants, l'impie ! Mais comment admettre tout d'un élan que cette boucle est un ex-voto de celui que je chéris le plus au monde, d'Oreste ?... L'espoir est pourtant là qui me caresse... *Ah si j'avais la chance qu'elle pût avoir une voix à la manière d'un messenger (ἀγγέλου δίκην)*, je ne serais pas ballottée comme je suis entre deux pensées ! Tout serait bien clair : je pourrais jeter cette mèche aux ordures si c'est un ennemi qui l'a prélevée sur sa tête, ou bien, si elle est fraternelle, la laisser s'associer à mon deuil pour orner la tombe et rendre hommage à notre père ! J'en appelle aux dieux, qui savent à quoi je suis en butte, comme l'esquif battu des tempêtes... Si nous devons être sauvés, la moindre graine peut devenir un grand arbre... Mais quoi ? des empreintes de pas ? *Second indice (τεκμήριον) : elles ressemblent aux miennes, elles sont pareilles (ποδῶν ὁμοιοι τοῖς τ' ἐμοῖσιν ἐμφερεῖς)*... Oui, voyez donc ici : ils sont deux dont le pied a marqué, lui-même et un compagnon de route. Les contours du talon, les ligaments, il n'y a qu'à mesurer (μετρούμεναι), ils coïncident avec mes propres empreintes... Je suis déchirée, mes esprits sont en dérouté<sup>12</sup>...

– Puis, l'entrée d'Oreste (qui, lui, a reconnu immédiatement Électre) provoque un mouvement de retrait d'Électre qui hésite à reconnaître son frère en sa présence (la reconnaissance est reportée).

– Oreste brandit alors le dernier indice, une pièce de tissu brodée autrefois par Électre elle-même et qui représente une scène de chasse :

Oreste — Quand tu me vois en personne, c'est alors que tu me méconnaissais ? Lorsque tu as avisé cette mèche de cheveux en ex-voto, il t'est poussé des ailes, tu croyais me voir – et quand tu scrutais la trace de mes pas, à moi ton frère, en les mesurant à ton propre pied... Observe donc l'endroit sur ma tête où la mèche a été coupée. *Et vois cette étoffe : ce sont tes mains qui l'ont tissée au cliquetis du métier ; regarde cette scène de chasse. Garde ton sang-froid, ne te laisse pas égarer par la joie. Je sais quelle hargne ont pour nous ceux qui devraient nous aimer le plus (τοὺς φιλάτους)*<sup>13</sup> !

– Enfin, la scène d'effusion qui devrait suivre n'a pas lieu et c'est Oreste qui arrête le mouvement de sa sœur en l'empêchant de se livrer aux effusions des retrouvailles et en passant immédiatement à la préparation de la vengeance.

C'est une scène complexe, qui a fortement intrigué les critiques<sup>14</sup>. À deux reprises l'attente du spectateur est déjouée, la reconnaissance n'aboutissant par ailleurs pas à l'effusion attendue entre un frère et une sœur qui ne se sont pas vus depuis longtemps. Il y a là sans doute un jeu par rapport à un horizon d'attente et donc à un modèle, qui est celui de la reconnaissance homérique. On peut noter en effet comment l'émotion d'Électre est comparable à celle d'Euryclée (émotion mêlée), puis comment elle est ensuite contrariée par Oreste dans un mouvement qui rappelle celui d'Ulysse empêchant la nourrice de parler. De fait, là aussi, la vengeance d'Oreste ne peut avoir lieu que si le silence est préservé et s'il peut tendre le piège qui fera tomber Clytemnestre et Égisthe<sup>15</sup>. Enfin, sur le

<sup>12</sup> *Choéphores*, 183-211 (trad. Victor Debidour, p. 242-243 ; nous soulignons).

<sup>13</sup> *Choéphores...*, 225-234 (p. 243 ; nous soulignons).

<sup>14</sup> D'où une abondante bibliographie, qu'il serait impossible ici de donner de manière exhaustive. Nous nous contenterons de renvoyer aux études que nous citons en note et à la bibliographie qu'elles fournissent.

<sup>15</sup> Sur les rapports entre les deux reconnaissances, celle d'Ulysse et celle d'Oreste, voir Jacques Jouanna, « Notes sur la scène de reconnaissance dans les *Choéphores* d'Eschyle (v. 205-537) et sa parodie dans l'*Électre* d'Euripide (v. 532-537) », *Cahiers du GITA*, n° 10, 1997, p. 69-85, notamment p. 78-79.

tissu brodé, le motif de la chasse rappelle la chasse au sanglier d'Ulysse, cause de la cicatrice qu'il porte sur la cuisse.

Néanmoins, la dimension temporelle de la reconnaissance apparaît d'une manière différente de celle d'Homère : à la place du récit rétrospectif qui permettrait de comprendre la continuité entre l'Oreste d'autrefois et l'étranger présent devant Électre, ce sont les différents indices qui donnent à voir progressivement la réapparition d'Oreste dans l'univers de la jeune fille : ainsi, la mèche, qui joue sur l'idée d'une présence seulement partielle d'Oreste – la mèche peut avoir été apportée par quelqu'un d'autre, mais manifeste la volonté d'Oreste de revenir, au point qu'Électre souhaiterait que cette boucle ait une voix, et devienne un messenger, le porte-parole de son frère et son héraut – ; puis les traces de pas, qui manifestent une présence plus sûre, ce qui déclenche le mouvement d'Oreste, qui peut à ce moment-là seulement se manifester. La gradation des indices donne à voir le mouvement même par lequel Oreste revient vers Électre et se matérialise littéralement devant elle : la mèche, puis le pas, qui est présenté comme un moulage du pied, puis Oreste en personne, porteur du tissu cadeau d'Électre autrefois<sup>16</sup>.

Il s'agit d'une solution dramaturgique pour montrer au spectateur la temporalité de ce retour – que le théâtre, contrairement à l'épopée, ne peut permettre de saisir à travers la continuité d'un récit. Le temps dramatique est en effet marqué par la rupture et la discontinuité : on entre dans l'action au moment où les personnages (ou le chœur) entrent en scène, au moment où commence la représentation ; ce qui s'est passé auparavant est rejeté du même coup dans une temporalité extra-scénique. D'où la nécessité de trouver un équivalent au récit épique, pour donner à voir ce passé récent, dans lequel s'insère l'action présentée sur scène. Dans une autre pièce d'Eschyle, *les Suppliantes*, les Danaïdes poursuivies par leurs cinquante cousins, les Égyptiades, prenant pied sur le sol d'Argos après avoir fui l'Égypte, parcourent à nouveau symboliquement dans la *parodos*, le chant de marche qui scande leur entrée dans l'*orchestra*, le trajet qui les a menées d'Égypte en Grèce, leur fuite et leur arrivée dans les lieux. Dans les *Choéphores*, ce sont les indices découverts par Électre qui font apparaître progressivement devant elle son frère absent, reconstituant ainsi le mouvement qui l'a mené progressivement vers elle.

Particulièrement remarquable ici est le rôle joué par la mèche de cheveux d'Oreste, dont Électre déplore qu'elle ne puisse se trouver investie de la fonction de messenger – personnage dont la fonction, au théâtre, est précisément de réintroduire le passé dans l'action<sup>17</sup>. Mais ce messenger n'a pas de voix et reste donc incertain. Même l'arrivée d'Oreste, pourtant tant attendue et comme préparée par les signes en question, ne peut convaincre Électre, qui ne sera prête à reconnaître son frère que par le dernier indice, la pièce de tissu. C'est qu'il est difficile à Électre de reconnaître un frère qu'elle n'a pas vu depuis longtemps et elle ne peut le faire que par rapport à elle-même (les mêmes cheveux, les mêmes empreintes de pas) ; seul le tissu qu'elle a brodé rétablit la continuité entre passé et présent et parvient à la convaincre. À nouveau, le signe de reconnaissance théâtral diffère du signe de reconnaissance épique : il s'agit d'indices (*tekmeria*), qui demandent une interprétation et un raisonnement. C'est là sans doute pourquoi Aristote,

<sup>16</sup> Sur la progression des indices, voir Jacques Jouanna, « Notes sur la scène de reconnaissance... », p. 74-78.

<sup>17</sup> Sur la question du messenger, voir James Barrett, *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2002. Sur la question de la temporalité dans le monde grec, voir aussi *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative, volume one*, dir. Irene J. F. de Jong, René Nünlist et Angus Bowie, Leiden-Boston, Brill (Mnemosyne, suppl. 257), 2004, et *Time in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative, volume two*, dir. Irene J. F. de Jong et René Nünlist, Leiden-Boston, Brill (Mnemosyne, suppl. 291), 2007.

qui se réfère à cette reconnaissance au chapitre 16, considère cette scène comme reposant sur un syllogisme.

Ainsi conçue, la scène de reconnaissance des *Choéphores* donne donc à voir au spectateur le retour d'Oreste à Argos auprès de sa sœur Électre, offrant par là un équivalent dramaturgique à la reconnaissance épique. C'est pourquoi, après cette première partie et une prière au tombeau d'Agamemnon, Électre sortira de la scène pour ne plus revenir, laissant dans un deuxième temps Oreste accomplir seul sa vengeance. C'est qu'Électre elle-même représente une étape dans le retour d'Oreste, retour du prince exilé venu venger son père, qui retrouve d'abord ceux de ses parents qui lui sont fidèles (sa sœur), puis tue ceux qui ne le sont pas (Égisthe et sa mère). De façon conforme à la tradition que l'on trouve dans les textes épiques, notamment dans l'*Odyssée*, Électre est ici une alliée, mais pas l'héroïne principale de la pièce : la vengeance est bien accomplie par Oreste et les retrouvailles du frère et de la sœur constituent une étape dans l'établissement de l'identité – de la reconnaissance d'Oreste (frère, fils et futur souverain).

Dans les deux autres pièces, celle d'Euripide et celle de Sophocle, toutes deux intitulées *Électre* et qui toutes deux proposent de voir dans cette dernière la véritable héroïne de l'histoire, la réinterprétation proposée de la scène de reconnaissance entre le frère et la sœur permet chaque fois de préciser les choix esthétiques et dramaturgiques de l'auteur, par rapport à l'épopée, mais aussi par rapport à Eschyle<sup>18</sup>.

### **Euripide, *Électre*, v. 487-698**

La pièce a peut-être été représentée vers 417, avant l'*Électre* de Sophocle<sup>19</sup>. La scène se passe dans la campagne d'Argolide, devant une humble maison de paysan. Euripide procède à une double modification du mythe : en le délocalisant à la campagne, il manifeste la séparation entre le monde de Clytemnestre et d'Égisthe (le palais) et le monde d'Électre, complètement déchue de son rang. Par ailleurs, il introduit le laboureur, mari d'Électre, qui a toujours respecté la jeune fille et seul véritable homme de bien de l'histoire. Le tombeau d'Agamemnon est loin : le père est ainsi relégué hors-champ – une des différences majeures avec les *Choéphores*, où Agamemnon mort était encore présent aux côtés de son fils. C'est là aussi que sera tué Égisthe, lequel n'est pas un personnage de la pièce. L'action est désormais centrée non sur le couple Égisthe-Clytemnestre, mais sur Clytemnestre seule, sur sa relation avec sa fille et avec son fils. L'inversion est ici très claire : ce qui était hors-champ chez Eschyle devient l'objet même de la représentation, tandis que l'espace traditionnel – la version traditionnelle du mythe – correspond désormais à l'espace extra-scénique.

La scène de reconnaissance est bien plus développée que chez Eschyle, puisqu'elle se situe sur deux épisodes : dans un premier temps, c'est Oreste et Pylade (comme chez Eschyle) qui arrivent, mais cette fois ils se présentent à Électre ; après avoir eu du mal à reconnaître sa sœur dans la paysanne qu'il voit arriver, tête rasée (v. 106-111), Oreste se fait inviter par elle dans la demeure du laboureur. La scène de reconnaissance du frère par la sœur est donc dédoublée : il y a d'abord reconnaissance de la sœur par le frère (mais sans effusion), puis du frère par la sœur. Dans un deuxième temps en effet, arrive un vieillard – en fait l'ancien serviteur qui a élevé Agamemnon puis Oreste – chargé de vivres, venu à la demande d'Électre. Mais il est passé par le tombeau et a trouvé les traces de la

<sup>18</sup> Nous ne nous intéresserons pas ici aux nombreux liens entre les deux pièces, celle d'Euripide et celle de Sophocle, seulement à la réinterprétation qu'elles proposent des *Choéphores*.

<sup>19</sup> Mais la question est loin d'être tranchée et la thèse de l'antériorité de la pièce de Sophocle a encore des partisans. Voir sur ce point Anne Lebeau, *Électre...*, p. 63-69.

venue d'Oreste. Dans une scène qui reprend les différentes étapes et les signes de la reconnaissance eschyléenne<sup>20</sup>, Électre rejette successivement ces signes comme invraisemblables, arrivant à la conclusion – erronée – qu'il ne peut s'agir d'Oreste. Mais c'est alors que le vieillard aperçoit Oreste et le reconnaît à une petite cicatrice, ce qui donnera lieu de la part du frère et de la sœur à de brèves effusions :

Électre — Mais pourquoi donc, vieil homme, as-tu ainsi les yeux baignés de larmes ? [...]  
Le vieillard — [...] C'est que je me suis arrêté sur mon chemin, en passant, à son tombeau. [...] et qu'ai-je vu sur l'autel lui-même ? une brebis à toison noire et du sang fraîchement versé, et des boucles coupées d'une chevelure blonde... J'en ai été tout saisi... Qui donc au monde, mon enfant, s'est risqué à aller visiter la tombe ? [...] Mais ce visiteur, qui sait, c'est peut-être ton frère, arrivé en secret, qui sera venu s'incliner sur la pauvre tombe de son père ? Observe les cheveux en les rapprochant des tiens : n'ont-ils pas la même teinte que la mèche coupée ? Volontiers, chez ceux qui sont du même sang, du même père, la plupart des caractères corporels se ressemblent.  
Électre — [...] et puis, *qu'y a-t-il de commun entre des mèches de cheveux dont les uns sont d'un homme, et de forte race, et ont été nourris à la rude école des efforts physiques, et les autres, féminins et caressés par le peigne ? Cela ne tient pas !* Et l'on peut voir souvent, vieil homme, des boucles toutes semblables danser sur des têtes que ne relie pas la communauté du sang. [...]  
Le vieillard — Eh bien, va poser le pied sur la trace de sa chaussure, et observe la mesure de ton pied, mon enfant ?  
Électre — Allons donc ! Sur un terrain pareil, sur ce sol rocailleux, *il y aurait des empreintes de pas ? Et même en ce cas, la fraternité n'y peut rien : un homme et une femme n'auraient pas la même pointure ; le pied masculin est plus fort.*  
Le vieillard — N'y a-t-il pas, au cas où ton frère serait venu dans ces parages, une étoffe, tissée par ta navette, qui pourrait être pour toi un signe de reconnaissance, ce qu'il avait sur le corps quand je l'ai fait disparaître pour lui sauver la vie ?  
Électre — *Tu sais bien qu'au moment où Oreste a été envoyé en exil, j'étais encore toute jeune ! Et même si c'était moi qui avais fait ce tissu, je voudrais bien savoir comment le bambin qu'il était porterait aujourd'hui les mêmes vêtements ! À moins que les habits ne grandissent avec le corps !*  
[...]  
Le vieillard — J'ai dit que j'ai sous les yeux Oreste, fils d'Agamemnon. [...] *Une cicatrice au bord du sourcil : un jour, quand il était chez son père, il courut après un jeune faon... Il est tombé, il a beaucoup saigné.*  
Électre — Que dis-tu ? *Oui, je vois l'indice (τεκμήριον) de sa chute. (...) Par ce signe (συμβόλοιαι... τοῖς σοῖς), tu m'as pleinement convaincue.* C'est donc toi ! Enfin je te retrouve, je t'ai !... Je ne l'espérais plus.  
Oreste — Toi aussi, je te retrouve enfin !  
Électre — L'eussé-je jamais cru ?  
Oreste — Moi, l'eussé-je espéré ?  
Électre — Ce lointain (ἐκεῖνος) Oreste, c'est toi (σύ) ?  
Oreste — Oui, c'est ton allié – le seul<sup>21</sup>.

La reprise parodique d'Eschyle est ici très compréhensible pour les spectateurs athéniens, tant la scène des *Choéphores* est restée dans les mémoires<sup>22</sup>. Elle aboutit à une conclusion

<sup>20</sup> Pour la comparaison entre les deux scènes, voir entre autres Jacques Jouanna, « Notes sur la scène de reconnaissance... » ; Anne Lebeau, *Électre...*, p. 63-69. Sur les rapports entre le théâtre d'Eschyle et celui d'Euripide, on se reportera à l'étude de Rachel Aéliou, *Euripide, héritier d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 2 vol., 1983.

<sup>21</sup> *Électre*, 503-581 (trad. Victor Debidour, p. 1127-1129). Nous soulignons.



somme toute absurde, puisque Oreste est bien là, mais qui repose cette fois sur une vraisemblance psychologique, contrairement aux *Choéphores*, où le signe avait une valeur fort différente. C'est Électre qui se trouve au centre de la scène : la psychologie du personnage et son caractère donnent une cohérence à la reconnaissance ; elle est celle que le vieillard veut convaincre, celle qui décide ou non de croire les preuves – jouant ainsi le rôle de spectateur interne. On notera en sens inverse qu'Oreste ne fait strictement rien pour se manifester et se faire reconnaître : il n'est pas ici le héros.

La reconnaissance a lieu en deux temps : après avoir refusé de croire dans les signes proposés par le vieillard, Électre accepte le nouveau signe qu'il lui désigne, la cicatrice. L'allusion au modèle homérique est là aussi très claire, à cette différence près que la cicatrice d'Oreste est cette fois au bord du sourcil et non pas, comme Ulysse, sur la cuisse ; toutes deux ont été obtenues au cours d'un partie de chasse, mais pour la première il s'agissait d'une chasse au sanglier, pour l'autre, elle provient d'une chute maladroite du petit Oreste à la poursuite d'un faon. La comparaison implicite renvoie Oreste dans le monde de l'enfance, hors de toute virilité<sup>23</sup>. Cette cicatrice est explicitement nommée par Électre, reprenant le mot eschyléen appliqué dans les *Choéphores* à la boucle de cheveux, un *tekmèrion*, un « indice », ce qui lui donne la fonction qu'avait eue la boucle de cheveux chez Eschyle. Elle est aussi désignée par le terme *sumbola*, utilisé ensuite, qui correspond aux deux moitiés d'un même objet qui, une fois réunies, servent de signe de reconnaissance.

En choisissant d'introduire, en désespoir de cause, la cicatrice comme signe de reconnaissance, Euripide met en relief la difficulté à faire advenir cette dernière. La perception d'Oreste varie en effet selon les personnages : seul le vieillard, qui a connu Agamemnon et son fils, et qui fait donc, par la mémoire, comme Euryclée, obstinément le lien entre les générations, peut re-connaître dans l'homme Oreste l'enfant Oreste<sup>24</sup>, alors même qu'Électre souligne combien de l'enfant Oreste à l'homme Oreste il n'y a aucune continuité, combien aussi les liens de parenté ne se manifestent pas par la ressemblance des membres d'une même famille. Ce bond étrange qui fait passer brusquement Oreste passé à Oreste présent dans la conscience d'Électre est bien marqué par le jeu des pronoms *ekinos/su* (« celui-là »/« toi »), le premier marquant l'éloignement dans le temps et l'espace, tandis que le second souligne au contraire une proximité immédiate. La scène apparaît ainsi à la limite de la caricature et semble moins insister, contrairement à ce que l'on écrit souvent, sur l'in vraisemblance de la reconnaissance eschyléenne que sur la difficulté de toute reconnaissance<sup>25</sup>.

Au terme de cette reconnaissance a lieu l'étreinte brève et non lyrique (très formelle) du frère et de la sœur, brève étreinte, qui va donner lieu, comme dans les *Choéphores*, à la préparation d'un plan de vengeance. Mais, cette fois, tous deux sont sur un plan d'égalité : ils se retrouvent l'un l'autre et c'est Oreste lui-même qui se nomme l'allié d'Électre et non

---

<sup>22</sup> Voir note 7. On appréciera par exemple la manière réjouissante dont le vieillard résume les longs états d'âme d'Électre dans les *Choéphores* par la formule lapidaire : « J'en ai été tout saisi. »

<sup>23</sup> Sur la cicatrice et la réminiscence homérique, voir particulièrement Theodore A. Tarkow, « The Scar of Orestes : Observation on a Euripidean Innovation », *Rheinisches Museum*, n° 124, 1981, p. 143-153 ; Barbara A. Goff, « The Sign of the Fall : Scars of Orestes and Odysseus », *Classical Antiquity*, n° 10, 1991, p. 259-267 ; Jean Alaux, *Lectures tragiques d'Homère*, Paris, Belin, L'Antiquité au Présent, 2007, p. 54-56.

<sup>24</sup> Le vieillard semble bien illustrer ce qu'Aristote nommera la reconnaissance « par le souvenir » (*Poétique*, 16, 1454 b 37).

<sup>25</sup> C'est ainsi qu'aux vers 367-376 Oreste, puis aux vers 550-551 le vieillard, soulignent la difficulté à juger des individus d'après les signes extérieurs, qui sont parfois contradictoires ou erronés.

l'inverse<sup>26</sup>. On voit apparaître ici le couple fraternel, qui commettra ensemble le meurtre de Clytemnestre, tout de suite après se demandera pourquoi il a été perpétré et se trouvera à nouveau séparés à jamais. Euripide rend ainsi le mythe absurde en lui ôtant toute signification<sup>27</sup>.

### Sophocle, *Électre*, v. 871-1057 ; v. 1099-1380

On ignore si la pièce est vraiment postérieure à celle d'Euripide, mais elle semble bien, dans tous les cas, appartenir à la dernière partie de la carrière de Sophocle<sup>28</sup>.

Alors que chez Euripide la scène de reconnaissance se trouve bien au début de la pièce, en préalable à l'action, si absurde soit-elle, chez Sophocle elle occupe en réalité presque les trois-quarts de la pièce, de sorte que l'on pourrait considérer cette dernière comme une tragédie de la reconnaissance, le meurtre de Clytemnestre et d'Égisthe n'ayant lieu que dans l'*exodos*, c'est-à-dire tout à fait à la fin. Cette reconnaissance se fait dans les deux sens, comme chez Euripide : c'est d'abord Oreste qui reconnaît Électre, puis cette dernière qui reconnaît – difficilement – son frère. Comme chez Euripide, le tombeau est désormais relégué hors de l'espace scénique. En revanche, l'action se situe bien devant le palais royal et non pas à la campagne.

La parodie d'Eschyle est aussi très présente<sup>29</sup>, avec l'introduction d'un nouveau personnage, celui de Chrysothémis, sœur et double inversé d'Électre : c'est Chrysothémis qui part faire les libations sur le tombeau d'Agamemnon. Elle revient ensuite toute joyeuse, en relatant la découverte de la boucle de cheveux déposée sur le tombeau, indice (*tekmèrion*) qu'Électre refusera de croire, convaincue qu'elle est depuis quelque temps de la mort de son frère, annoncée faussement par le Précepteur d'Oreste à Clytemnestre :

Chrysothémis — Alors que je te raconte tout ce que j'ai vu : en arrivant à l'antique sépulture où repose notre père, je vois, fraîchement épanchées du haut du monticule, des coulées de lait, et toutes sortes de fleurs entourant en guirlandes la chambre funéraire de notre père. Je n'en crois pas mes yeux... Je m'assure tout autour de moi qu'il ne se trouve âme qui vive dans les parages pour surgir devant moi ... constatant que le calme règne partout, je me faufille plus près du tombeau ; et au sommet du tertre d'incinération, je vois une boucle de cheveux fraîchement coupée ! À cette vue, d'emblée, ô malheureuse ! un visage familier envahit mon imagination : celui que j'aime le plus au monde, Oreste, c'est un indice (*τεκμήριον*) de sa présence que j'avais sous les yeux ! Je le prends entre mes doigts, imposant à mes lèvres une religieuse réserve, et, de joie, mes yeux se remplissent aussitôt de larmes. Et à présent, comme à cette minute-là, je suis sûre et certaine que cet hommage n'a pu venir que de lui. [...]

Électre — Le plus probable, à mon avis, c'est que quelqu'un les a déposées en mémoire du mort – je veux dire d'Oreste.

Chrysothémis — Quel coup du destin ! Et moi qui me hâtais toute joyeuse avec une pareille nouvelle...<sup>30</sup>

<sup>26</sup> *Électre*, 581.

<sup>27</sup> D'où la campagne éloignée, Clytemnestre, Égisthe et Agamemnon hors-champ ; le vieillard comme seul médiateur possible entre les enfants ; Oreste se refusant dans un premier temps à se présenter et n'essayant même pas de se dévoiler ; le personnage du laboureur comme seul homme de bien...

<sup>28</sup> Francis Dunn, « Electra » (*A Companion to Sophocles*, éd. Kirk Ormand, Malden, MA ; Oxford ; Chichester, Wiley-Blackwell, Blackwell Companions to the Ancient World, 2012, p. 107-108) place *Électre* un peu avant le *Philoctète*, représenté en 409.

<sup>29</sup> Sur la dimension eschyléenne de l'ensemble de la pièce, voir plus généralement Reginald Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 217-247.

<sup>30</sup> *Électre*, 892-935 (trad. V. Debidour légèrement modifiée, p. 592-594 ; nous soulignons).

L'ironie tragique qui fait qu'Électre croit son frère mort entraîne alors une incroyable péripétie : elle prend la décision de se venger elle-même, décision à laquelle elle ne parvient pas à associer sa sœur Chrysothémis (v. 937-1057). C'est donc, au moment où Oreste va la reconnaître, une Électre seule au monde qui a décidé de frapper : de femme passive attendant son frère, elle est devenue le vengeur de son père, ce qui fait d'elle définitivement une exclue – puisque les femmes ne doivent pas tuer mais rester passives au sein de la société – et, de ce fait même, un héros sophocléen. C'est en effet le héros qui, en quittant le groupe et en faisant des choix qui l'excluent, explore les limites de la condition humaine<sup>31</sup>. Même après les retrouvailles, c'est encore elle qui sera l'instigatrice de la mort de Clytemnestre et d'Égisthe.

Peu après, Oreste entre en scène pour mettre à exécution son plan et voit sa sœur serrer contre son cœur l'urne qui, croit-elle, contient les cendres de son frère mort. Il la reconnaît alors rapidement. Pendant la plus grande partie de la scène, c'est donc le frère qui reconnaît la sœur, spectateur interne de la scène de déploration qu'elle joue avec l'urne, substitut du corps de son frère. Tout s'articule autour du personnage d'Électre, dont la reconnaissance met ici en lumière la solitude extrême<sup>32</sup> :

Oreste — Approchez et donnez-la lui. [...] Elle doit être de ses amis, ou de sa parenté directe.  
Électre — *Ô reliques de mon mieux-aimé en ce monde, tout ce qui subsiste du souffle vivant d'Oreste, ô espérances trahies ! [...] Aujourd'hui tu n'es qu'un peu de néant que je tiens entre mes mains.* [...]

Oreste — *N'est-ce point la glorieuse Électre qui se dessine devant moi ?*

Électre — C'est elle, et dans quel état atroce !... [...]

Oreste — *Ô beauté ravagée d'épreuves indignes et impies ! [...] Hélas ! sans épousailles, écrasée du destin, quelle vie on t'a faite*<sup>33</sup> !

Si la reconnaissance d'Oreste par Électre a lieu si tard, c'est qu'elle a été contrariée d'emblée par un personnage très important : le précepteur. Ce dernier a engagé Oreste à partir alors même qu'il entendait la voix d'Électre entrant en scène au début de la pièce (comme dans les *Choéphores*) ; c'est lui aussi qui a élaboré le plan de vengeance (la fausse mort) qui va tromper Électre. Il apparaît comme le metteur en scène de l'histoire, celui qui a le pouvoir d'inverser réalité et fiction : ce que l'on croit vrai est faux et ce que l'on croit faux est vrai. C'est ainsi que l'urne, cachée au début de la pièce dans les buissons, deviendra un substitut du corps d'Oreste, qu'Électre va serrer dans ses bras, au point qu'elle commencera par rejeter son frère, avant de se saisir de lui comme s'il était à son tour un substitut de l'urne :

Oreste — Eh bien, quitte cette urne, et tu sauras tout. [...]

Électre — Non, par pitié, non, ne m'arrache pas mon trésor bien-aimé ! [...] Oh ! Comme je souffre pour toi, Oreste, si l'on me prive de te rendre les derniers devoirs ! [...]

Oreste — *Regarde entre mes mains ce sceau (σφραγίδα) : c'est celui de notre père. Et juge si je dis vrai.*

Électre — Ô jour entre tous béni ! [...] je te tiens dans mes bras !

Oreste — Puisse-tu m'y tenir désormais pour toujours<sup>34</sup> !

<sup>31</sup> Sur l'héroïsme sophocléen, voir l'étude magistrale de Bernard Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, Los Angeles, London, University of Texas Press (Sather Classical Lectures, 35), 1964.

<sup>32</sup> De fait, elle est présente sur scène pendant presque toute la pièce.

<sup>33</sup> *Électre...*, 1123-1181 (p. 599-600 ; nous soulignons).

<sup>34</sup> *Électre*, 1205-1226 (trad. V. Debidour légèrement modifiée, p. 601-602 ; nous soulignons).

L'urne apparaît ainsi comme la matérialisation de ce pouvoir de la parole qui peut transformer Oreste en mort et une urne vide (un objet de théâtre) en corps, qui peut recréer aussi indéfiniment la scène de reconnaissance, de façon qu'Électre fait pour saisir son frère vivant le geste même qu'elle avait fait pour enserrer une urne vide<sup>35</sup>. Seul moyen de distinguer le faux Oreste du vrai : le signe de reconnaissance exhibé par le second, à savoir le sceau d'Agamemnon, qui lui permet d'authentifier ses propos en retrouvant sa filiation<sup>36</sup>. Contrairement à la boucle de cheveux, à la trace de pas, au tissu brodé ou à la cicatrice, le sceau ne permet pas à Électre de rétablir la continuité entre l'Oreste d'autrefois et l'Oreste présent, mais seulement de distinguer lequel des deux Oreste présents sur scène est son frère.

La recomposition de la scène de reconnaissance et l'extension de cette dernière à la pièce tout entière a ici clairement une fonction métathéâtrale. Sophocle donne ainsi à voir la dimension essentiellement discursive du spectacle tragique<sup>37</sup> : l'urne est Oreste parce qu'il a été dit qu'elle était Oreste ; Électre, qui ne fait que parler et qui accompagnera par la parole le meurtre de Clytemnestre et d'Égisthe accompli par son frère à l'intérieur de la *skènè*, est la véritable héroïne tragique. D'où l'extension de la reconnaissance et du plan de ruse – par la parole – à presque toute la pièce, alors que les meurtres eux-mêmes n'occupent que peu de place et, comme dans toute tragédie grecque, sont relégués dans l'espace extra-scénique.

La reconnaissance est donc avant tout, pour le théâtre attique, un défi, parce qu'il s'agit de donner à voir le passage de l'ignorance à la connaissance sans interrompre le cours de l'action dramatique par un récit rétrospectif, contrairement à l'épopée. Elle contribue ainsi à révéler la spécificité du temps et du personnage tragique. D'où l'intérêt que les poètes comme Eschyle, Euripide et Sophocle semblent avoir porté aux scènes de reconnaissance, qui constituent autant de « morceaux de bravoure » susceptibles de montrer leur savoir-faire. Elle est aussi l'occasion d'une réflexion métathéâtrale sur les ressources propres à l'art dramatique et d'une réflexion plus générale sur la connaissance humaine et ses limites, auxquelles Aristote puisera en partie au siècle suivant dans sa *Poétique* pour définir la « reconnaissance » théâtrale. De la pratique du V<sup>e</sup> siècle à la théorie aristotélicienne du IV<sup>e</sup>, on ne saurait donc postuler une rupture complète. Se dessinent plutôt les méandres d'une réflexion continue sur les caractéristiques propres au spectacle tragique, dans laquelle chaque auteur donne à voir ses choix esthétiques et dramaturgiques, c'est-à-dire sa propre « poétique ».

---

<sup>35</sup> On notera que Chrysothémis aussi avait projeté en fonction de son désir sur la boucle de cheveux le visage d'Oreste, sans avoir aucune certitude, par la seule force de son imagination, presque aussi forte que celle d'Électre...

<sup>36</sup> Sur ce sceau, voir Ann G. Batchelder, *The Seal of Orestes. Self-Reference and Authority in Sophocles' Electra*, Roman & Littlefield Publishers, inc., Greek Studies : Interdisciplinary Approaches, Lanham Md, 1995.

<sup>37</sup> Sur la dimension métathéâtrale de l'œuvre de Sophocle, voir Mark Ringer, *Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role Playing in Sophocles*, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 1998 (notamment, pour l'Électre, p. 127-212).

## PLANS DES PIÈCES

### A. ESCHYLE, *Les Choéphores* (deuxième pièce de l'*Orestie*, en 458)

*Devant le palais des Atrides à Argos ; on voit le tombeau d'Agamemnon*

PROLOGUE (v. 1-21) : Oreste accompagné de Pylade et revenu d'exil se recueille sur le tombeau ; il se cache en voyant arriver un cortège de femmes.

PARODOS (v. 22-83) : les jeunes captives (« porteuses de libations » ou *choéphores*) accompagnées d'Électre apportent au tombeau des libations (= *choai*) sur l'ordre de Clytemnestre qu'un songe vient d'épouvanter.

PREMIER ÉPISODE (v. 84-305) : Électre accomplit les rites avec le chœur en priant pour que la vengeance s'accomplisse ; elle découvre sur le tombeau la boucle de cheveux offerte par Oreste et la trace de ses pas ; Oreste produit une pièce de tissu brodée par Électre ; reconnaissance du frère et de la sœur ; Oreste annonce l'ordre qu'il a reçu d'Apollon.

PREMIER STASIMON (v. 306-478) = long *kommos* (chant de deuil) chanté par le chœur, Oreste, Électre.

DEUXIÈME ÉPISODE (v. 479-584) : invocation au mort (et évocation du mort) ; récit du songe de la reine et plan d'Oreste.

DEUXIÈME STASIMON (v. 585-652) : Clytemnestre parmi d'autres terribles criminelles. Célébration de la justice divine.

TROISIÈME ÉPISODE (v. 653-782) : Oreste se présente à sa mère comme un étranger chargé d'annoncer la mort d'Oreste ; elle le reçoit ; lamentations de la vieille nourrice d'Oreste, qui croit ce dernier mort.

TROISIÈME STASIMON (v. 783-837) : prière à Zeus et encouragements à Oreste.

QUATRIÈME ÉPISODE (v. 838-930) : arrivée d'Égisthe ; son meurtre entendu de l'extérieur ; meurtre de Clytemnestre ; (Oreste, au dernier moment, l'entraîne dans le palais.

QUATRIÈME STASIMON (v. 931-972) : «Elle est venue, la justice ...».

EXODOS (v. 973-1076) : Oreste apparaît sur l'*eccyclème* (plate-forme mobile qui permet de montrer ce qui s'est passé dans la *skènè*) entre les deux cadavres ; il se justifie solennellement, puis s'enfuit, poursuivi par les Érinyes visibles pour lui seul.

### B. EURIPIDE, *Électre* (entre 419 et 417 ?)

*Dans la campagne d'Argolide, devant une humble maison de paysan*

PROLOGUE (v. 1-111) : le laboureur à qui Égisthe a donné Électre en mariage a toujours respecté la jeune fille ; il expose la situation ; bref tableau réaliste de la vie de couple ; Oreste arrive, accompagné de Pylade ; il cherche sa sœur ; le prologue se termine par une monodie d'Électre qui enchaîne directement sur la *parodos* ; elle chante le thrène de son père.

PARODOS (v. 112-212) = *kommos* ; de jeunes paysannes entourent Électre et tentent de la consoler.

PREMIER ÉPISODE (v. 213-431) : Oreste et Pylade se montrent ; le jeune homme s'informe sans se faire reconnaître ; le laboureur lui offre l'hospitalité ; Électre l'envoie chercher un vieux serviteur qui a élevé Agamemnon puis Oreste et qui pourra leur apporter quelques vivres.

PREMIER STASIMON (v. 432-486) : les chœur évoque les danses des Néréides (Thétis et ses sœurs) qui portent à Achille son bouclier ; Hélène est maudite.

DEUXIÈME ÉPISODE (v. 487-698) : le Vieillard arrive, chargé de vivres ; il est bouleversé : passant près du tombeau d'Agamemnon, il a vu des offrandes et des traces qui ne peuvent être que celles d'Oreste ; Électre rejette ces signes comme invraisemblables ; mais le vieillard reconnaît Oreste à une cicatrice ; après de brèves effusions, tous préparent la vengeance.

DEUXIÈME STASIMON (v. 699-750) : légende de l'agneau d'or que Thyeste, père d'Égisthe, obtint par ruse pour se faire proclamer roi.

TROISIÈME ÉPISODE (v. 751-1146) : Électre a presque perdu tout espoir de vengeance lorsqu'un messager vient lui annoncer qu'Oreste a réussi : Égisthe est mort, tué par Oreste lors d'un sacrifice aux Nymphes ; après une brève intervention chantée du chœur, Oreste et Pylade arrivent ; on apporte le cadavre d'Égisthe sur lequel Électre prononce un violent contre-éloge funèbre ; Clytemnestre, qu'Électre a attirée par ruse, en prétextant qu'elle vient d'accoucher, arrive chez sa fille ; Oreste hésite, puis, convaincu par sa sœur, sort ; le chœur chante de nouveau quelques vers en prélude à l'*agôn* entre la mère et la fille.

TROISIÈME STASIMON (v. 1147-1176) : rappel de la mort d'Agamemnon ; la justice s'accomplit ; on entend les cris de Clytemnestre frappée par ses enfants.

EXODOS (v. 1177-1359) : dans un long *kommos*, Électre et Oreste prennent conscience de l'horreur de leur crime ; les Dioscures, frères de Clytemnestre, apparaissent *apo mechanès* pour condamner, eux aussi, l'ordre d'Apollon et annoncer à Oreste son futur acquittement par l'Aréopage d'Athènes ; Électre épousera Pylade ; séparation déchirante du frère et de la sœur.

C. SOPHOCLE, *Électre* (date inconnue)

À Mycènes, devant le palais des Atrides

PROLOGUE (v. 1-120) : Oreste et le vieux Précepteur ; annonce de l'ordre d'Apollon et du plan de vengeance (Oreste se fera passer pour mort ; ils cachent une urne aux flancs d'airain dans les buissons) ; sur les conseils du précepteur, il s'éloigne ; plaintes d'Électre ; récitatif.

PARODOS (v. 121-250) = *kommos* ; des jeunes femmes de Mycènes tentent d'apaiser Électre et lui reprochent amicalement ses plaintes incessantes ; elles évoquent avec Électre le meurtre d'Agamemnon.

PREMIER ÉPISODE (v. 251-471) : Électre confie aux Mycéniennes ses souffrances quotidiennes ; sa sœur Chrysothémis sort pour aller porter au tombeau de son père des libations selon le désir de Clytemnestre, qu'un songe vient d'inquiéter ; Électre se prend à espérer le retour de son frère.

PREMIER STASIMON (v. 472-515) : le chœur pressent l'arrivée de la Justice.

DEUXIÈME ÉPISODE (v. 516-822) : affrontement Électre-Clytemnestre (*agôn*) ; la reine prie à mots couverts Apollon de la débarrasser de ses ennemis ; scène de message mensonger : le Précepteur vient annoncer la mort d'Oreste ; Électre est désespérée.

DEUXIÈME STASIMON (v. 823-870) = *kommos* (thrène).

TROISIÈME ÉPISODE (v. 871-1057) : Chrysothémis a découvert sur le tombeau des indices qui semblent prouver qu'Oreste est là ; Électre la détrompe ; affrontement entre les deux sœurs ; Chrysothémis refuse d'aider Électre à se venger.

TROISIÈME STASIMON (v. 1058-1098) : éloge d'Électre et déploration de son malheur.

QUATRIÈME ÉPISODE (v. 1099-1380) : *plaintes d'Électre sur l'urne censée contenir les cendres d'Oreste, puis reconnaissance de la sœur par le frère puis du frère par la sœur culminant sur un duo lyrique ; le Précepteur survient et presse Oreste d'agir.*

QUATRIÈME STASIMON (v. 1381-1398) : le vengeur est vengé.

EXODOS (v. 1399-1057) : meurtre de Clytemnestre entendu de l'extérieur ; bref *kommos* (le chœur, Électre, Oreste) ; arrivée d'Égisthe ; Oreste l'entraîne dans le palais ; on ne verra pas sa mort.

#### TEXTES ET TRADUCTIONS

- ARISTOTE, *La Poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, Poétique, 1980.
- ESCHYLE, *Tome 2 : Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1925.
- EURIPIDE, *Tome 4 : Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*, texte établi et traduit par Louis Parmentier et Henri Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 1925.
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduction V. Bérard, introduction Paul Demont, notices et notes Marie-Pierre Noël, Paris, Le Livre de Poche n° 602, 1996.
- SOPHOCLE, *Tome 2 : Ajax, Œdipe Roi, Électre*, texte établi et traduit par Alphonse Dain et Paul Mazon, revu et corrigé par Jean Irigoien, Paris, Les Belles Lettres, 1989 (1958).
- Les Tragiques grecs : Eschyle - Sophocle - Euripide. Théâtre complet avec un choix de fragments*, traduction nouvelle, notice et notes de Victor-Henri Debidour, éditée avec une introduction générale et un dossier sur la tragédie par Paul Demont et Anne Lebeau, Paris, Le Livre de Poche (La Pochothèque), 1999.

#### BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- AELION Rachel, *Euripide, héritier d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres (collection d'études anciennes), 2 vol., 1983.
- ALAUX Jean, *Lectures tragiques d'Homère*, Paris, Belin, L'Antiquité au Présent, 2007.
- BARRETT James, *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2002.
- BATCHELDER Ann G., *The Seal of Orestes. Self-Reference and Authority in Sophocles' Electra*, Roman & Littlefield Publishers, inc., Greek Studies : Interdisciplinary Approaches, Lanham Md, 1995.
- DOBROW Gregory, *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- DUNN Francis, « Electra », dans *A Companion to Sophocles*, dir. Kirk ORMAND, Malden, MA - Oxford - Chichester, Wiley-Blackwell (Blackwell Companions to the Ancient World), 2012, p. 98-110.
- DUPONT Florence, *L'insignifiance tragique. Les Choéphores d'Eschyle, Électre de Sophocle, Électre d'Euripide*, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 2001.
- DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion (Collection Libelles), 2007.
- GOFF Barbara A., « The Sign of the Fall: Scars of Orestes and Odysseus », *Classical Antiquity* n° 10, 1991, p. 259-267.
- de JONG Irene J. F., NÜNLIST René & BOWIE Angus (dir.), *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative, volume one*, Leiden-Boston, Brill (Mnemosyne, suppl. 257), 2004.

- de JONG Irene J. F. & NÜNLIST René (dir.), *Time in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative, volume two*, Leiden-Boston, Brill (Mnemosyne, suppl. 291), 2007.
- JOUANNA Jacques, « Notes sur la scène de reconnaissance dans les *Choéphores* d'Eschyle (v. 205-537) et sa parodie dans l'*Électre* d'Euripide (v. 532-537) », *Cahiers du GITA*, n° 10, 1997, p. 69-85.
- KNOX Bernard, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, Los Angeles, London, University of Texas Press (Sather Classical Lectures, 35), 1964.
- LEBEAU Anne, *Électre : Eschyle, Les Choéphores ; Euripide, Électre ; Sophocle, Électre*, Paris, Le Livre de Poche, Classiques en Poche, 2005.
- MARX William, *Le tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- RINGER Mark, *Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role Playing in Sophocles*, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 1998.
- TARKOW Theodore A., « The Scar of Orestes : Observation on a Euripidean Innovation », *Reinisches Museum*, n° 124, 1981, p. 143-153.
- WINNINGTON-INGRAM Reginald, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.