

UNIVERSITÉ DE LILLE

S.H.S Université de Lille Nord de France

Langue et littérature néo-hellénique

Sofia KARAVELI

**Réécrire et traduire le mythe thébain dans les dramaturgies grecques et françaises.
Modalités tragiques à l'époque contemporaine : formes esthétiques et stylistiques (XX^e-
XXI^e siècles)**

Langues et littératures arabes, chinoises, japonaises, hébraïques, d'autres domaines.

Thèse dirigée par : Monsieur Constantin BOBAS

Président du jury : Monsieur Dominique MULLIEZ

Membres du jury :

Monsieur Constantin BOBAS, Professeur de l'Université de Lille

Madame Xanthippi DIMITROULIA, Professeur de l'Université de Thessalonique

Monsieur Gunnar DE BOEL, Professeur de l'Université de Gand

Madame Aikaterini DIAMANTAKOU, Professeur de l'Université d'Athènes

Monsieur Dominique MULLIEZ, Professeur à Sorbonne Université

Date de soutenance : le 11 octobre 2019

À mon mari et à mon fils

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de recherche, Monsieur Constantin Bobas, qui a été toujours d'une grande disponibilité et qui m'a aidée avec ses conseils pertinents et m'a soutenue tout au long de ce travail. Je tiens également à témoigner de ma reconnaissance à ma professeure co-encadrante, Titika Dimitroulia, pour son soutien et pour ses suggestions qui ont été des pistes précieuses pour l'accomplissement de cette recherche.

Je souhaite aussi adresser mes remerciements à Clara Nizzoli pour sa constante disponibilité et pour ses conseils sur la rédaction de ma thèse en français.

Je remercie également Aspa Tziveloglou pour son aide et ses précieuses suggestions quant à la correction typographique de cette thèse.

Enfin, je remercie ma famille, mon fils, pour sa présence, mes parents pour leur soutien et en particulier mon mari pour son appui constant et sa confiance illimitée en moi.

RÉSUMÉ

La réécriture à sujet antique constitue un type d'écriture multiforme, ancien et très influente dans toutes les cultures et à toutes les époques. En particulier, la réécriture des drames antiques grecs – que ce soit sous forme d'adaptation, de traduction ou de création littéraire nouvelle inspirée des hypotextes anciens – est un acte d'intervention constante sur les anciens hypotextes qui non seulement réanime l'intérêt pour les tragédies antiques à chaque époque mais également élargit et réactualise leur sens dans de nouveaux espaces culturels.

En reconnaissant pleinement cette dynamique de la réécriture, notre recherche interroge la place et la vision du tragique dans l'époque actuelle à partir des transformations multiples du mythe littéraire thébain, comme il est exposé et élaboré dans trois drames sophocléens : *Antigone*, *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*. Pour ce faire, nous examinons des oeuvres produites à partir de deux types distincts de réécritures – la réécriture-adaptation dramatique et la réécriture-traduction – en essayant de repérer les travestissements et les restructurations par lesquelles des auteurs en France et en Grèce interviennent sur le matériau antique pour traiter le sujet tragique aux XX^e et XXI^e siècles. Nous nous penchons en particulier sur les modalités esthétiques et par là philosophiques de cette réélaboration du tragique à l'époque contemporaine, à travers des œuvres et des traductions françaises et grecques. Dans ce but, nous examinons d'une part, les choix stylistiques des traducteurs de Sophocle, qui révèlent leur voix singulière, façonnée par leur habitus ; de l'autre, les modifications thématiques et structurelles que des dramaturges contemporains apportent au mythe pour exposer leur propre conception du tragique. Or les modalités thématiques, structurelles et stylistiques régissant l'expression du tragique sont le plus souvent indissociables et par là repérables dans tous les types de réécriture, conditionnées comme elles sont par le milieu culturel où à chaque fois elles se produisent. Ainsi, pour mieux saisir les différents parcours du tragique à l'époque contemporaine, nous sommes amenés à examiner ces modalités en commun, tant dans les traductions que dans les adaptations dramatiques.

THESIS ABSTRACT

TITLE : Rewriting and translating the Theban myth in the Greek and French dramaturgies. Modalities of the tragic in contemporary times : esthetic and stylistic forms (20th - 21st centuries)

The rewriting on an ancient subject constitutes a type of multiform, ancient and very influential writing whose presence in the cultural and literary milieu transcends all eras. In particular, the rewriting of ancient Greek dramas – whether in the form of adaptation, translation or new literary creation inspired by the ancient hypotexts – is an act of constant intervention into the old hypotexts that not only revives the interest for the ancient tragedies in the contemporary period, but also expands and updates their meaning into new cultural spaces.

Fully recognising this dynamism of the rewriting, our research questions the place and the vision of the tragic in the present time starting from the multiple transformations of the Theban literary myth, as it is exposed and elaborated in the three Sophoclean dramas : *Antigone*, *Oedipus Rex* and *Oedipus at Colonus*. For this purpose, we examine texts resulting from two forms of rewriting – rewritings-dramatic adaptations and rewritings-translations – in order to identify by what transformations and reconstructions the authors in France and in Greece intervene on the ancient material to re-question the tragic subjects in the 20th and 21st centuries. We focus in particular on the esthetic and hence philosophical modalities that the authors use in order to re-articulate the tragic in the contemporary time through the greek and French drames and translations. To this end, we examine, on one hand, the stylistic choices of the translators of Sophocles, which reveal their distinct voices, shaped by their habitus ; on the other, the thematic and structural modifications that the contemporary dramatists make on the mythe in order to exhibit their own versions of the tragic. However, these thematic, structural and stylistic modalities which govern the tragic expression are most often indissociable and thereby recognizable in every rewriting form, conditioned by the cultural environment where they appear. Therefore, to better capture the different paths of the tragic in contemporary times, we are led to examine these modalities in common, both in translations and in dramatic adaptations.

MOTS-CLÈS

Réécriture. Traduction. Tragédie. Tragique. Métaphore. Modalités tragiques. Modalités stylistiques et structurelles. Formes esthétiques. Dramaturgie grecque et française.

KEY SEARCH WORDS

Rewriting. Translation. Tragedy. Tragic. Metaphor. Modalities of the tragic. Structural and stylistic Modalities. Esthetic forms. Greek and French dramaturgy.

Table des matières

Introduction générale.....	12
A. Réception et réélaboration du tragique dans les réécritures grecques et françaises contemporaines ; approches théoriques	
1. Envisager le tragique à travers la réécriture	33
1.1. De l'intertextualité à l' hypertextualité : la réécriture dans la dramaturgie contemporaine	34
1.1.1. Définir le genre de la réécriture.....	35
1.1.2. Une première approche typologique de la réécriture selon la théorie de l' <i>hypertextualité</i> de Genette.....	41
1.2. Réécrire pour le théâtre : le texte et la scène.....	44
1.2.1. L'auteur dramatique en tant que créateur, le metteur en scène en tant que lecteur : une dialectique des échanges.....	46
1.2.2. La traduction théâtrale comme geste esthétique et idéologique.....	50
1.3. Les différentes facettes du mythe dans la tragédie antique.....	55
1.3.1. Approches théoriques du mythe : un bref aperçu.....	56
1.3.2. Le mythe littéraire	59
1.3.3. La réception du mythe : l'auteur, le lecteur, le genre.....	61
1.3.4. Mythe et tragédie : Αρχή μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας	62
1.3.5. Le mythe des Labdacides : esquisses sur les origines, les versions et les motifs thématiques sophocléens	67
1.3.5.1. Le mythe d'Œdipe, de ses origines à Sophocle.....	68
1.3.5.2. Le mythe d'Antigone : origines, versions, fragmentations	71
1.4. Les multiples interfaces du tragique dans la tragédie	73
1.4.1. La tragédie grecque : invention d'une nouvelle ère	74
1.4.2. Aborder le tragique au sein de la tragédie.....	77
1.4.3. Prémisses aristotéliennes du tragique.....	79
1.4.4. La considération philosophique du tragique	86
2. Écriture dramatique contemporaine dans l'horizon de la réécriture	93
2.1. Apports sophocléens à la structure de l'action tragique : les tragédies thébaines....	94

2.1.1.	Les principaux traits formels chez Sophocle.....	94
2.1.2.	Forme des tragédies thébaines en corrélation avec leur contenu tragique	95
2.2.	Le tragique dans la dramaturgie contemporaine : des modèles anciens reformulés, de nouveaux modèles émergents.....	100
2.2.1.	Les parcours du tragique dans le temps	100
2.2.2.	La fin de la transcendance, morte des statues	103
2.2.3.	Mutations dans la dramaturgie française contemporaine : les formes esthétiques à l'ère du désordre dramatique.....	108
2.2.4.	Évolution des modalités dramatiques dans l'écriture théâtrale néo-hellénique : l'exemple des réécritures tragiques	116
2.3.	Aborder le tragique dans les réécritures-adaptations dramatiques : réflexions théoriques et méthodologiques.....	123
2.3.1.	La nécessité des approches en synergie	124
2.3.2.	Écrire – Réécrire : lorsque construire une œuvre signifie la construire <i>autrement</i>	132
2.3.3.	Lire la réécriture : lorsque le lecteur rejoue la partition de l'auteur en y ajoutant ses propres touches.....	139
3.	Réécriture et traduction : voix et style du traducteur. Le cas de la métaphore	146
3.1.	Traduire le drame antique : spécificités du genre, particularités du cadre sociohistorique	147
3.1.1.	(Re)Traduire le drame antique	148
3.1.2.	Traduire le drame antique : primauté du discours ou du spectacle ?	152
3.2.	Traduire les textes antiques en France et en Grèce : les facteurs linguistiques et culturels	158
3.2.1.	Deux échanges intra-, inter- linguistiques dans un milieu hiérarchisé.....	158
3.2.2.	Grec ancien – grec moderne : un rapport intralinguistique ?	161
3.2.2.1.	L'idéologie de la <i>Grécité</i> et la <i>question de la langue</i> dans la traduction intralinguistique.....	162
3.2.2.2.	La traduction des tragédies antiques dans l'espace néo-hellénique	171
3.2.3.	Grec ancien- français : échanges interlinguistiques et enjeux posés dans le milieu français	173
3.2.3.1.	Le capital linguistique et littéraire français	174

3.2.3.2.	L'acte et la pensée de la traduction en France à travers les siècles.....	176
3.2.3.3.	L'acte de traduction en France au cours du XX ^e siècle : de la pensée théorique à l'encadrement socioculturel	181
3.3.	Style et identité du traducteur : perspectives théoriques et méthodologiques.....	184
3.3.1.	Esquisses du concept du style	185
3.3.2.	Style individuel et style collectif : de la dichotomie à la dialectique.....	187
3.3.3.	Regain d'intérêt de la stylistique actuelle pour l'idiosyncrasie de l'auteur ...	189
3.3.4.	Du style singulier de l'auteur à l'idiosyncrasie individuelle du traducteur....	192
3.4.	Autour de la métaphore : d'Aristote à la traductologie.....	196
3.4.1.	La <i>Metaphora</i> selon Aristote.....	196
3.4.2.	Taxonomie des tropes dans les figures du discours	199
3.4.3.	La métaphore filée.....	201
3.4.4.	La métaphore filée chez Sophocle : traits et particularités.....	206
3.4.5.	<i>La métaphore vive</i> et les nouvelles théories sur la métaphore	211
3.4.6.	Lakoff et Johnson : la métaphore conceptuelle	215
3.4.7.	Décoder et encoder la métaphore filée de Sophocle à travers la traduction: une opération esthétique et cognitive.....	218

B. Procédés stylistiques de la mise en évidence du tragique en traduction

1.	La traduction de la métaphore filée et le style du traducteur	233
1.1.	Autonomie et contraintes du traducteur : le cas des drames antiques grecs	233
1.2.	Le visage du traducteur dans les théories contemporaines de la traduction.....	239
1.3.	L'individualité du traducteur : fondements méthodologiques et typologie des traducteurs examinés	247
1.4.	Sur l' <i>habitus</i> du traducteur : le cas des traducteurs français et grecs.....	255
1.4.1.	L' <i>habitus</i> des traducteurs français.....	256
1.4.2.	L' <i>habitus</i> chez les traducteurs grecs	261
2.	Traduire la métaphore filée chez Sophocle : analyse textuelle	269
2.1.	Remarques liminaires et adaptation de la typologie aux spécificités de la recherche	269
2.2.	Traduire la métaphore dans <i>Antigone</i>	272
2.2.1.	Approche analytique des métaphores dans <i>Antigone</i>	288

2.2.2.	Les traducteurs d' <i>Antigone</i> et leurs choix stylistiques	331
2.3.	Transposition de la métaphore dans <i>Œdipe roi</i>	336
2.3.1.	Examen des métaphores dans <i>Œdipe roi</i>	348
2.3.2.	Procédés stylistiques choisis par les traducteurs d' <i>Œdipe roi</i>	378
2.4.	<i>Œdipe à Colone</i> à travers la traduction de l'énoncé métaphorique	381
2.4.1.	Que nous disent les métaphores dans <i>Œdipe à Colone</i> ?.....	389
2.4.2.	Traduire la métaphore filée dans <i>Œdipe à Colone</i>	415
3.	Configurer la singularité du traducteur : une idiosyncrasie autonome déterminée par des facteurs socioculturels	419
3.1.	Présentation quantitative des techniques stylistiques.....	419
3.2.	Les effets stylistiques et le régime de l'historicité	428
3.2.1.	De grec ancien au grec moderne : les effets de l'affinité langagière	428
3.2.2.	Réactualiser les tragédies sophocléennes : finalité, éditions et <i>habitus</i> dans les traductions grecques.....	433
3.2.3.	Postures linguistiques des traducteurs grecs	441
3.2.4.	Maison d'édition et finalités de traduction en France	446
3.2.5.	Une traduction à la lettre ? Pratiques et positions des traducteurs français ..	450
C. Voix et voies du tragique dans les réécritures-adaptations dramatiques		
1.	Le mythe littéraire et ses versions	471
1.1.	Le mythe littéraire tragique réécrit et reconfiguré	471
1.2.	Revisiter continuellement le mythe tragique : les dramaturges en œuvre.....	477
2.	De l' <i>Antigone</i> aux «Antigones»: axes et modes du tragique	486
2.1.	Symbole éternel de la résistance	487
2.1.1.	Antigone rebelle ou un conflit des devoirs.....	487
2.1.2.	Antigone pacifiste : la défense des valeurs universelles	503
2.2.	Préoccupations sociologiques dans <i>Antigone</i> : un changement de paradigme.....	508
2.2.1.	Le tragique de l'existence tragique de l'homme quotidien : individu et environnement social.....	509
3.	Œdipe et ses « doubles » : versions contemporaines du tragique	532
3.1.	Pourquoi coupable ? Approches psychanalytiques d'une question réitérée	533
3.2.	La culpabilité et ses résonances politiques.....	550

3.3.	Question de l'identité : Œdipe.....	554
3.4.	L'inceste irrésistible : le cas d'Œdipe	570
4.	Le tragique dans ses parcours contemporains	587
4.1.	Renouvellement des thématiques	587
4.2.	Les modalités dramatiques transformées par des interventions structurelles	602
4.3.	Procédés stylistiques dans la réactualisation dramaturgique du tragique	614
4.4.	Démythification du héros tragique	619
4.5.	Dégradation du lyrisme	626
	Conclusions	638
	Index des traducteurs et des dramaturges.....	649
	BIBLIOGRAPHIE	652

Introduction générale

La réécriture est une pratique que l'on retrouve déjà dans des époques très éloignées. En tant que forme transtextuelle par excellence, la réécriture établit des liens hypertextuels implicites et explicites avec l'hypotexte qu'elle réécrit (Genette : 1982)¹. Etant définie de façon multiple, elle comporte plusieurs types, comme la simple copie des manuscrits et leur assemblage, l'anthologie, l'histoire littéraire, la critique, la traduction toutes les formes d'adaptation intra- et inter-sémiotiques (Lefevere 1992 : 2).

La réécriture implique essentiellement le changement, la transformation ; son objectif consiste en le remaniement, la réélaboration souvent de fond en comble d'un texte premier, afin de « redécouvrir » les questions auxquelles les hypotextes fournissaient des réponses, dans le but de renouveler ces réponses en fonction des horizons historiques postérieurs (Jauss 2017 [1988] : 52). Dans le domaine de la littérature, la réécriture, en manipulant un texte littéraire préexistant s'avère être un moyen de transfert culturel qui engendre des changements sur l'hypotexte en même temps qu'il le conserve et le transpose. Dans ce sens la réécriture fait partie intégrante de la mémoire culturelle (Plate & Roze 2013 : 621).

Plus particulièrement, la réécriture au théâtre est une pratique aussi ancienne que le théâtre lui-même, qui puisait dès ses débuts dans le fonds culturel, religieux et mythique des sociétés (Hubert 2006 : 11). La réécriture théâtrale réécrit plus ou moins délibérément une pièce préexistante, en tenant compte autant du texte dramatique que de son potentiel scénique. Très courante à notre époque aussi, la réécriture théâtrale se tourne souvent vers les drames antiques grecs, lesquels elle retravaille à travers des restructurations multiples du mythe littéraire que traitaient les tragédies antiques.

¹ Dans notre recherche sur la réécriture, nous utilisons le modèle de la transtextualité ou transcendance textuelle de Gérard Genette, selon lequel la transtextualité regroupe cinq types distincts mais communicant entre eux de relations entre les textes, l'intertextualité, la paratextualité, la metatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité (1982).

Se situant dans le cadre de la littérature concernant les réécritures des textes de l'Antiquité grecque, cette recherche s'inscrit dans une nouvelle perspective en ce qu'elle se focalise sur la reformulation des modalités tragiques des hypotextes antiques dans deux types distincts de réécritures dans deux milieux différents, la Grèce et la France. Particulièrement, elle examine les réécritures-adaptations dramatiques des auteurs grecs et français des XX^e et XXI^e siècles, et les restructurations du mythe littéraire tragique en leur sein ; les réécritures-traductions, en étudiant la microstructure formelle de la réécriture, à savoir les remaniements stylistiques par lesquels l'original est transféré dans la langue d'accueil, et en se concentrant sur un trope complexe, celui de la métaphore filée. Dans tous les deux cas, notre recherche se concentre sur les textes et non pas sur leurs représentations.

Ces deux pratiques transtextuelles, et plus spécifiquement hypertextuelles, réécrivent la parole tragique antique avec le même objectif essentiel – la réactualisation du tragique à l'époque contemporaine – , mais se différencient en ce qui concerne les moyens utilisés pour ce faire. Chacune constitue un genre textuel différent et elle construit avec l'hypotexte une relation différente : d'un côté, les traductions cherchent idéalement à transférer l'hypotexte antique inaltéré dans un nouvel environnement culturel – bien que le transfert d'un texte en traduction implique toujours des changements plus ou moins importants, liés à la production du texte lui-même et de sa traduction ; de l'autre, les réécritures-adaptations dramatiques envisagent de faire renouveler l'hypotexte, en retravaillant ses modalités esthétiques et en créant par là un texte nouveau qui développe une nouvelle conception du tragique.

Cependant, tandis que ces deux différentes pratiques de transfert de l'hypotexte antique à l'époque contemporaine divergent à un certain point, les changements, étant dans le cas de la traduction surtout stylistiques et structurels et thématiques dans celui du théâtre, leurs relations restent nombreuses. En considérant ces deux pratiques de réécriture comme des genres textuels représentatifs de l'hypertextualité, puisqu'elles réécrivent le tragique dans les nouveaux textes littéraires que constituent tant les traductions que les adaptations dramatiques, nous nous proposons d'examiner les moyens auxquels ont recours dans le travail les auteurs et traducteurs, selon leur propre esthétique et dans le cadre culturel de leur production.

En inscrivant notre recherche dans deux différents espaces socioculturels, en France et en Grèce des XX^e et XXI^e siècles, nous envisageons de révéler comment le rapport entre la tradition et la modernité, l'ancien et le nouveau, se manifestant dans deux environnements différents s'exprime dans les réécritures ; et comment chacun de ces environnements établit un rapport culturel de continuité avec le mythe littéraire antique dont la réception et la réélaboration divergent considérablement dans le cadre des cultures et à des moments historiques différentes.

Le choix de l'espace culturel grec et français, comme cadre des réécritures-adaptations dramatiques et des réécritures traductions, se justifie par deux raisons. La première raison est quantitative mais aussi qualitative. En Grèce, le rapport de la littérature néohellénique et plus particulièrement du théâtre néohellénique avec la tragédie est considérée de quelque sorte comme un rapport d'ascendance et les textes anciens comme faisant partie du patrimoine et de l'identité même néohellénique. L'intérêt pour des réécritures à sujet antique et pour la traduction des tragédies ne s'est ainsi jamais éclipsé et toutes les deux pratiques prolifèrent au cours du XX^e siècle, le nombre des adaptations allant surtout augmentant durant les dernières décennies du XX^e siècle (Pefanis 2001 : 355 ; Diamantakou 2010c : 45- 46). En ce qui concerne la France, elle a été choisie en tant qu'un des pays européens qui ont porté un intérêt très vif au drame antique pendant le XX^e siècle, tant sur le plan de la traduction que de l'adaptation dramatique, qui a touché son apogée pendant la période de l'entre-deux-guerres et a produit des œuvres dramatiques emblématiques. La deuxième raison tient au dialogue transtextuel multiple qui s'est systématiquement développé entre la dramaturgie grecque et française. Notons surtout que les œuvres dramatiques grecques contemporaines s'inspirent souvent des innovations introduites par la dramaturgie française contemporaine (Puchner 1999 : 15-20).

Il est vrai que l'approche de la réécriture ici adoptée pourrait soulever des réticences à l'égard de deux points éventuellement controversés qui demandent à être éclaircis. Le premier concernerait le classement des traductions, ou plutôt des retraductions, dans le genre de la réécriture. De fait, même si la traduction a été introduite pour la première fois dans la sphère de la réécriture par André Lefevere (1992), son lien avec la réécriture n'a pas été tellement exploré par les traductologues et les traducteurs. Toutefois, la traduction prend part de bon droit au sein du genre de la réécriture étant donné qu'elle constitue une opération

transtextuelle, hypertextuelle même, dont le but consiste transposer, à travers des manipulations diverses, une œuvre de départ dans une langue et une culture d'arrivée. Par là, elle réalise une forme de « désécriture » comme toute pratique de réécriture (Lombez dans Engélibert & Tran-Gervat 2008 : 71-77) et forme un genre de réécriture unique du fait de la pluralité des relations transtextuelles, ou intertextuelles selon Venuti, qu'elle établit (Venuti 2006 : 18). De surcroît, dès lors que la traduction littéraire contient tant les choix esthétiques de l'écrivain que ceux du traducteur (Malmkjær 2004 : 13), elle peut être considérée comme un type d'écriture littéraire nouvelle et unique où la voix du traducteur se mélange et s'entrecroise avec celle de l'auteur dans un rapport dialectique (Boase-Beier 2014 : 66-67 ; Robinson 2017).

Le second point se référerait au choix de traiter les réécritures dramatiques sur le seul plan textuel, c'est-à-dire indépendamment de leur représentations. Or, bien que nous admettions que les textes dramatiques, originaux et traduits, sont conçus à l'horizon de la représentation, nous ne pouvons pas ne pas les considérer comme des textes autonomes, faisant partie à part entière de la littérature et étant reçus comme tels. La réception des textes dramatiques concerne tout autant les lecteurs, lorsqu'ils les abordent uniquement par la voie de la lecture, que les professionnels du théâtre qui fonctionnent d'abord comme des récepteurs avant d'être producteurs de nouvelles significations. Ainsi, la présente étude met en avant la réécriture en tant que genre textuel et donc en tant que substrat de l'action scénique, produit par un auteur, dramaturge ou traducteur, dans un cadre historique et socioculturel particulier, mis à la suite à disposition d'un metteur en scène au sein d'une représentation ou acquérant son sens à travers de multiples lectures.

Quant au corpus de la recherche, il a été choisi en rapport avec les hypotextes antiques des trois tragédies thébaines de Sophocle, voire *Antigone*, *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*, exposant la version antique du mythe des Labdacides la plus complète et la plus détaillée. Dans ces œuvres, Sophocle déploie le destin tragique de ses héros en utilisant des formes esthétiques structurelles (*muthos*) et stylistiques (*lexis*) aussi originales et que propres à lui-même. Bien que les trois tragédies présentent une structure très différente en ce qui concerne l'élaboration et la cohésion de l'action – celle d'*Œdipe roi* étant par exemple particulièrement resserrée, comme en témoigne Aristote – Sophocle parvient dans chacune d'entre elles à utiliser des composantes structurelles qui reflètent l'« idée dramatique » que le dramaturge a façonnée

pour chacune de ses tragédies (Kitto 1968 : 521-523) et qui est étroitement associée au sort tragique des héros (Machin 1981). Parallèlement, étant donné que l'un des éléments essentiels de son style tient à ce qu'il contient de multiples niveaux d'ironie et revêt différentes significations selon les interlocuteurs et le public (Scodel 2010 : 326), Sophocle met des moyens stylistiques multiples et innovants au service de la construction du sens tragique. Elles constituent alors des textes « susceptibles de vibrer encore dans toutes les consciences » (Astier 1974 : 6-7), dont s'inspirent plusieurs auteurs modernes et de plusieurs façons différentes. En plus, ils marquent des moments différents dans le parcours du poète tragique, dont on peut suivre l'évolution dramaturgique au fil des années qui séparent *Antigone* d'*Œdipe à Colone*.

À travers le corpus des réécritures-traductions, composé des six traducteurs français et des six traducteurs grecs, nous nous proposons d'examiner l'impact de différents milieux historiques et socioculturels tant sur la traduction comme phénomène que sur la traduction en tant que pratique, voire sur la prise de décisions des sujets traduisants, et cela pendant une longue période, couvrant plus qu'un siècle. Les traducteurs choisis appartiennent à de différentes courants esthétiques, ont recours à de différents registres et leurs traductions servent de finalités différentes (la lecture, la représentation ou même l'éducation). En adhérant au courant sociologique de la traduction (Chesterman 2006 ; Gambier 2006 ; Lefevre 1992 ; Heilbron, & Sapiro 2002 ; Wolf & Fukari 2007), surtout de tendance bourdieusienne (Bourdieu 1972 ; 1998 ; Casanova 2002 ; Gouanvic 2007 ; Sapiro 2014b) et en admettant que l'*habitus* du traducteur conditionne les choix et les décisions du traducteur, nous avons aussi essayé d'inclure dans notre corpus des traducteurs qui se différencient au niveau de la profession et du répertoire culturel.

Selon ces critères, le corpus des textes traduits comprend les traducteurs suivants : du côté français, Jacques Lacarrière et Florence Dupont qui traduisent *Antigone* (en 1982 et 2007 respectivement), Paul Mazon et Robert Davreu qui traduisent *Œdipe roi* (en 1958 et 2012 respectivement) et Paul Masqueray et Jean Grosjean qui traduisent *Œdipe à Colone* (en 1924 et 1967 respectivement) ; du côté grec, les traducteurs d'*Antigone* Yorgos Simiriotis et Gerasimos Markantonatos (en 1937 et en 1979 respectivement), Dimitris Sarros et Tassos Roussos qui traduisent en 1936 en 1993 *Œdipe roi* et en dernier lieu Ioannis Gryparis et Dimitris Maronitis, pour leur traduction d'*Œdipe à Colone*, respectivement en 1937 en 2004 .

Quant aux réécritures-adaptations dramatiques, le choix des auteurs dramatiques provenant de deux cultures différentes est censé nous permettre de repérer les modalités culturelles qui surdéfinissent l'acte de l'écriture ; dans un deuxième temps, nous essaierons d'identifier des interactions explicites entre les deux milieux en question au niveau des dispositifs dramaturgiques.

Le corpus des auteurs dramatiques est composé de douze dramaturges, cinq dramaturges français ou francophones et sept grecs; et en quatorze pièces dramatiques, sept françaises et sept grecques. Les réécritures françaises sont les suivantes : *Antigone* (1922) et *La machine infernale* (1934) de Jean Cocteau ; *Antigone* (1944) et *Œdipe ou le Roi Boiteux* (1978) de Jean Anouilh ; *Œdipe* (1993) de Vladimir Volkoff ; *Les voyageurs et les Ombres. Œdipe, Antigone sur le chemin*, (1994) de Richard Demarcy ; *Incendies* (2003) de Wajdi Mouawad. Les réécritures grecques examinées sont : *Ιοκάστη* (*Jocaste*, 1952) d'Alexandre Matsas ; *Αντιγόνη* (*Antigone*, 1947) de Yorgos Spyridakis ; *Το προζενιό της Αντιγόνης* (*La négociation pour le mariage d'Antigone*, 1958) de Vassilis Ziogas ; *Πάροδος Θηβών* (*Rue transversale de Thèbes*, 1993) de Iakovos Kambanellis ; *Αντιγόνη ή το τέλος της αυταπάτης* (*Antigone ou la fin de l'illusion*, 1992) de Maria Kekkou ; *Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή* (*Le vertige des animaux avant l'abattage*, 2000) de Dimitris Dimitriadis ; *Ο δολοφόνος του Λάϊου και τα κοράκια* (*Le meurtrier de Laius et les corbeaux*, 2004) de Marios Pontikas.

Dans les cas particuliers de Jean Cocteau et de Jean Anouilh – auteurs qui ont consacré une large partie de leur production littéraire à la réécriture des mythes antiques – il nous a paru important d'examiner deux pièces de chacun afin d'étudier leur évolution sur le plan des modalités dramaturgiques construisant le sens tragique.

Quant aux autres critères de sélection, il a été jugé important de choisir des dramaturges qui couvrent une large période des XX^e et XXI^e siècles ; de cette manière il est possible de mettre en avant le rôle du cadre historique dans la reformulation du tragique. Hormis ceci, des critères d'ordre thématique et structurel qui concernent, de manière générale, le degré de convergence ou de divergence par rapport aux modes structurels et aux axes thématiques des tragédies anciennes ont été également déterminants.

Les deux différentes pratiques de réécriture des hypotextes antiques n'ont pas seulement conduit à la composition d'un corpus de textes différents pour chaque type de réécriture mais aussi à une réflexion théorique et à une approche méthodologique propres aux caractéristiques spécifiques de chacune de deux.

Au sujet des réécritures-traductions, l'accent est mis sur le traducteur en tant que décideur (Ladmiral 1986) et en particulier sur les décisions stylistiques que celui-ci doit prendre à l'égard de la traduction de la métaphore filée sophocléenne, opération inscrite dans l'entreprise plus vaste de la transposition de la parole et de l'esprit tragiques du texte poétique sophocléen dans l'époque actuelle. La confrontation de la voix singulière du traducteur avec la voix singulière du poète tragique et le rôle des conventions et des contraintes socioculturelles dans les choix effectués au cours de la traduction sont au cœur de cette partie de l'analyse. On peut résumer la problématique aux dires de l'un des traducteurs en question : « Comment vivre en harmonie avec les poètes dont on choisit de traduire la langue ? Comment rester soi-même avec les mots des autres ? Comment exister dans ce compagnonnage en vivant un échange ? » (Lacarrière cité par Forsythe 2015 : 145).

Selon Jean Delisle, le traducteur des textes littéraires « apparaît désormais comme un partenaire dont on exige autant de talent qu'un écrivain » (2005 : 11). Nous avons alors jugé nécessaire de fonder notre méthodologie sur une base de partage et de dialogue entre les principes des théories littéraires et celles des théories de traduction. Dans cette perspective, les études de Laurent Jenny (1993 ; 1997 ; 2000) et de Jean-Marie Schaeffer (1997) sur la stylistique littéraire et en particulier sur la singularité stylistique de l'auteur ainsi que leurs positions en matière de styles collectifs au sein desquels chaque acte d'écriture est produit ont été précieuses pour notre recherche sur les réécritures-retraductions. En établissant les bases théoriques nécessaires pour aborder les choix stylistiques des traducteurs, leurs théories entrent en dialogue avec la traductologie et ses théories sur le style du traducteur. À titre indicatif, les concepts de la « singularité » stylistique de l'auteur ou du « choix » stylistique qu'on rencontre chez Jenny et Schaeffer, tout comme l'importance donnée à la régularité et à la cohérence de ces choix avec les éléments stylistiques et le sens global de l'ensemble du texte, sont des concepts d'un intérêt majeur pour les théories de traduction.

Les délimitations posées à l'idiosyncrasie du traducteur sont également abordées par la réflexion traductologique. L'entrecroisement du style de l'auteur avec celui du traducteur ainsi que toutes les contraintes posées par les spécificités littéraires de l'œuvre source sont à l'origine des problématiques de Boase-Beier (2011 ; 2014), de Venuti (1997 ; 2004 ; 2006), de Malmkjær (2003 ; 2004), de Susan Bassnett (1991 ; 1998) mais aussi des spécialistes du théâtre comme Patrice Pavis (1990 ; 2004), Jean Michel Déprats (1996 ; 2002), Keir Elam (2001), et Anne Ubersfeld (1996a ; 1996b ; 1999) dont les travaux se focalisent sur la spécificité de la traduction des pièces théâtrales. C'est ce lien étroit qui se tisse entre la voix du traducteur et la voix de l'auteur qui impose à cette étude une approche comparative entre le texte source et le texte cible.

En ce qui concerne les contraintes extra-textuelles, nous allons avoir recours au modèle des polysystèmes d'Itamar Even-Zohar (1990) et à la traductologie descriptive, telle introduit par Gideon Toury, et surtout au concept de la norme (1995). L'apport à notre recherche des travaux de Heilbron (2002 ; 2010), Sapiro (2002 ; 2007 ; 2008 ; 2011 ; 2014) et Casanova (2002 ; 2005) qui ont mis l'accent non seulement sur les limites socioculturelles de l'acte de traduire mais aussi sur le rapport entre les deux langues et cultures en termes de rapports de domination seront est aussi très important. Enfin, la notion d'*habitus* du sociologue Bourdieu, qui a beaucoup influencé la pensée sociologique en traduction, nous sera d'un grand aide quant à l'interprétation des choix du traducteur.

La traduction de la métaphore et en particulier de la métaphore filée, comme Sophocle l'utilise dans ses hypotextes, est une étude de cas qui nous a permis d'enquêter sur le degré d'autonomie du style des traducteurs par rapport au style du poète tragique.

La métaphore filée chez Sophocle est un procédé qui contribue de manière décisive à la révélation du tragique : elle met en évidence les images, elle éclaire les traits et les motifs des personnages, elle soutient et commente implicitement le questionnement sur le tragique (par exemple la métaphore du mariage d'Antigone avec Hadès ou la métaphore de la lumière et de l'obscurité dans *Œdipe roi*). En outre, l'étude de la métaphore filée en traduction nous permet, de par sa longueur, d'examiner de longs passages des tragédies et, par là, d'aborder de façon plus détaillé le style poétique de Sophocle. De surcroît, du fait que la métaphore filée englobe

plusieurs tropes et figures de style, associés à la métaphore principale, elle est révélatrice par excellence de l’empreinte stylistique du traducteur (Baker 2000).

En ce qui concerne l’importance de la métaphore, Aristote, déjà, considérait son rôle comme capital autant dans le cadre de la rhétorique que dans celui de la poésie. Dans la parole poétique, la métaphore, d’après le philosophe, prend part à la *lexis* laquelle figure dans les six parties constitutives de la tragédie. Comme le *muthos* – l’agencement des faits de l’action tragique – est envisagé comme la partie la plus importante autour de laquelle se nouent les autres cinq parties (*êthê, dianoia, opsis, melopoia, lexis*), la métaphore, comme trait majeur de la *lexis*, participe à la constitution de la parole et en corollaire du sens tragiques. Il s’ensuit de cela que les deux pratiques de réécritures sur lesquelles nous nous penchons dans le cadre de cette recherche – les réécritures-adaptations dramatiques et les réécritures-traductions – nous permettent d’étudier la configuration du sens tragique à travers des composantes structurelles et stylistiques des textes.

L’intérêt porté à la métaphore se justifie également par sa nature particulière : lorsqu’elle devient objet de traduction, elle exige du traducteur qu’il prenne en compte aussi bien sa dimension linguistique-stylistique que sa dimension culturelle. Au cours des siècles, la métaphore a acquis une place prépondérante par rapport aux autres figures du discours et en particulier aux tropes en constituant un trait stylistique saillant dans les textes littéraires (Leech and Short 1981 : 48). Sa nature polyphonique qui la fait osciller entre le sens littéral et le sens figuré, convoque à chaque fois le sujet traduisant à décider quant à la bonne technique pour traduire. Toutefois, pour polyphonique que soit la nature de la métaphore, sa façon de dire est toujours implicite. Ceci impose au traducteur un travail herméneutique et cognitif d’envergure afin qu’il puisse préserver cette polyphonie en traduction.

Le travail cognitif du traducteur se complique par le fait que la métaphore ne constitue pas seulement un élément très important dans l’énonciation du discours humain mais qu’elle constitue un schéma conceptuel, régissant la pensée humaine. Il s’ensuit que la métaphore sophocléenne arrive au XX^e siècle avec une charge cognitive et culturelle particulière, qui n’est pas familière à l’homme contemporain. C’est cette charge que le traducteur est appelé à reconnaître et à intégrer dans son propre travail. Ainsi, sensiblement déterminée par des facteurs culturels, la traduction de la métaphore nous permet de repérer par quelles techniques

l'espace historique de l'Antiquité se trouve ranimé et incorporé dans un nouvel univers socioculturel.

Toutes ces caractéristiques de la métaphore ne peuvent que rendre son transfert en traduction une opération extrêmement difficile – la réflexion traductologique interdisciplinaire sur le sujet en témoigne pleinement (Boase-Beier 2014 ; Dagut 1976 : 22; Mason 1982 ; Newmark 1985 ; Schaeffner 2004 ; Shuttleworth 2014). Plusieurs aspects de la parole poétique tragique en traductions, des aspects linguistiques, stylistiques, conceptuels et culturels restent alors encore à être explorés.

La typologie que nous utilisons pour la collecte et le classement des procédés de traduction repose sur le modèle des techniques² de traduction que propose Newmark (1988). En ajoutant deux techniques introduites par Toury (1995), cette typologie se propose de prendre en compte toutes les techniques mises en œuvre par les traducteurs dans la traduction de la métaphore. Toutefois, il nous a paru nécessaire d'adapter en partie ce modèle à la nature et aux particularités de notre recherche, d'une part en raison de la spécificité des textes sources qui sont des textes dramatiques poétiques antiques, dont la langue – le grec ancien – fait preuve d'une richesse et d'une complexité qui engendrent des difficultés particulières pour les traducteurs ; et d'autre part, étant donné que cette recherche ne s'intéresse pas à la simple métaphore mais à la métaphore filée.

Au sujet des réécritures-adaptations dramatiques, on entreprend de voir quelles sont, sur le plan dramatique, les nouvelles formes esthétiques que prend le mythe littéraire tragique, à travers les interventions sur les hypotextes antiques qui imposent une double restructuration : sur le plan des composantes structurelles et celui des thématiques.

L'écart qui sépare les XX^e et XXI^e siècles de l'époque de Sophocle ne se mesure pas seulement par le passage des années, mais aussi par les changements radicaux qui ont eu lieu

² Dans le cadre de cette étude, nous adoptons les termes « technique » et « procédé » pour définir toute opération spécifique dans le transfert de l'original en traduction. Cf. *infra* chap. 3.4.7. « Décoder et encoder la métaphore filée de Sophocle à travers la traduction: une opération esthétique et cognitive », note 71.

sur le plan de la culture, des idées et des mentalités. Si les questions ontologiques et existentielles qui concernent l'homme contemporain demeurent pratiquement les mêmes depuis l'Antiquité, leur pensée a tout de même sensiblement changé. Autrefois, le regard antique sur le monde était déterminé par la forte présence d'une toile de fond mythologique et transcendante ; dans cet univers, les sujets tragiques exprimaient un système de valeurs qui touchait autant l'ordre humain que l'ordre divin.

En revanche, pendant la modernité et la post-modernité, les conditions et la philosophie de vie ont radicalement changé : de nouveaux événements et des bouleversements historiques tout comme une appréhension pragmatique de l'existence qui se trouve dans une impasse métaphysique et qui idéologiquement s'appauvrit progressivement ont fait le tragique emprunter de nouvelles voies. Dans ce nouveau contexte, on se demande si on peut vraiment parler aujourd'hui d'une renaissance du genre de la tragédie et du sens tragique dans la dramaturgie contemporaine (Steiner 1963). À ce propos, on admet que les drames contemporains ne peuvent pas être classés dans le genre de la tragédie puisqu'ils se trouvent détachés de tous leurs éléments constitutifs et du contexte historique et socioculturel qui a donné naissance aux drames tragiques grecs. Toutefois, le tragique en tant qu'expérience humaine persiste et continue à ranimer l'intérêt dramaturgique. Ainsi, l'expression du tragique dans la dramaturgie contemporaine évolue, bifurque vers de nouvelles thématiques et se manifeste sous des formes et avec des moyens d'expression renouvelés.

Dans le cas des réécritures-adaptations des drames antiques, les dramaturges, en abordant des sujets tels que la défaite, la perte ou la faute tragique, la solitude ou l'isolement, ouvrent un dialogue transtextuel avec les hypotextes antiques. Leur intervention au matériau mythique revêt une diversité considérable au niveau des composantes structurelles, des techniques dramatiques, de registre, des procédés stylistiques, des thématiques, des caractéristiques du héros tragique. Dans quelle mesure la conceptualisation du tragique marque alors la vision des dramaturges contemporains, à quel point ces auteurs donnent-ils un tour nouveau à la fable antique pour y introduire leurs messages, par quelles nouvelles tendances ou remodelages des moyens esthétiques traditionnels, par quels cheminements différents les dramaturges des XX^e et XXI^e siècles redonnent-ils naissance au mythe et aux sujets tragiques sophocléens : ce sont là les interrogations et les enjeux à l'origine de notre recherche.

L'approche méthodologique proposée repose sur une analyse d'abord herméneutique, qui inclut toutefois la théorie de la réception et se focalise sur les modes d'intervention structurelle effectués sur les hypotextes anciens.

La nécessité d'une telle voie méthodologique est d'abord suggérée par la nature même des œuvres antiques : d'une part, depuis Aristote la structure compositionnelle des œuvres tragiques – le *muthos* – joue un rôle primordial sur la révélation de l'émotion tragique ; de l'autre, la polysémie et l'ambivalence, caractéristiques du discours littéraire, ont au sein du genre de la tragédie antique une dimension capitale. Ces deux constantes des pièces antiques sont fortement pris en considération par les dramaturges contemporains : d'un côté, ils tâchent de présenter les messages tragiques par le biais tantôt de la reprise modernisée des moyens dramatiques traditionnels, tantôt par des modalités dramaturgiques innovantes ; de l'autre, ils s'inspirent de la nature polysémique des œuvres antérieures afin de déployer une nouvelle vision conceptuelle du tragique.

Ricœur, qui reprend Aristote concernant la notion du *muthos* et qui, en même temps, souligne que la polysémie ne peut être étudiée que dans le contexte de la sémantique, favorise l'idée d'une analyse structurelle dans le cadre de l'herméneutique. Une telle approche semble aussi cohérente avec les principes de son modèle des *trois mimesis*, où l'auteur est vu comme le sujet qui désire communiquer sa propre vision des choses tandis que le lecteur renouvelle à chaque fois l'interprétation d'un texte selon une nouvelle lecture qui, pour variable et originale qu'elle soit, est délimitée par le nombre des interprétations prescrites dans le texte. De ce point de vue, le lecteur se trouve obligé de repérer la composition structurelle déjà existante dans l'œuvre pour arriver pourtant à des interprétations multiples.

Par là l'importance de la théorie de la réception pour notre étude. Jauss le premier a fait le pont entre les deux réflexions théoriques :

Elle [l'esthétique de la réception] n'est pas une discipline autonome [...] mais une réflexion méthodologique partielle, susceptible d'être associée à d'autres et d'être complétée par elles dans ses résultats. Je laisse à d'autres qui ne soient pas juges et parties le soin de décider si, dans le domaine des sciences herméneutiques et sociales, cet aveu d'incomplétude, fait par une méthode, doit être considéré comme le signe de sa faiblesse, ou de sa force. (Jauss 1978 : 267-268)

La prise de position de Ricœur dans son modèle de *trois mimesis* (1985 : 231) et de Jaus (1978 : 268-269), concernant le sens textuel, qui se révèle multiple et il est reconstruit perpétuellement à travers une dialectique dynamique entre le texte et sa réception, nous amène à songer aux « concrétisations historiques » qui permettent aux auteurs de ranimer un texte antique et aux lecteurs de l'accueillir comme un texte nouveau.

En admettant que l'auteur est la conscience qui façonne l'hypotexte selon sa propre réception, définie par ses acquis culturels et interculturels et son milieu historique, par son *habitus*, le lecteur, à son tour, le réinterprète selon son horizon d'attente, formé par son propre *habitus*. Comme il s'agit de textes qui remodelent des motifs et des figures mythologiques qui ont peuplé l'imaginaire collectif grec ancien, ces œuvres véhiculent une mémoire culturelle. Ainsi toute réécriture ne véhicule pas seulement de nouvelles interprétations mais elle est porteuse des interprétations du passé, tant de l'époque où l'œuvre a été créée que de celles qui l'ont reçue et remodelée par la suite.

Notre étude est divisée en trois parties. Se voulant une introduction détaillée dont le but est de poser de manière aussi complète que possible les fondements théoriques de l'objet de notre recherche, la première partie est composée de trois chapitres.

Le premier chapitre est consacré à l'étude de la pratique de la réécriture et de ses modalités particulières dans le cadre de notre étude. La réécriture tient une place privilégiée et tout à fait distincte au sein de la transtextualité et plus particulièrement de l'hypertextualité, en tant que processus mémoriel par excellence, porteur de multiples mémoires collectives. Les œuvres réécrites que nous examinons étant destinées à la scène et malgré le fait que leur réception scénique dépasse des cadres de notre analyse, il nous a semblé pourtant important de présenter quelques exemples indicatifs de la transposition des réécritures théâtrales sur scène, parmi lesquels se trouvent autant des réalisations de textes dramatiques antiques que des créations dramatiques imprégnées du mythe antique.

Le retour des écrivains contemporains aux mythes antiques, tels qu'ils sont traités par les poètes tragiques, doit être conçu comme une tentative d'exprimer une vision renouvelée sur le tragique. Le tragique, en tant qu'expérience, est fondamentalement enraciné dans la vie humaine depuis les origines, tandis qu'en tant que concept, sa définition reste flottante vue

son apparition récente. Intrinsèquement lie avec le genre de la tragédie antique, ce que rend d'ailleurs visible l'étymologie commune des deux termes, le concept du tragique est pourtant un produit du travail des philosophes, des intellectuels, des artistes et des auteurs de la fin du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle, et susceptible d'être associé à plusieurs significations, selon le point de vue scientifique, conceptuelle ou artistique par laquelle il est chaque fois abordé.

Née à une époque de transition, du passage d'un monde théocratique à une société marquée par l'avènement d'une nouvelle pensée politique et juridique, la tragédie grecque constitue l'expression poétique de la prise de conscience de l'homme quant à sa condition tragique, qui surgit « lorsque l'action humaine fait l'objet d'une réflexion, d'un débat, mais qu'elle n'a pas acquis un statut assez autonome pour se suffire pleinement à elle-même. » (Vernant dans Vernant & Vidal-Naquet 2001a : 16). Ainsi, le tragique est lié dès le début à des éléments socioculturels multiples, qui ont conditionné la naissance de la tragédie athénienne en tant que genre théâtral : les éléments rituels et mythiques du passé survivent dans la représentation théâtrale, fruit de la démocratie athénienne et de ses institutions (Karakasi 2011 : 14-15).

Depuis, le sentiment tragique régit non seulement plusieurs genres littéraires mais aussi l'art et la pensée humaine. Le vif intérêt manifesté pour le tragique à des époques différentes à travers d'une forme artistique ou philosophique nous amène à nous interroger sur sa nature diachronique. Une réponse possible repose sur le fait que le tragique – quoique sujet à d'innombrables réinterprétations selon l'époque et le récepteur – dès sa première apparition dans le monde grec antique et tout au long de ses nombreuses métamorphoses au cours des siècles, questionne les marges de la liberté de l'homme dans le monde. Il dépeint l'impact des forces supérieures sur l'homme, sur ses décisions et ses choix, sur sa recherche de l'absolu et sa prise de conscience pénible de son état mortel qui le prive tant de l'absolu que de l'éternité.

Le sentiment tragique en tant qu'expression dramatique de la condition tragique de l'homme trouve sa naissance et son apogée dans le genre de la tragédie antique grecque. Nous allons alors nous interroger sur sa place dans la littérature contemporaine et surtout dans des œuvres qui dialoguent explicitement avec les textes antiques. Ces œuvres, en se référant à travers des transformations considérables à la tragédie antique dont le matériau premier était le mythe, effectuent plusieurs remodelages de ce même matériau afin d'exprimer la conception du tragique de leur auteur et de l'époque. Revêtant la forme d'« une réponse symbolique aux

contradictions d'une époque comme aux questions majeures que se pose de manière récurrente l'humanité » (François 2016 : 15), le mythe littéraire tragique devient ainsi le véhicule d'un imaginaire collectif et un outil privilégié pour les dramaturges, grâce à sa plasticité, pour des formulations et interprétations nouvelles de la condition tragique humaine au sein de la littérature.

Le deuxième chapitre est consacré aux réécritures-adaptations dramatiques. Afin de comparer les pratiques esthétiques sophocléennes à celles des dramaturges contemporains, une brève unité sera consacrée aux principales caractéristiques structurelles des hypotextes sophocléens. Ensuite, l'accent est mis sur le dialogue que les dramaturges contemporains entament avec les tragédies classiques, en instaurant un rapport de continuité et de rupture avec la tradition, à travers des restructurations esthétiques qui ouvrent la voie à de nouvelles interprétations du tragique, en tant que sentiment et concept.

Une telle opération dépend essentiellement de la démarche créatrice d'un auteur et de sa poétique. Or, cet auteur est déterminé par des facteurs contextuels relatifs aux conventions et traditions esthétiques existantes dans chaque espace culturel, qui non seulement déterminent la production mais aussi la réception de chaque nouvelle œuvre. Dans ce contexte, le sens du texte varie selon le cadre de sa production et de sa réception.

Dans le troisième chapitre de la partie théorique, est examinée la réécriture-(re)traduction. La traduction est une opération qui invite-oblige le traducteur à prendre en compte plusieurs paramètres, liés aux deux langues et cultures impliquées. La traduction des drames antiques impose des difficultés supplémentaires au traducteur, comme tous les textes révolus. De ce fait, toute intervention du sujet traduisant sur l'hypotexte antique dans le but d'en construire un nouveau, laisse des traces où s'inscrivent à la fois la singularité de sa voix et le contexte socioculturel spécifique qui surdéfinit son acte de traduire.

L'intérêt spécifique de cette étude tenant aux choix stylistiques des traducteurs dans la transposition des métaphores filées sophocléennes dans les langues d'accueil, des théories stylistiques utilisées à ce fin seront présentées ; en ce qui concerne la métaphore, certains aspects théoriques significatifs pour cette recherche seront présentés ainsi que les caractéristiques particulières de la métaphore filée sophocléenne, qui constitue l'objet

spécifique de notre recherche. Enfin, étant donné que toute démarche traductive passe et est filtrée par la propre culture et langue du traducteur, ou mieux par sa formation et sa mémoire, c'est-à-dire son *habitus*, il nous a paru essentielle une exposition des paramètres socioculturels qui définissent autant la transposition intralinguistique (du grec ancien vers le grec moderne) que le transfert interlinguistique (du grec ancien vers le français).

Il est évident que l'étude de deux types de réécritures différentes, aux modalités différentes et servant des objectifs différents, exige un examen distinct. Consacrer un chapitre à chacune des deux formes de réécriture nous permet d'étudier en détail les principales modalités de chaque genre dans l'actualisation de la réflexion sur le tragique. Or, cela n'empêche pas, par contre, la possibilité d'une étude comparative, portant sur les points communs des deux types de réécriture.

La deuxième partie est ainsi consacrée à l'examen de la traduction des métaphores filées rencontrées dans les trois hypotextes tragiques sophocléennes. Le traducteur en tant que décideur est ici abordé. Ensuite, sont exposés le corpus de la recherche et une typologie des techniques du traduire. Par la suite on procède à l'analyse détaillée des techniques de la traduction des métaphores filées par chaque traducteur. Pour finir, on procède à un examen synthétique de l'ensemble des traductions-réécritures, pour essayer de repérer et interpréter la singularité de chaque traduction.

Les opérations des dramaturges contemporains qui cherchent à réactualiser les tragédies antiques font l'objet de la troisième partie. Nous analysons d'abord le rôle de l'auteur en tant que créateur de sa propre variante du mythe littéraire tragique mais aussi en tant que co-créateur de ce même mythe, en lien avec tous qui ont narré ou réécrit antérieurement le même mythe en le transformant ainsi en texte culturel, crucial pour la mémoire culturelle universelle. Nous passons par la suite à la présentation du corpus des dramaturges et des réécritures-adaptations dramatiques.

Divisées en deux catégories – les réécritures qui traitent le mythe d'Antigone et celles qui tournent autour du mythe d'Edipe – ces œuvres sont de nouveau classées en groupes de deux à quatre œuvres en fonction des similitudes thématiques et esthétiques, ce qui nous permet une recherche synthétique et comparative des œuvres. Cette partie s'achève par un dernier

chapitre synthétique, fondé sur les résultats du *close reading* des textes et examinant les caractéristiques spécifiques qui distinguent les dramaturgies française et grecque de par la différence des contextes socioculturels et des conventions théâtrales dominantes, facteurs qui conditionnent aussi la réception de chaque œuvre de manière favorable ou défavorable.

Après avoir analysé les notions principales, les paramètres et les limites de la présente recherche et après avoir décrit l'articulation des chapitres, on se penchera par la suite sur le développement de la réflexion théorique puis sur l'étude des textes en question afin de déceler le rôle et l'apport de nouvelles modalités esthétiques et de procédés stylistiques sur les diverses transfigurations du tragique à l'époque actuelle.

A. Réception et réélaboration du tragique dans les réécritures grecques et françaises contemporaines ; approches théoriques

Une étude des réécritures grecques et françaises dont le but est d'examiner la pluralité des reformulations du tragique – tel repéré dans les tragédies antiques grecques – aux XX^e et XXI^e siècles, est nécessairement confrontée aux nombreux horizons théoriques qui l'encadrent.

La réécriture est une pratique transtextuelle par excellence dans lequel les liens avec l'hypotexte qu'elle transforme de façon plurielle sont inhérents. Considérée comme « un acte de transfert qui active la mémoire culturelle³ », la réécriture implique le temps et la différence (Plate et Rose 2013 : 613), tout comme l'idéologie et la poétique (Lefevre 1992 : 7).

Étant à la fois « production littéraire, ancrage historique et travail mémoriel » (Rebai & Rebai 2016 : 3), la réécriture renouvelle autant des modalités esthétiques que des visions conceptuelles sur des sujets qui ont à voir avec un patrimoine culturel collectif. Le cas le plus exemplaire de ce triple fonctionnement de la réécriture est sans doute le mythe littéraire.

Le mythe revêt déjà une forme littéraire dans les tragédies antiques grecques. Depuis, il a été réécrit tout au long de l'Histoire, depuis la période romaine jusqu'à nos jours. Le mythe sophocléen thébain, particulièrement, a donné naissance à maintes réécritures contemporaines autant dans l'espace littéraire français que grec. Nous allons examiner deux types de réécriture distincts, les réécritures-adaptations dramatiques et les réécritures-traductions, parues en Grèce et en France pendant les XX^e et XXI^e siècles.

Notre recherche porte d'une part sur les reconstructions structurelles et thématiques et de l'autre sur les reformulations stylistiques qui ont à voir en particulier avec la métaphore filée dans trois tragédies sophocléennes traitant le mythe thébain, qui a posé de façon essentielle les questions existentielles, ontologiques et métaphysiques les plus fondamentales qui tourmentent l'homme depuis toujours : *Antigone*, *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*.

Étant donné que la tragédie antique grecque sert d'origine et de référence pour les réécritures que nous allons examiner, l'univers du drame antique doit être préalablement exploré. C'est pourquoi nous allons examiner, en premier lieu, le mythe littéraire tel qu'il a été formulé dans le genre de la tragédie ; en deuxième lieu, le genre dramatique de la tragédie et son

³ Toutes les traductions sont nôtres, sauf mention contraire.

énonciation du tragique ; et enfin, le tragique en tant que concept philosophique, réinventé à partir des tragédies grecques pendant le XVIII^e et le XIX^e siècle.

Les réécritures-adaptations dramatiques des tragédies antiques tout au long de l'histoire, peuvent s'expliquer par le désir persistant de l'être humain de donner des réponses à des questions ontologiques qui demeurent en suspens, et qui sont toujours surdéfinies par le contexte historique et culturel de chaque époque – lequel d'ailleurs définit aussi leur réception. L'univers historique des XX^e et XXI^e siècles, éloigné du cadre transcendant, mythologique et rituel de la tragédie antique, impose aux dramaturges le recours à de nouveaux principes esthétiques et / ou idéologiques et procédés stylistiques. Les auteurs contemporains des réécritures-adaptations dramatiques, fondées sur les tragédies antiques, retravaillent leur matériau mythique afin de donner aux mythes un sens et de nouveaux horizons d'attente actuels et d'exprimer ainsi d'une manière personnelle les questions que se posent eux-mêmes et leurs contemporains, pareilles finalement à celles que se posent les hommes de l'Antiquité grecque et les hommes de tous les temps.

Les lecteurs, à leur tours, reçoivent leurs œuvres selon leurs propres attentes, définies par des paramètres contextuelles et par leur propre formation. Par conséquence, une approche herméneutique des modalités tragiques par lesquelles les dramaturges réaniment le tragique doit être associée à la théorie de la réception. Dans ce contexte, les principes de Jauss (1978 ; 1986 ; 2017 [1988] ; 1995), d'Iser (1974 ; 1976 ; 2000) et de Ricœur (2003 [1969] ; 1983 ; 1984 ; 1985 ; 1986) s'avèrent précieux.

Si l'étude des réécritures-adaptations dramatiques implique principalement l'examen des changements structurels effectués par chaque auteur, les réécritures-traductions des drames antiques aux XX^e et XXI^e siècles, tout aussi surdéfinies par leur époque, présupposent plutôt une étude à fond des choix stylistiques par lesquels les traducteurs réactualisent les hypotextes antiques. Comme le style témoigne de la vision singulière de l'écrivain sur le monde exprimée de manière aussi singulière, il est susceptible de révéler l'individualisation de l'auteur-traducteur « saisie comme une convergence de différentiations » (Jenny 2000 : 100). Sous ce prisme, nous allons étudier les diverses techniques auxquelles les traducteurs recourent pour transférer les métaphores filées sophocléennes dans le texte d'accueil.

La métaphore filée, dotée d'une étendue qui lui confère une sorte d'exemplarité par rapport à la parole poétique sophocléenne et nourrie d'un ensemble varié de procédés stylistiques autour d'une métaphore première, permet au traducteur de manifester de façon tangible sa présence et de laisser son empreinte au niveau des choix stylistiques traductives, qui témoignent d'un travail cognitif sur la transposition autant esthétique que socioculturelle de cette figure de style.

L'environnement sociopolitique et culturel détermine en effet toute traduction, interlinguistique et intralinguistique – bien que de façon différente. Or la complexité inhérente de la métaphore filée pose souvent des problèmes si complexes en traduction, que les traducteurs et les traductologues s'amènent à réexaminer la question épineuse de la traductibilité de la littérature.

1. Envisager le tragique à travers la réécriture

S'il est vrai qu'« on ne crée jamais *ex nihilo* mais au sein d'une culture » (Samara 2003 : 54), il n'en reste pas moins vrai que les textes littéraires s'écrivent dans un nœud de relations transtextuelles selon Gerard Genette (1982), dont le modèle nous adoptons dans notre recherche, intertextuelles selon Julia Kristeva (1969) ou Michael Riffaterre (1979). La réécriture qui reconfigure un premier texte pour créer, à partir de lui, un nouveau texte, s'intègre dans l'horizon de l'hypertextualité, tout en développant des caractéristiques qui lui sont propres. Par là, la réécriture est en principe « une pratique littéraire et culturelle particulière qui active la mémoire » (Plate & Rose 2013 : 613). Dans le domaine du mythe littéraire, particulièrement, la réécriture adopte plusieurs formes pour accomplir la transmission de la mémoire culturelle.

Nous nous intéressons en l'occurrence à deux types de réécriture qui réaniment le sens du tragique, tel exprimé dans les trois drames tragiques du cycle thébain de Sophocle. Ces types entretiennent avec leurs hypotextes un rapport à la fois d'identification et de transformation, toutes deux entraînant des remodelages esthétiques et thématiques de la matière première du mythe : les réécritures-adaptations dramatiques et les réécritures-traductions, les dernières constituant un cas distinct d'intertextualité selon Venuti en ce qu'elles établissent à la fois de nombreuses relations intertextuelles complexes (2006 : 18).

Bien que l'étude de la dimension scénique des réécritures théâtrales en question ne fasse pas partie de la présente recherche, qui est exclusivement orientée vers l'approche de la réécriture textuelle, on a jugé pourtant important de proposer, à titre indicatif, une appréhension plus large de la nature plurielle du genre et c'est pourquoi on inclut un chapitre contenant quelques exemples de représentations de ces réécritures en Grèce et en France.

Quant aux hypotextes des réécritures en question, ils ne constituent que des versions du mythe littéraire tel qu'il a été formulé dans la tragédie antique. Le mythe antique grec, dont les origines se perdent dans la nuit des temps et qui est toujours vivant pendant l'Antiquité classique, inspire les trois poètes tragiques grecs directement et indirectement, à travers ses écritures et réécritures dans la poésie épique et la tradition orale. Retravaillé dans le cadre de la tragédie antique, le mythe constitue source d'inspiration pour l'art et la littérature, tout en

gardant son caractère religieux et en restant un outil précieux pour la compréhension du monde. Dans l'horizon de la tragédie athénienne classique, le passé mythique est transféré dans un présent historique et culturel où des tensions sociales et des préoccupations sur l'existence humaine nouvelles prennent forme. C'est dans cet univers conflictuel que naît la conscience du tragique.

Or, cette conscience n'a rien à voir avec la notion du tragique, produit d'époques bien postérieures ; sa présence est plutôt à déceler au sein de l'émotion tragique qui anime la tragédie. Sous ce prisme, ce qui importe c'est l'articulation poétique du tragique dans la tragédie. Aristote, dans sa *Poétique*, avait tout à fait raison lorsqu'il présentait le « tragique » comme effet sur les spectateurs et comme résultat de la structure et forme de la tragédie. Ce n'est que plusieurs siècles après que le tragique émergera en tant que concept. Né à la fin du XVIII^e siècle et élaboré par la philosophie idéaliste en Allemagne, le concept du tragique a établi le fondement théorique qui a donné à la tragédie grecque sa portée universelle dans le monde contemporain (Dupont 2001 : 13).

1.1. De l'intertextualité à l'hypertextualité : la réécriture dans la dramaturgie contemporaine

« Tout est dit, et l'on vient trop tard, depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent » : c'est avec ce constat négatif que La Bruyère ouvre son œuvre *Les Caractères*. Il est vrai que la pratique de reprises perpétuelles des pensées ou des formes antérieures caractérise la pratique de la littérature dès ses origines. Orale d'abord puis écrite, la littérature porte toujours les traces de la mémoire, du monde et des hommes mais aussi d'elle-même. Même lorsqu'elle souhaite rompre ses liens avec le passé, elle le porte, car tout acte de rejet implique l'affirmation de l'existence de l'objet à rejeter. De ce point de vue, chaque texte est déjà pré-écrit et la littérature – en tant que produit de l'être humain – semble obéir à un principe plus vaste qui détermine la pensée humaine : le passé est toujours reconsidéré en fonction du nouveau et, à l'inverse, le présent est évalué à partir de l'ancien.

1.1.1. Définir le genre de la réécriture

Pour Lefevere, les auteurs qui réécrivent des textes antérieurs sont toujours présents dans l'histoire et leur travail remonte des « esclaves grecs qui forment des anthologies des auteurs grecs classiques pour enseigner aux enfants de leurs chefs romains » jusqu'aux « traducteurs du XX^e siècle qui tentent de transposer le texte original à d'autres cultures comme beaucoup d'autres générations de traducteurs ont aussi fait auparavant et aux compilateurs “des guides pour les lecteurs” qui procurent des courtes références à des auteurs et à des œuvres » (1992 : 2).

Si l'on se penche sur la notion de réécriture, on constate que l'idée d'une recomposition d'un texte déjà écrit est déjà comprise dans le vocable. Or, la réécriture peut couvrir « multiples modalités d'écriture, allant de l'imitation à la parodie, en passant par la citation, l'emprunt, le pastiche, l'adaptation, voire le plagiat, si bien que pour certains spécialistes, tout texte est le produit d'une réécriture » (Rebai & Rebai 2016 : 2).

Dans la théorie littéraire, l'idée qu'aucune écriture n'est vraiment originale et première apparaît pour la première fois comme principe théorique – puisque la pratique de l'intertextualité, en tant que reprise des textes dans d'autres textes date de l'Antiquité, de l'Ancien et du Nouveau Testament par exemple (Porter : 1997) – dans le cadre de la théorie de l'intertextualité de Julia Kristeva. Se fondant sur les théories bakhtiniennes du rapport dialogique entre les œuvres, de la multiplicité des discours et des voix hétérogènes dans un texte littéraire, c'est-à-dire de sa polyphonie, Kristeva met en évidence l'interdépendance des œuvres littéraires, la relation des textes avec d'autres textes. Elle propose alors la notion de l'intertextualité, qui apparaît d'abord dans la revue *Tel Quel* et, par la suite, dans son ouvrage *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse* (1969). En utilisant le terme freudien de « transformation », qui produit l'impression que le texte est un processus en cours, Kristeva affirme que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. » (1969 : 144 -145). Dans *La révolution du langage poétique*, Kristeva définit l'intertextualité comme la « transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre » (1974 : 60), en mettant l'accent sur la façon dont les systèmes de signes, dont les discours, sont transférés dans d'autres systèmes dans lesquels les sens des deux systèmes se superposent.

Ainsi, l'intertextualité selon Kristeva nous invite à repenser la littérature comme un réseau où chaque texte transforme les autres textes à travers la circularité des liens parmi les énoncés. Cette transformation n'est jamais pure et simple. De même, elle n'est pas toujours évidente ou intentionnelle ; bien au contraire, elle peut avoir un caractère arbitraire en fonction de la réception des lecteurs. Les intertextes sont repérables à plusieurs niveaux : dans le sujet, le genre, les éléments de la structure ou du discours, le style tandis que les pratiques de l'intertextualité sont pareillement variées.

Kristeva, en approchant le texte du point de vue sémiotique, comme système de signes, lui confère un sens très large qui comprend tout système qui utilise des signes de toutes sortes. Toutefois, l'étude des modalités suivant lesquelles le tragique apparaît dans les réécritures des tragédies antiques dans notre recherche impose un déplacement de cette conception vers la notion de la réécriture textuelle.

La réécriture peut être conçue alors comme un genre littéraire qui, quoique porte intrinsèquement et emphatiquement des liens avec d'autres textes, possède des caractéristiques qui lui sont propres. Le fait même qu'elle tient à la réappropriation d'un texte entier la distingue des formes d'intertextualité qui reposent sur la simple reprise de certains fragments (Hubert 2006 : 5). En outre, la réécriture est toujours une action intentionnelle, tandis que les autres types d'intertextualité peuvent être aléatoires ou inconscients, leur intelligibilité dépendant de la réception de chaque lecteur. De plus, la réécriture – contrairement par exemple à une allusion ou à une citation – a toujours besoin, pour se développer, d'une forme suffisamment étendue dont la taille contribue à produire un texte complet et autonome (Gignoux : 2006). Certes, ce dernier constat n'exclut pas la présence d'intertextes provenant d'un ou plusieurs autres textes au sein d'une réécriture. En dernier lieu, contrairement à l'intertextualité définie en dehors de la linéarité chronologique (en lisant *Œdipe roi* de Sophocle, nous pouvons songer à James Joyce, à Gide ou à Freud)⁴ la réécriture, en réécrivant toujours – dans son ensemble ou en partie – un texte antérieur se trouve plus

⁴ Selon Schneider: « chaque livre est l'écho de ceux qui l'anticipèrent ou le présage de ceux qui le répéteront. » (1985 : 81).

restreinte (*ibid.*) même si rien n'exclut la présence parallèle de liens intertextuels achroniques avec d'autres textes.

Tous ces constats nous rapprochent du concept de Genette sur le phénomène plus large de la transtextualité ou transcendance textuelle qui comprend cinq types distincts mais en contact entre eux de relations entre les textes (1982 : 7-16) ; parmi eux figurent autant l'intertextualité que l'hypertextualité à laquelle est classée la réécriture du fait qu'elle concerne un nouveau texte qui ne pourrait cependant exister tel quel sans un texte premier (*Ibid.* : 13)⁵.

Comme toute forme d'écriture, la réécriture est aussi destinée à être lue. Ce qui change chaque fois tient à l'auteur et à la visée de son acte. De fait, il se peut que l'écrivain d'une œuvre apporte des modifications ou des corrections à son propre texte, lesquelles la plupart du temps ne parviennent pas aux lecteurs ; d'autre part, les modifications qu'un texte subit peuvent être entraînées par un deuxième auteur dont la visée peut varier. Selon Barthes, on peut classer les raisons qui sont suscitées à l'origine des réécritures en deux catégories : l'une, créative et féconde, consiste à réécrire perpétuellement des textes déjà écrits en parvenant toutefois à dire quelque chose de *nouveau*. Le deuxième type de réécriture se manifeste sous la forme d'imitation à tout niveau et consiste alors en « une répétition inavouée des stéréotypes » (2002 : 1022), autrement dit en une reprise fidèle d'un texte ou d'un modèle préexistants (Domino 1987 : 2).

La réécriture peut être décrite de manière assez générale comme « toute opération consistant à transformer un texte de départ A pour aboutir à un nouveau texte B, quelle qu'en soit la distance au point de vue de l'expression, du contenu, de la fonction » (Behar 1981 : 51). Il en résulte qu'en réécrivant des textes antérieurs, les auteurs songent à défaire le texte premier pour le re-faire. Ils se lancent ainsi dans un jeu perpétuel entre proximité et distance, reproduction et écart, copie et invention pour réactualiser des sens et des formes. Ceci fait que tout texte demeure ouvert et tout sens acquiert sa légitimation seulement en tant que partie de l'ensemble des palimpsestes des sens (Bailly dans Engélibert & Tran-Gervat 2008 : 11-18).

⁵ Cf. le chapitre qui suit.

On a affirmé préalablement que toute œuvre écrite est en vérité réécrite. Toutefois, chaque écriture n'est pas réécriture au même degré. Dans le cas des pièces dramatiques, il est vrai que la réécriture accompagne le théâtre depuis sa naissance à travers des emprunts au matériau épique ou religieux (Hubert 2006 : 11). Dans la tragédie antique notamment, la réécriture trouve un matériau riche et fécond. Cela est dû à plusieurs raisons : genre littéraire qui est arrivé à son apogée pendant l'Antiquité classique grecque, la tragédie appartient au patrimoine littéraire mondial, ce qui entraîne des réécritures multiples du mythe littéraire dans le temps et dans l'espace. Puis, nous ne pouvons pas négliger que la tragédie est un genre théâtral. D'après Sivetidou, la réécriture dans le monde du théâtre est « un type de résurrection » : l'art dramaturgique puise toujours dans le matériau du passé, ce qui démontre autant le respect et l'admiration des dramaturges actuels pour la production du passé que la nécessité du commentaire liée à des engagements donnés qu'impose la nouvelle création (2010 : 171-172). En plus, devenant aussi objet de spectacle, le matériau mythique renforce son caractère transtextuel puisque « au théâtre tout est toujours à refaire, à reprendre, à réécrire. C'est un genre *in progress* » (Barut 2006). Or, les traductions aussi sont considérées comme des actes de résurrection, puisqu'elles réécrivent des pièces théâtrales antérieures. D'après Benjamin, les traductions marquent la vie et plus encore la survie et la nouvelle vie (*Nachleben*⁶) d'un texte original, en lui offrant une vie plus longue et persistante dans le temps (Benjamin 2001 : 247-248).

Dans cette perspective, on distingue deux types de réécritures : les réécritures-adaptations dramatiques qui, dans l'horizon de cette recherche, reprennent un mythe ou une œuvre classique, comme les pièces de Giraudoux, d'Anouilh, de Sartre, de Kambanellis ou de Ziogas, pour n'en nommer que quelques-uns. Sur ce point, il convient de signaler que les réécritures-adaptations dramatiques pourraient être encore sous-divisées selon la différenciation de l'étendue de l'« utilisation » du mythe. De fait, il paraît pertinent de distinguer les œuvres qui sont entièrement fondées sur la reprise d'un hypotexte donné (p.ex. *Antigone* de Spyridakis ou *Antigone* d'Anouilh) des œuvres qui ne reprennent pas de manière

⁶ Benjamin a emprunté le terme *Nachleben* à Warburg qui l'utilisait déjà depuis 1910 et qui l'avait aussi emprunté à l'œuvre des autres intellectuels en lui conférant un nouveau sens (dans Dimitroulia 2019 : 35).

apparente et systématique l'ensemble de l' hypotexte mais en renouvellent seulement certaines facettes, certains thèmes ou motifs (p. ex. *Incendies* de Mouawad ou *Le Vertige des animaux avant l'abattage* de Dimitriadis).

Le deuxième type de réécriture concerne les réécritures-traductions. Malgré le fait que le rapport entre la traduction et la réécriture ait été en général ignoré par les traductologues, les pratiques de traduction ne servent en vérité qu'une seule visée, similaire à celle des réécritures-adaptations dramatiques, celle de créer un nouveau texte dans la langue cible à travers l'opération de la « désécriture » d'un texte premier. La traduction fait ainsi partie du genre de la réécriture (Lombez dans Engélibert & Tran-Gervat 2008 : 71-78) et bien plus une forme de réécriture par excellence (Lefevre 1992). C'est dans cette perspective qu'on prévoit d'examiner les traductions des textes dramatiques antiques tant en grec moderne qu'en français.

Comme les réécritures des drames antiques grecs revisitent des figures et des motifs mythiques qui appartiennent à un héritage culturel commun, elles peuvent être considérées comme des textes qui sont porteurs de mémoire culturelle. Erll souligne le fait que tout texte littéraire n'est pas porteur de mémoire culturelle et ceux qui sont concernés ne la portent pas tous de la même manière. Plus spécifiquement, elle présente la notion de *afterlife* de l'œuvre, du *Nachleben* de Benjamin, qui pose des questions sur l'influence continue que certaines œuvres littéraires exercent sur leurs récepteurs, les modalités selon lesquelles ces œuvres parviennent à survivre et à demeurer pleines de sens diachroniquement ainsi que sur les dimensions sociales, textuelles et inter-médiales de la construction textuelle qui contribuent à cette fin (Erll 2011 : 166 - 169). Pour Plate et Rose les réécritures sont par excellence des textes qui véhiculent la mémoire culturelle : « la réécriture est une intervention intentionnelle sur la mémoire culturelle qui sert des intentions idéologiques particulières » (2013 : 623). Ainsi, les réécritures des tragiques antiques peuvent figurer comme textes-porteurs de mémoire culturelle, faisant appel à un imaginaire collectif, tout en étant en même temps des textes culturels selon Aleida Assmann (1995 : 234), c'est-à-dire des textes appartenant à la mémoire culturelle universelle, porteurs d'une vérité irréductible et achronique (*ibid.* : 237).

Les réécritures sont susceptibles de modifier le sujet ou le contenu d'un texte sa structure, son style et ses personnages, en faisant recours à des suppressions, des adjonctions, des techniques

de collage ou de montage, etc. (Sivetidou 2010). Si toute modification en termes de structure, de style ou de langage est permise dans le cadre la modernité, et surtout de la postmodernité, nous ne devons pas oublier pourtant le fait que cette pratique de transformation était légitime dès l'antiquité déjà et tout au long de l'histoire : souvenons-nous par exemple de l'Eneide ou des tragédies de Sénèque et du théâtre romain en général, ou des œuvres du classicisme français.

Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse des réécritures-adaptations dramatiques ou des réécritures-traductions, une chose est certaine : les réécritures présupposent toujours une certaine distance temporelle, culturelle et linguistique. Ce jeu entre le même et l'autre, l'identique et le différent attribue à la réécriture, selon Coste (2004), une double fonction : en tant que répétition, elle confirme et renforce le canon. Dans cette perspective, elle demeure traditionnelle, conservatrice ; en tant que recontextualisation, elle assume une fonction subversive en exerçant des pratiques de déformation dans l'œuvre classique. On détecte aisément ici des similitudes avec les conceptions théoriques de Jauss au sujet de la conformité ou de la subversion de l'horizon d'attente des lecteurs par une œuvre littéraire.

Comme la notion de réécriture ne prend sens qu'à travers une série de termes commençant par le préfixe « re », reprise, répétition, remise en état, rénovation, restauration, réactualisation parmi plusieurs autres, on peut se demander s'il est légitime de considérer les réécritures comme des œuvres originales et autonomes ou s'il faut les envisager sous l'ombre des textes premiers comme de simples « imitations » plus ou moins réussies.

Si Homère a repris la tradition épique orale et les trois tragiques les mythes, eux-mêmes ultérieurement réécrits par Corneille, Racine et Voltaire dans des œuvres sublimes, cela montre que dire la même chose différemment, c'est recréer et que « la création », comme constate Tiphaine Samoyault, « s'exerce non dans la matière, mais dans la manière, ou dans la rencontre d'une matière et d'une manière. » (2014 : 51). D'ailleurs, d'après Casanova, qui conçoit la littérature, suivant Bourdieu, comme un monde autonome et lui confère, en étendant la vision de Bourdieu, une dimension internationale, il arrive souvent que les écrivains annexent et se réapproprient des normes, formes, genres, sujets et pratiques apparus à un certain moment dans un autre pays que le leur dans le but de renverser des forces littéraires existantes et de gagner une certaine autonomie et reconnaissance (2005). À travers

la réécriture en effet, des sens nouveaux s'ajoutent aux formes anciennes et inversement ; cette pratique s'effectue après un temps de réflexion de l'écrivain, qui a déjà lu de façon critique ses sources antérieures et qui « par le jeu d'une disposition nouvelle ou d'une expression inédite, [devient] ”propriétaire” de son sujet. » (Samoyault *op.cit.*).

En particulier, tous les dramaturges étudiés dans le cadre de notre recherche ont actualisé la tragédie antique, en proposant leurs propres modes esthétiques et de nouveaux intérêts thématiques ; de fait, ils ont apporté tant de changements que nous ne pouvons parler que d'œuvres neuves. Cependant, aucun de ces changements n'a aboli le sens tragique mais bien au contraire les nouvelles modalités d'expression et de composition ont contribué à son émergence multiple et renouvelé. Ainsi, leurs œuvres ne peuvent être aperçues que sous la lumière de leurs hypotextes et de la conception du tragique dans leur sein. Cette constatation demande une définition plus concrète de la notion de réécriture qui constitue l'intérêt de cette étude : on considère comme réécriture l'œuvre littéraire dont le rapport avec un texte antérieur est tellement clair qu'il est souvent impossible de la comprendre sans le prendre en considération comme point de référence. Ce rapport ne prive pas pourtant l'œuvre de réécriture de son autonomie esthétique par rapport à son hypotexte, grâce aux reformulations et aux remodelages profonds sur le matériel du sous-texte effectués à travers des combinaisons nouvelles et innovantes tant au niveau thématique qu'au niveau esthétique.

1.1.2. Une première approche typologique de la réécriture selon la théorie de l'hypertextualité de Genette

Ayant défini la réécriture comme forme transtextuelle, et plus particulièrement comme hypertextuelle, nous allons l'approcher de manière plus détaillée à travers le modèle théorique proposé par Gérard Genette. Dans son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Genette introduit les études intertextuelles dans le cadre d'une poétique où il repère les liens entre les textes selon une taxonomie formelle qui porte sur l'examen des macrostructures et des traits génériques textuels. Genette introduit la notion de transtextualité comme l'objet de la poétique qui englobe cinq types de catégories générales dont relève chaque texte singulier (1982 : 7). Il systématise et délimite alors la notion d'intertextualité en la considérant comme

une partie de la transtextualité et en la distinguant de l'hypertextualité. Tandis que l'intertextualité se définit comme une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, l'hypertextualité désigne toute relation unissant un texte B – *hypertexte* – à un texte antérieur A – *hypotexte* – sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire (*ibid.* : 13). Plus concrètement, l'hypertextualité est envisagée comme la dérivation d'un hypotexte à un hypertexte qui est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle (*ibid.* : 19). Comme l'hypertexte concerne tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (*transformation*) ou par transformation indirecte (*imitation*) (*ibid.* : 16), nous considérons la réécriture comme un type de l'hypertextualité par excellence.

Dans le cas concret des réécritures théâtrales des tragédies antiques, ce qui importe est la *transformation sérieuse* ou *transposition* qui, selon Genette, est la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles (*ibid.* : 291). Il y a deux catégories de transpositions : les transpositions *formelles* et les transpositions *thématiques*. Les premières concernent exclusivement la forme et le style textuels ; la deuxième catégorie concerne « les transpositions ouvertement ou délibérément thématiques, ou la transformation du sens fait manifestement, voire officiellement, partie du propos » (*ibid.* : 293).

Dans la catégorie des transpositions *formelles* sont classées les traductions, qui constituent des transpositions linguistiques. On rencontre ici des pratiques transformationnelles telles que la versification, la prosification, la transmétrisation et la transtylistation, opérations qui incombent à l'intérêt de cette étude puisque nous allons analyser les procédés stylistiques des traductions des tragédies sophocléennes.

Au sein des transpositions formelles, on rencontre comme pratique transformationnelle la *transmodélisation*, à savoir toute espèce de modification apportée aux traits modaux de l'hypotexte. En ce qui concerne les réécritures-adaptations dramatiques dans le cadre de notre recherche, étant donné qu'elles sont censées appartenir au même genre dramatique que leurs hypotextes mais subissent des changements au niveau de leurs modes, elles semblent devoir être classées dans la catégorie de la *transmodélisation*. Lorsqu'elles soumettent, en tant qu'hypertextes, les modes des hypotextes à diverses transformations, on parle de *transmodélisations intramodales* et plus précisément de *variations du mode dramatique*. Un

exemple significatif est celui de la disparition complète ou de la transformation de la forme et de la fonction du chœur tragique dans les réécritures contemporaines (*ibid.* : 396-405).

Dans les réécritures-adaptations dramatiques, on trouve également une autre pratique, qui est celle de la *transposition diégétique* ou *transdiégétisation* et qui concerne le passage de l'univers spatio-temporel de l'hypotexte à un autre, souvent contemporain. Il va de soi que la transformation diégétique entraîne inévitablement certaines transformations pragmatiques, puisque tout transfert d'une action antique à l'époque moderne impose le même changement aux éléments dont le nouvel univers est composé (*ibid.* : 420-421, 442). Pour revenir au cas des réécritures-adaptations dramatiques, celles-ci peuvent être *homodiégétiques* à condition qu'elles reprennent un sujet mythologique, même si elles transforment partiellement et ponctuellement ce sujet : *La Machine infernale* de Cocteau ou *L'Antigone* de Spyridakis en sont des exemples pertinents ; en revanche, elles peuvent aussi être *hétérodiégétiques* si le cadre de l'action et l'identité des personnages sont modifiées (*ibid.*) ; mentionnons comme exemple *Incendies* de Mouawad, *Le Meurtrier de Laius et les Corbeaux* de Pontikas, *Le vertige des animaux avant l'abattage* de Dimitriadis.

En ce qui regarde la transformation sémantique, il est intéressant d'évoquer l'une de ses manifestations, à savoir la *substitution de motif* ou *transmotivation* qui contient trois aspects : la *motivation simple* (l'introduction d'un motif là où l'hypotexte n'en comportait aucun), la *démotivation* (la suppression d'un motif existant dans l'hypotexte) et la *transmotivation* qui consiste en l'addition des deux autres – *démotivation* suivie d'une *remotivation* (*ibid.* : 457-458). On remarque que ce dernier aspect apparaît souvent dans les réécritures du mythe tragique d'Antigone. Chez Anouilh en particulier, selon Genette, le conflit des deux héros n'a rien à voir avec des valeurs morales, religieuses ou civiques. Il exprime l'état psychologique de deux héros enfermés dans des positions inflexibles et égoïstes (*ibid.* : 470-471). Chez Demarcy, Antigone apparaît comme un symbole pacifiste qui défend les valeurs humaines et qui résiste au mandat de Créon par amour absolu pour son frère. Pour sa part, Kekkou présente son héroïne comme choisissant la mort en raison de l'impossibilité de vivre dans un monde patriarcal.

Le procédé de la *transvalorisation*, « toute l'opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions [...] »

d'attitudes, de sentiments » (*ibid.* : 483-484) semble aussi être en prise avec certaines des réécritures de cette étude. De fait, dans la sous-catégorie de la *valorisation* qui consiste à attribuer un rôle plus important ou plus « sympathique » à l'un des héros, on classe la *Jocaste* de Matsas où l'accent est mis plus sur la figure de la reine que sur Œdipe. Dans le même esprit, *La Machine infernale* de Cocteau pourrait correspondre à la sous-catégorie de *dévalorisation* puisque les figures mythiques sont présentées comme parodiées et démythifiées.

Ce classement indicatif et non pas du tout exhaustif des réécritures selon la typologie de Genette, met en évidence la variété et la portée des remodelages ou des déformations que les dramaturges réalisent sur le matériau offert par les hypotextes antiques.

Puisque les réécritures sur lesquelles nous nous penchons sont de nature théâtrale – qu'il s'agisse de créations dramatiques ou de retraductions – la perspective théâtrale joue un rôle majeur dans l'interprétation globale de la vision tragique que porte chaque pièce. C'est pourquoi, il nous semble essentiel de proposer par la suite une brève esquisse significative de la transposition sur scène de certaines réécritures des tragédies antiques.

1.2. Réécrire pour le théâtre : le texte et la scène

À l'époque classique athénienne, chaque tragédie était écrite afin d'être représentée une seule et unique fois dans le cadre des Grandes Dionysies. Le poète tragique était à la fois chargé de l'écriture mais aussi de l'organisation dramaturgique du spectacle qui s'étendait du choix du matériau scénique (masques, décors, costumes etc.) jusqu'à l'apprentissage de la chorégraphie au chœur et au jeu du personnage principal. Le dramaturge tenait alors une place multiple, de poète, de « metteur en scène » et d'acteur. D'ailleurs, pour parler de l'action créatrice du poète tragique, les athéniens n'utilisaient pas le verbe écrire (*graphein*) mais le verbe faire (*poiein*) ou représenter (*didaskein*) (Vasseur-Legangneux 2004 : 47). Il est alors évident que dans la réalisation théâtrale antique le texte était inséparable de sa représentation, d'autant plus que chaque performance obéissait à un code bien précis et figé.

A l'encontre de l'Antiquité classique grecque, la mise en scène moderne se distingue nettement du texte théâtral : soumis à la vision propre de chaque metteur en scène, le texte acquiert des interprétations innombrables en fonction des autres données scéniques.

Face à cette réalité, le créateur des réécritures théâtrales doit prendre en considération non seulement l'aspect textuel de son œuvre mais aussi son existence scénique, puisqu'il s'engage à communiquer les liens transtextuels dont découle le sens du texte non seulement aux lecteurs mais aussi aux spectateurs de son œuvre. Cela implique que le texte s'ajuste à la scène, tout en prenant en compte les moyens et les outils scéniques : les dispositifs scéniques, les divers codes, le jeu des acteurs, etc. Ainsi, comme Siaflekis le remarque, l'opération transtextuelle se réalise non seulement en fonction du passé littéraire et de la perspective historique mais également de la dimension du spectacle (2005 : 19).

De même, étant donné que le spectateur moderne s'attend à renouveler sa vision sur une réécriture théâtrale à travers les différentes représentations, toute démarche scénique ne doit pas seulement prendre en considération ses attentes mais aussi assurer la possibilité de son intelligibilité – émotionnelle et cognitive – immédiate : parce que chaque représentation a un caractère toujours fluide et non répétitif, toute référence transtextuelle déterminante pour le décodage du sens doit être facilement repérable, même intuitivement, par le spectateur. L'interprétation fondée sur les références transtextuelles doit se dégager aisément sans engager un raisonnement trop complexe (Wach 2012 : 37). En ce qui concerne les réécritures tragiques, elles cherchent à conserver un contact permanent avec le texte ancien et ses références, même quand elles renoncent délibérément aux conventions du théâtre antique.

Nous distinguons alors entre deux finalités différentes de représentation des réécritures théâtrales : soit on veut mettre en rapport le texte ancien avec des formes scéniques et des moyens d'expressions contemporains à travers une traduction ; soit on s'intéresse à mettre en scène une recreation dramatique et communiquer aux spectateurs les liens avec l'hypotexte antique que tant l'auteur que le metteur en scène choisissent de mettre en valeur en fonction de leurs positionnements idéologiques ou esthétiques.

1.2.1. L'auteur dramatique en tant que créateur, le metteur en scène en tant que lecteur : une dialectique des échanges

Pendant les années 1950, de nouveaux dramaturges grecs apparaissent dont la création est fortement encouragée par la conception scénique du metteur en scène Karolos Koun. La pièce *La cour des miracles* d'Iakovos Kambanellis, montée par le Théâtre Technis en 1957, marque une nouvelle époque pour la dramaturgie grecque moderne. Dès le début des années 1970, la visibilité de ces nouvelles voix dramaturgiques s'étend au-delà du Théâtre de l'art de Koun. Parmi ces écrivains, on distinguera ceux qui choisissent de réélaborer le mythe antique en exprimant leur point de vue sur le tragique de leur époque.

En 1993, le spectacle *La Cène*, écrit et réalisé par Kambanellis, est joué au Théâtre National. Cette pièce surprend avec sa vision novatrice sur le matériau tragique : trois pièces – deux qui se réfèrent au mythe des Atrides et une au mythe des Labdacides – qui racontent le matériau mythique sous un nouvel angle : *La lettre à Oreste* révèle la douleur de la femme opprimée à travers le personnage de Clytemnestre ; dans *La Cène*, Kambanellis réunit les vivants et les morts de la famille des Atrides à l'occasion d'un dîner familial ; enfin, dans la *Rue transversale de Thèbes*, l'auteur passe au mythe des Labdacides pour raconter l'histoire des personnages secondaires, pauvres et populaires qui, malgré tout, subissent les conséquences du destin tragique de leur maître.

Ce qui est intéressant ici est le fait que metteur en scène et dramaturge constitue la même personne. Kambanellis a traité le matériel tragique d'un point de vue très précis : il l'enrichit des préoccupations psychologiques et sociologiques du XX^e siècle, en approchant les personnages tragiques avec un souci anthropologique. Les tonalités réalistes et la rigueur de son discours vont de pair avec la poésie de la pièce. Dans sa mise en scène, Kambanellis a accordé la priorité au texte, en s'appuyant sur un décor simple, des costumes neutres et une musique à basse tonalité qui a également contribué à la création d'une ambiance solennelle⁷.

⁷ Informations recueillies par les critiques de l'époque au sujet de ce spectacle, disponibles en ligne sur le site du Théâtre National, archives numérisées : <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=303>, consulté le 24.02.2016.

La négociation pour le mariage d'Antigone de Vassilis Ziogas a été portée à la scène du Théâtre National en 1977. La pièce avait déjà été montée six fois, trois fois en Grèce et trois fois à l'étranger, puis elle avait disparu pendant onze ans de la scène grecque, en raison de son écriture singulière qui mélange des éléments hétéroclites. À l'occasion de cette représentation, Ziogas a donné un entretien où il décrit le théâtre comme : « l'outil unique de la représentation de la pratique humaine et comme l'art qui se fonde toujours sur les règles traditionnelles mais trouve les moyens d'être rebaptisé selon les exigences modernes⁸ ». Cette œuvre caractérisée par son écrivain comme une « éthographie surréaliste » constitue une satire de la classe moyenne grecque. Sa forme surréaliste vient lier le comique au tragique en révélant la tendance de l'absurdité à prendre la place de la logique et en portant sur le devant de la scène l'isolement humain et la domination de la dégradation morale. Le metteur en scène Kostas Bakas a choisi d'utiliser le grotesque pour transposer en performance théâtrale cette satire à échos tragiques. Sa démarche a été considérée presque par l'ensemble de la critique comme réussie et révélatrice du concept tragique de l'œuvre.

Un dernier exemple plus récent est celui de la représentation du *Meurtrier de Laius et les corbeaux* de Marios Pontikas au théâtre Stoa en 2004. Cette pièce ravive la figure tragique d'Œdipe tout en mettant en scène la perpétuelle répétition de la trompeuse illusion des hommes. Elle est composée de deux monologues – celui d'un homme anonyme qui essaie de renoncer à l'identité d'Œdipe et celui d'une corneille qui prend la forme d'une femme pour transmettre aux hommes un message véhiculant la même réflexion : l'incapacité de la parole humaine à devenir porteuse de la vérité totale et à servir la communication réelle.

Dans une telle œuvre, tout dépend de la représentation sur scène (Christidis [critiques] dans Pontikas 2007 : 312-314). La pratique scénique et la scénographie ont encadré de manière pertinente le texte théâtral. Le metteur en scène Giannis Anastasakis se concentre sur le naturel du jeu d'acteurs, tout en restant fidèle aux didascalies du texte et en développant les moments de silence et les expressions non verbales des acteurs. Le décor simple et les costumes neutres de Patsas ont été harmonieusement liés avec l'ambiance totale. D'après

⁸ Ziogas (entretien 1977), disponible en ligne sur le site du Théâtre National, archives numérisées : <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=522#publications>, consulté le 24.02.2016.

Maria Damianidou, la réalisation d'Anastasakis a laissé entrevoir « la force de la parole de Pontikas, dont les symboles intenses et les préoccupations philosophiques partout présentes invitent le spectateur à assumer un rôle actif dans la perception de la pièce et à exercer non seulement une critique des événements historiques mais aussi une autocritique et une introspection » (2004). Enfin, Georges Pefanis déclare qu'« Anastasakis a fait une bonne lecture des significations latentes possibles et il a coordonné la performance de manière déterminante » (Pefanis [critiques] dans Pontikas 2007 : 318-319).

En France la mise en scène a acquis, pour des raisons historiques, un statut très important beaucoup plus tôt qu'en Grèce. Le travail des metteurs en scène a connu très tôt la reconnaissance publique et les dramaturges confiaient souvent leurs œuvres à un metteur en scène spécifique : c'est le cas de Giraudoux avec Copeau et de Sartre avec Dullin. Pareillement, l'apparition d'un théâtre qui s'intéresse aux mythes grecs en France est surtout un phénomène des premières décennies du XX^e siècle : après 1939 les seules grandes réussites en ce domaine étaient *Les Mouches* de Sartre, *Antigone* d'Anouilh et *Bacchus* de Cocteau.

Les pièces de Giraudoux, Cocteau, Anouilh et Sartre – qui illustrent le théâtre littéraire – étaient en plein essor pendant l'entre les deux guerres. D'ailleurs, leur principe esthétique était très compatible avec celui des metteurs en scène qui mettaient la mise en scène au service du théâtre littéraire. À côté de ceci, leurs thématiques en accord avec l'air du temps les rendaient vite populaires.

Cocteau, assumant lui-même la première réalisation de sa pièce *Antigone*, au Théâtre de l'Atelier le 20 Décembre 1922, a tâché de faire état de son point de vue révolutionnaire dans la réécriture-adaptation dramatique de la pièce dans sa représentation. Désireux d'instaurer une certaine tension, il utilise tous moyens scéniques qu'il a à sa disposition : la parole et le mouvement des acteurs, le décor, les costumes. Pour ce faire, il a travaillé avec les personnages éminents de son époque : Charles Dullin a joué le rôle de Créon, Antonin Artaud celui de Tirésias. Les costumes étaient faits par Chanel, la musique était écrite par A. Honegger et le décor subversif était réalisé par Picasso. Un simple voile bleu a été mis sur fond. Au milieu, se trouvait l'entrée du palais, très simple. Des masques pendus représentaient le chœur. Au centre du décor se situait un trou d'où venait la voix du Coryphée, incarnée par

le dramaturge. La pièce a été remontée en 1927 en adoptant la forme d'un drame lyrique, dans un style plutôt baroque.

Antigone d'Anouilh, représentée pour la première fois au théâtre de l'Atelier à Paris le 4 février 1944, durant l'Occupation allemande, a connu un grand succès. La pièce a été montée encore une fois en 1947 par Barsacq, à la tête depuis 1940 du Théâtre l'Atelier. Le langage de l'écrivain, caractérisé par le refus du style noble, l'utilisation de l'humour, la fonction métadramatique et autoréférentielle de la parole semblait et était vraiment moderne. D'après Brandy, la réalisation de Barsacq a présenté de façon intense l'indécision entre les références classiques et modernes, qui se reflétait également dans le choix des costumes (1990 : 60).

Tandis que les auteurs de ces pièces ont souvent eu tendance à remettre en cause certaines idées du passé et portaient sur scène un débat d'ordre philosophique, ils n'innovaient pas dans les formes dramatiques, ce que fera la nouvelle génération d'écrivains qui va prendre le relais. Ceux-ci ont créé le « nouveau théâtre » qui a encadré le théâtre de l'absurde.

Au fil des années suivantes, le texte perd peu à peu sa place centrale dans la représentation. Vue l'évolution des techniques scéniques et à l'aide des nouvelles technologies, le metteur en scène a dorénavant à sa disposition tous les outils nécessaires pour faire de la scène le lieu de sa propre création artistique. À la fin du XX^e siècle, on repère de plus en plus souvent des performances théâtrales où une seule personne prend en charge l'ensemble de l'œuvre artistique, dirigeant en même temps toutes les composantes du spectacle et réalisant ainsi un travail de métissage ou d'hybridation (Ryngaert 2011 : 67-69).

Au sein de cette pratique, le texte dramatique est conçu dans son interaction avec les autres catégories scéniques ; il ne se crée plus *a priori* par rapport au mouvement, à la lumière, au son mais en même temps et en fonction d'eux. Il arrive même parfois que les pièces soient publiées après ou en même temps que le spectacle.

Cette tendance confère une vivacité aux textes qui réécrivent les mythes du genre tragique dans le but de parler de l'actualité. Citons comme exemple le texte de Richard Demarcy *Les Voyageurs et les Ombres. Œdipe, Antigone sur le chemin*, où l'écrivain se charge autant du travail de l'auteur que celui du metteur en scène. À l'aide de ses collaborateurs, il travaille sur toutes les composantes du spectacle qu'il monte avec sa compagnie *Le Naïf Théâtre* :

L'art théâtral, c'est le travail d'une équipe, de gens qui ont tissé ensemble une histoire et qui la portent face à des gens qui sont atomisés, qui meurent d'isolement. C'est de montrer qu'il existe des laboratoires humains où des groupes peuvent se constituer, non pas pour vivre de façon utopique dans des phalanstères selon Fourier, mais pour construire une œuvre. (Demarcy 1994 : 32)

Dans la même lignée, on trouve également Wajdi Mouawad et son œuvre *Incendies*. D'après l'affirmation de l'auteur et metteur en scène, ce texte est le résultat de la participation active de tous les membres de l'équipe, sans quoi elle n'aurait pas pu se réaliser :

Incendies n'aurait jamais vu le jour sans la participation des comédiens [...]. Le texte fut écrit à mesure des répétitions échelonnées sur une période de dix mois [...]. Le travail de scénographie aussi eut à s'adapter au fait que le texte s'écrivait à mesure et, tout au long de cette période, j'ai eu le sentiment qu'il était question avant tout d'une troupe de théâtre, avec ses techniciens et ses comédiens, qui œuvraient pour dégager le chemin à l'écriture. Sans cette écoute, sans cette participation, sans cet engagement actif de la part de chaque membre de l'équipe, je n'aurais pas pu écrire. (2010a : 9 -11)

Ces exemples illustrent la façon dont les réécritures-adaptations dramatiques renouvellent le mythe antique et donnent lieu à la créativité artistique non seulement dans le domaine de la littérature mais aussi dans l'art du spectacle théâtral. Le texte dramatique, ouvert aux interprétations et aux conceptions scéniques, finit par offrir un nombre inépuisable de réalisations sur scène, chaque fois différentes et originales.

1.2.2. La traduction théâtrale comme geste esthétique et idéologique

Pour ce qui est du premier type des réécritures – les tragédies antiques sur la scène moderne à travers leur traduction – les divers choix scéniques découlent souvent de la prise de position des metteurs en scène face aux conventions théâtrales antiques. En effet, selon Patricia Vasseur-Legangneux : « les metteurs en scène modernes ont le choix entre trois attitudes différentes. Certains s'efforcent de reconstituer au plus juste les conventions théâtrales antiques, en particulier celles concernant le rapport à l'espace, le jeu masqué et le traitement du chœur, mais sans un souci d'exactitude archéologique. D'autres suppriment toutes ces conventions ou certaines d'entre elles et utilisent les textes de la tragédie antique comme un matériau ouvert à toutes sortes d'expérimentations théâtrales. D'autres enfin préfèrent

transposer ces conventions en termes scéniques contemporaines [...]. Chacune de ces attitudes implique un rapport différent à la tragédie : tantôt la mise en scène souligne et même accentue la distance qui nous sépare de l'Antiquité, tantôt elle la réduit. Chacune donne aussi aux œuvres une signification particulière. » (Vasseur-Legangneux 2004 : 25-26).

Interpréter scéniquement les tragédies antiques signifie, entre autres, s'appropriier le texte au moyen d'une traduction propre à transmettre la réflexion scénique aux spectateurs. Les performances modernes de tragédie antique sont souvent étroitement liées à une traduction particulière, cohérente avec les autres choix dramaturgiques et la position générale quant à la mise en scène. Dans cette perspective, on remarque que certains metteurs en scène, soucieux de respecter le plus possible le sens et la lettre des œuvres antiques, ont établi un lien entre l'université mais aussi le domaine des lettres et plus particulièrement de la poésie et le monde du spectacle. De nombreux philologues, romanciers et poètes se sont mis – et se mettent encore – par leurs traductions au service d'un spectacle précis, comme c'est le cas du philologue Jean Bollack pour Jacques Lassalle ou du poète Robert Davreu qui a traduit *Les Trachiniennes*, *Antigone* et *Électre* de Sophocle pour leurs mises en scène par Wajdi Mouawad.

En raison de l'importance que les metteurs en scène accordent à la traduction théâtrale, il y en a parmi eux ceux qui, au sujet de la traduction, ne font confiance qu'à leurs propres compétences. Citons comme exemple significatif Antoine Vitez qui a traduit *Électre* de Sophocle afin de la mettre en scène⁹ ; Minos Volonakis qui, dans le but de réaliser *Médée* en 1975 et *Électre* de Sophocle en 1976, a fait lui-même les traductions afin de donner à ces œuvres le ton poétique et la théâtralité qu'il désirait ; Giorgos Sevastikoglou, metteur en scène et traducteur en même temps de *Oreste* au théâtre d'Épidaure en 1982, qui a opéré des

⁹ Vitez a mis trois fois en scène *Électre*, en 1966, 1971 et 1986 en utilisant à chaque fois la même traduction bien qu'il ait apporté certains changements sur sa traduction en fonction de chacune des mises en scène (Chaviaras 1992 : 18). Pour la représentation de 1971, il a aussi introduit certains extraits des poèmes de Yannis Ritsos énoncés en grec moderne.

interventions innovantes tant au niveau de la structure de l'œuvre qu'au niveau de son dire, en transposant le texte antique de manière assez libre¹⁰.

D'après Jacques Lassalle, qui a monté *Andromaque* d'Euripide en 1995 : « porter à la scène un texte étranger réclame qu'on en suscite d'abord une nouvelle traduction pour affirmer que ni le texte ni sa représentation ne sont en rien définitives, qu'elles ne peuvent prendre en compte qu'une certaine dimension de l'œuvre à un certain moment de son existence » (cité par Vasseur-Legangneux *op. cit.* 49). Il devient évident que non seulement le choix de la traduction s'avère un marqueur important des choix esthétiques du metteur en scène mais aussi le choix de la non traduction : lorsque Minotis porte sur scène *Œdipe à Colone* au Théâtre National en 1975, il choisit de conserver les parties lyriques du chœur en grec ancien. Résultat de la collaboration féconde entre Minotis – en tant que metteur en scène et acteur à la fois – et Ioannis Xenakis, le compositeur, cette décision montre à quel degré la traduction s'intègre à la réalisation scénique de la pièce, en soutenant la réflexion et les choix esthétiques du metteur en scène.

L'orientation scénique de chaque représentation reflète souvent des points de vue idéologiques explicites, comme le souligne Lefevre à propos de toute traduction: la traduction, en tant que réécriture, constitue toujours une manipulation et présuppose tant une idéologie qu'une poétique (1992 : 9). Ainsi, la pièce d'*Antigone*, à Athènes, réécrite dans la traduction d'Ioannis Gryparis montée en Octobre 1940 et puis remontée un an plus tard (Juin 1941) pendant l'occupation allemande¹¹, elle a constitué « le triomphe de la démotique », selon plusieurs journaux de l'époque, révélant ainsi la langue démotique en tant qu'élément culturel majeur et symbole de l'hellénisme. Clairement influencé par la réalité politique de la Grèce pendant le régime des colonels, Vitez monte *Électre* en 1971 en insérant dans le texte traduit du grec ancien en français quelques passages en grec moderne tirés de l'œuvre

¹⁰ Tsirbinos, O. (propos recueillis), « Un "Oreste" expérimental. Pour le spectacle du Théâtre National à Épidauré. » [« Ένας "Ορέστης" πειραματικός. Για την παράσταση του Εθνικού στην Επίδαυρο »], 20 Août 1982, dans *Θεσσαλονίκη [Théssalonique]*, disponible en ligne sur le site du Théâtre National, archives numérisées : <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=652#publications>, consulté le 03.03.2017.

¹¹ Cf. site du Théâtre National, disponible sur : <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=288#programs>, consulté le 12.03.2017.

poétique de Yannis Ritsos ; dans le but de faire allusion aux luttes des combattants de la Gauche grecque contre la dictature (Papandreou dans Mavromoustakos & Felopoulou 2014 : 52).

Certes, tout transfert du drame antique sur la scène moderne dépend fortement des conventions esthétiques de l'époque. En France, la question de la reconstitution archéologique ou de l'actualisation des tragédies antiques a déterminé pendant longtemps leurs représentations. Le groupe du théâtre antique de la Sorbonne, fondé en 1936 par des étudiants, a soutenu une perspective totalement fidèle à l'esprit et à la forme de la tragédie comme l'affirme Maurice Jacquemont, metteur en scène des *Perses* en 1936 et de l'*Agamemnon* en 1947 (cité par Voelke 2010 : 4) – bien que la notion de la fidélité soit mise en question dans la traductologie, considérée comme une notion confuse et abstraite qui ne décrit pas le processus et le phénomène de la traduction. Ce genre de transfert scénique est régit par le désir de respect de l'original, surtout des parties chorales qui doivent être chantées, tout en suivant la langue scénique moderne. Dans cette perspective, la traduction philologique de Paul Mazon a été considérée comme la plus appropriée, son avantage majeur étant de respecter les différences rythmiques entre le texte du chœur et celui des personnages sans pour autant se limiter à la forme versifiée (Vasseur-Legangneux *op.cit.* : 50-55).

Jean Paul Sartre a opté pour une voie totalement différente lorsqu'en 1965 au Théâtre National populaire il s'est adonné à une entreprise d'actualisation des *Troyennes* d'Euripide. Voulant par cette adaptation du texte antique de « dire adieu à la littérature », pour se consacrer à la politique, Sartre de par le sujet et de par la forme de la pièce fait des allusions à la guerre d'Algérie (Deguy 2010 : 179-191) et entre en contradiction avec la mise en scène de Michalis Cacoyannis qui souhaitait monter une œuvre classique grecque et suivait un style plus proche des conventions antiques¹² en s'éloignant ainsi de la perspective historique de Sartre.

À l'aube du XX^e siècle, en 1901, Konstantinos Christomanos, fortement influencé par le courant du naturalisme, propose une création audacieuse pour l'univers et le public grecs de l'époque, la traduction de l'*Alceste* en vers libres. Son exemple n'aura de succession qu'après

¹² Pour plus d'informations, Cf. Voelke P. 2010.

soixante-dix ans, jusqu'à ce que la tradition qui consiste à traduire systématiquement les drames antiques en vers soit enfin rompue (Georgousopoulos 2000 : 42- 46). Hormis cette innovation, Christomanos, traducteur mais aussi metteur en scène de la pièce, introduit une innovation majeure dans la traduction et par conséquent la représentation du drame antique, en employant un style populaire en insistant sur l'atmosphère et la tension émotionnelle. Parallèlement, on constate l'apparition d'une autre tendance tout à fait différente, celle qu'initie Thomas Oikonomou et le Vassilikon Theatron, qui opte pour une réalisation et une traduction plus érudites des textes antiques, en accordant une importance particulière à la parole tragique. Ces deux tendances continuent à coexister jusqu'aujourd'hui, tandis qu'à partir des années 1970 on remarque les premières entreprises de convergence et de mélange des éléments des deux tendances (*ibid.*).

A travers les exemples analysés, nous avons vu comment les dramaturges et les traducteurs des réécritures des tragédies grecques proposent, en façonnant divers aspects des pièces, de nouvelles œuvres qui invitent les lecteurs à partager leur regard propre sur les textes antiques et sur les questions de leur temps. Si l'acte de réécrire est susceptible de « s'exposer au pouvoir questionnant du mythe et faire de l'écriture une traversée des âges, mais aussi des strates de l'inconscient individuel et collectif » (Ferry dans Engélibert & Tran-Gervat 2008 : 149), on se demande sur les modes par lesquels les auteurs, dramaturges et traducteurs canalisent leur vision du tragique et en font un objet de réinterprétation multiple. Conçu dans sa dimension scénique, le texte de la réécriture devient partie d'une création artistique plus totale où la voix de l'auteur exprime désormais un « des langages de la scène » (Pavis 1990: 139).

Par la suite nous procédons à l'analyse des hypotextes de ces réécritures et plus particulièrement nous allons aborder le mythe littéraire, le genre esthétique de la tragédie et les différents aspects du tragique en son sein.

1.3. Les différentes facettes du mythe dans la tragédie antique

Le terme « mythe » ne se limite pas à une définition unique mais il est porteur des significations divers, qui s'étendent de l'usage quotidien jusqu'aux acceptions spécifiques et épistémologiques. Pour Vernant le mythique n'exprime qu'un double rapport d'opposition, d'une part au réel et de l'autre au rationnel (1974 : 195), ce qui rend son univers complexe, flottant et contradictoire : « le mythe ne se définit pas seulement par sa polysémie, par l'emboîtement des différents codes les uns dans les autres. Entre les termes mêmes qu'il distingue ou qu'il oppose dans son armature catégorielle, il ménage dans le déroulement narratif et dans le découpage des champs sémantiques, des passages, des glissements, des tensions, des oscillations comme si les termes tout en s'excluant s'impliquaient aussi d'une certaine façon. Le mythe met donc en jeu une forme de logique qu'on peut appeler, en contraste avec la logique de non-contradiction des philosophes, une logique de l'ambigu, de l'équivoque, de la polarité. » (*ibid.* : 250).

De manière générale, le mythe concerne un récit collectif à fonction symbolique (Durand 1969 : 412) et qui est présent dans toutes les cultures. Il est alors parole, « une parole anonyme qui est l'expression immémoriale d'une tradition essentiellement religieuse. » (Chevrel 2003 : 1). Le mythe raconte des événements situés dans un temps antérieur à l'Histoire et ses sujets concernent plus ou moins la question des origines : origine du monde, des hommes, des dieux. Le mythe, dont l'étymologie est à rapprocher du verbe grec μυώ qui signifie en premier lieu « je ferme les yeux et les lèvres » est lié depuis son origine au mystère, à l'indéfinissable, à l'inconcevable. Pour les sociétés dites primitives, le mythe s'attachait à la religion dont la conception était fortement liée au surnaturel. Comme Mircea Eliade le signale, le mythe est toujours le récit d'une « création » qui se fait grâce aux exploits des Êtres surnaturels. De cette façon, « les mythes révèlent que le Monde, l'homme et la vie ont une origine et une histoire surnaturelles et que cette histoire est significative, précieuse et exemplaire » (1963 : 16-17, 33)¹³. Dans ce sens, le mythe peut être conçu comme un système

¹³ Le mythe comme objet de recherche manifeste des facettes aussi nombreuses que variées. Même une définition qui engloberait la plupart de ses caractéristiques est impossible à donner. Pour des analyses détaillées sur ce sujet_Cf. Barthes 1957 ; Brunel 1988 ; Caillois 1938 ; Durand 1969 ; Eliade 1957 ; Eliade 1963 ; Hani 1976 ; Krappe 1952 ; Monneyron & Thomas 2002 ; Ruthven 1988 ; Siganos 1993 ; Vernant 1974.

de lecture qui donne la possibilité d'interpréter le monde en lui conférant de l'intelligibilité et de la cohérence (Boulogne 1997 : 12).

En même temps, comme le souligne Lamizet, « le mythe a la fonction et le statut d'un récit identitaire, d'un récit qui exprime une identité, une appartenance et une norme. Sans doute est-ce la raison pour laquelle Barthes reconnaît au mythe une dimension de métalangage. En effet, la communication mythique met en œuvre une norme symbolique et culturelle qui fait l'objet d'une reconnaissance et d'une adhésion pour tous ceux qui entendent le mythe, lui donnent du sens, et le reconnaissent comme une expression de leur identité. » (2012 : 125).

Le rapport initial du mythe avec la religion s'affaiblit à partir du VI^e siècle, dès lors que l'homme commence à percevoir et par la suite à étudier rationnellement le monde. Le mythe en tant que narration allégorique ou symbolique des phénomènes naturels et des situations réelles, devient la matière de la littérature et de l'art. Il tend ainsi à représenter artistiquement la réalité, en expliquant les prisms à travers lesquels elle peut être appréhendée et en exerçant souvent implicitement une critique sociale et politique. Cette évolution le dote d'une substance complexe, synthétique et multidimensionnelle, laquelle devient l'objet de plusieurs tentatives herméneutiques, issues de la mythologie, de la philosophie, de la philologie, de l'ethnologie, de la psychologie et des sciences sociales. Ainsi, le mythe, en tant que système polysémique en transformation permanente, ne peut se définir que selon son cadre de référence, autrement dit selon les paramètres des différentes approches épistémologiques. Toutefois, ces différentes approches ne s'écartent pas toujours les unes des autres mais souvent se superposent ou se complètent mutuellement.

1.3.1. Approches théoriques du mythe : un bref aperçu

La contribution du travail de Roland Barthes au sujet du rôle et de la fonction du mythe est considérée comme un point de référence dans la théorie littéraire. Barthes aborde le mythe du point de vue de la sémiologie, en fonction des rapports que celui-ci développe avec la réalité sociale. Il met en valeur l'aspect formel du mythe, en le considérant comme forme. Quant à la question du rapport entre le mythe et la parole, Barthes affirme que le mythe est parole, mais pas n'importe laquelle :

[...] le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme. Il faudra plus tard poser à cette forme des limites historiques, des conditions d'emploi, réinvestir en elle la société : cela n'empêche pas qu'il faut d'abord la décrire comme forme [...] Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles. (Barthes 1957 : 181).

En outre, dans le mythe, le rapport linguistique saussurien tridimensionnel entre le signifiant, le signifié et le signe acquiert un caractère particulier en raison de la particularité même du mythe qui est « un système sémiologique second ». Dans le mythe il y a en effet deux systèmes sémiologiques : un système linguistique, le langage sur lequel le mythe se construit linguistiquement ; et le mythe lui-même qu'on nomme « méta-langage », car il constitue une deuxième langue à travers et dans laquelle on parle de la première (*ibid.* : 187-188). En général, chez Barthes, la langue définit le mythe, sa forme et son message. De plus, la langue pose les conditions de la production du sens et de la réception littéraire du mythe. La fonction méta-linguistique du mythe s'active en fonction du genre littéraire dans lequel le mythe s'actualise littérairement.

Pour l'ethnologue et anthropologue Claude Lévi-Strauss l'étude des mythes constitue un des piliers de son œuvre. Pour lui, le mythe ne peut être envisagé comme détaché du langage : « Le mythe fait partie intégrante de la langue ; c'est par la parole qu'on le connaît, il relève du discours. » (Lévi-Strauss 1958 : 230). Et plus loin :

La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'*histoire* qui y est racontée. Le mythe est langage, mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient si l'on peut dire, à *décoller* du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler. (*ibid.* : 232)

Levi-Strauss envisage chaque mythe comme l'ensemble de toutes ses versions. Il a abordé le fonctionnement du mythe et sa transformation continuelle de façon structurelle : il a introduit le terme « mythème » pour décrire les éléments substantifs du mythe qui le déterminent autant quant à l'expression que quant au sens. Plus concrètement il entend par « mythèmes » de grosses unités constitutives grâce auxquelles et à leurs combinaisons une nouvelle version narrative mythique se lie et simultanément se différencie de la précédente (*ibid.* : 232 - 233).

Les mythèmes ne fonctionnent pas détachés l'un de l'autre mais seulement combinés en unités plus grandes, de façon à créer une nouvelle variante d'une narration mythique. Pour illustrer sa théorie, il procède à l'analyse structurale du mythe d'Œdipe en mythèmes classés en quatre colonnes dont il essaie de désigner l'interdépendance des « unités constitutives ». La signification du mythe résulte des rapports de corrélations et d'oppositions qui s'établissent entre ces colonnes (*ibid.* : 235-240).

Gilbert Durand suit un parcours anthropologique et social dans la recherche du mythe et il approfondit les rapports du mythe avec l'imaginaire collectif. D'après lui, il n'y a pas de civilisation sans mythes. Il se rapproche de Lévi-Strauss lorsqu'il affirme qu'il ne faut pas chercher une première origine du mythe précise dans le temps ; le mythe contient en revanche une forme continuellement transmutée, composée des thèmes mythiques tantôt déployés et tantôt abrégés. Il met en évidence plutôt le côté symbolique que linguistique du mythe :

Ce qui importe dans le mythe, ce n'est pas exclusivement le fil du récit, mais c'est aussi le sens symbolique des termes. Car, si le mythe, étant discours, réintègre une certaine "linéarité du signifiant", ce signifiant subsiste en tant que symbole, non en tant que signe linguistique arbitraire. (Gilbert 1963 : 385)

Algirdas Greimas, pour sa part, adopte et prolonge la conception de Lévi-Strauss sur la tripartition du mythe littéraire en *armature*, *code* et *message*. Par *armature* il entend l'ensemble des propriétés structurelles et narratives que le mythe, en tant que narration, prend en compte ainsi que la structure du contenu qui est exprimée à travers la narration mythique. Le *message* correspond à « la signification particulière du mythe-occurrence, situé sur deux isotopies à la fois et donnant lieu à deux lectures différentes, l'une sur le plan discursif, l'autre, sur le plan structurel » (Greimas 1966 : 28-59) ; enfin, le *code* comprend l'expression de la relation entre signifiant et signifié. Greimas était d'avis qu'une analyse de la forme d'un mythe mise en corrélation avec celle d'un autre à propos de leurs syntagmes et des éléments narratifs provenus de l'armature pouvait élucider sa signification (*ibid.* : 31-32).

Mikhail Bakhtine s'est lancé dans une tentative novatrice d'aborder le mythe dans le cadre de la théorie littéraire sans négliger l'origine anthropologique et sociologique du terme. La contribution de Bakhtine au sujet du rapport de complémentarité entre le mythe et la langue a été capitale pour la production et l'évolution des formes littéraires : la langue assume, au

niveau expressif, la transformation du mythe en message, selon des règles qui proviennent de sa nature et de ses fonctions ; de même, la langue est aussi soumise aux images de la pensée mythique du moment que le mythe alimente de manière à poser des limites à ses potentialités expressives et à rendre ses formes obscures (Bakhtine 1980 : 241-242).

En dernier lieu, Pierre Brunel (1992) a adopté une approche sociologique proche de celle de Durand, dotée d'une perspective littéraire. Brunel essaye de désigner les stades principaux du mythe littéraire, en recourant à une méthodologie plutôt structuraliste, au sein de laquelle il propose les notions de la *répétition*, de la *relation* et de l'*analogie*, censées de mettre en évidence la parenté entre le mythe et le texte (1992).

1.3.2. Le mythe littéraire

La relation du mythe avec la littérature est très ancienne. Pour certains spécialistes, la littérature est même née du mythe (Malinowski 1926). Le mythe, en tant qu'« une représentation imagée et dramatisée de l'inconnu, une représentation efficace au point d'être admise par tous les membres d'une collectivité et d'être ensuite transmise par la tradition » (Boulogne 1991 : 28), alimente la littérature avec un matériau fluide, qui peut être travaillé en fonction du genre et de l'époque qui le réaniment. Car le mythe est caractérisé par la polyvalence de ses signifiants qui, quoique fortement codés, restent en même temps des représentations imagées qui n'imposent pas de signifiés univoques.

Depuis l'Antiquité, le mythe et la littérature sont alors si inextricablement liés qu'on pourrait dire que c'est presque exclusivement par la littérature que nous connaissons les mythes. Brunel soutient cette position (1988 : 11), tout comme Jacqueline de Romilly, qui insiste pourtant sur le travail de l'oubli du mythe primitif effectué par cette même littérature :

D'ailleurs, quel mythe ? Que savons-nous de ces mythes dans lesquels ont puisé les tragiques ? Avec la Grèce nous ne connaissons presque jamais de "mythes primitifs". Que ce soit avec Homère, ou les lyriques, ou la tragédie, nous ne connaissons que des œuvres littéraires, choisies, élaborées et arrangées. C'est tout juste si parfois une image poétique venue de loin, ou bien un rite, ou encore quelque légende recueillie tant bien que mal par un mythographe se renseignant bien des siècles plus tard, ouvre soudain un aperçu sur des traditions populaires sans doute très anciennes, que les poètes

ont laissées dans l'ombre, ou ignorées. Même Hésiode, avec son désir de mettre de l'ordre dans les multiples traditions du panthéon grec, a dû beaucoup reconstruire et amalgamer, quand il n'a pas mêlé aux récits grecs des récits orientaux. Les Grecs, avec leur désir de tout exprimer et clarifier, sont peut-être le peuple au monde pour qui les traditions mythiques sont le plus constamment présentes dans la littérature, mais aussi le plus largement recouvertes et englouties sous ces créations littéraires. (1992 : 195)

Tout cela engendre souvent la conviction erronée que « le mythe est étroitement même mystérieusement attaché à la littérature – au point que le destin de l'un soit interdépendant du destin de l'autre » (Ruthven 1977 : 86). Toutefois pour Sifalekis le mythe « en tant qu'ensemble narratif uniforme entretient son autonomie face au genre littéraire avec lequel il entre en relation tout comme il est susceptible de constituer une manière d'interprétation du monde et un moyen de critique des données sociopolitiques du présent. » (1998 : ιζ).

Siganos fait la distinction entre le mythe et ses formes littéraires en parlant du « mythe littérisé » et du mythe littéraire : « Il s'agira d'un "mythe littérisé" si le texte fondateur, non littéraire, reprend lui-même une création collective orale archaïque décantée par le temps (type Minotaure). Il s'agira d'un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de tout hypotexte non fragmentaire connu, création littéraire individuelle fort ancienne qui détermine toutes les reprises à venir, en triant dans un ensemble mythique trop long (type Œdipe avec Œdipe roi ou Dionysos avec Les Bacchantes). Enfin, il s'agira encore d'un mythe littéraire, le plus indéniable celui-là, lorsque le texte fondateur s'avère être une création littéraire individuelle récente (type Don Juan). » (1993 : 32).

Le mythe littéraire – concept élaboré par la littérature comparée – constitue un sujet majeur pour les théoriciens de littérature qui se sont beaucoup penchés sur les formes et le langage que le mythe revêt pendant sa transformation en œuvre littéraire. Comme mythe littéraire on entend « une opération du travestissement du mythe pendant laquelle une narration mythique neutre acquiert une valeur esthétique. » (Sifalekis *op. cit.* 79). Cela implique une nature très singulière, voire complexe, de par son rapport contradictoire avec le mythe « primitif » : le mythe littéraire est un genre de narration qui, bien qu'il émane d'un modèle archétype d'une tradition mythique, il s'éloigne de celui-ci, à travers la parole littéraire, et se reforme en de nouvelles versions au niveau de la structure, de la thématique et du style.

Ruthven décrit le trait essentiel du mythe que constitue la transformation : « Les transformations continues [du mythe] sous forme de fausse interprétation créative préservent sa vitalité » (1988: 74-75). Ainsi le mythe peut subir dans sa mise en texte des formulations extrêmement diverses desquelles découlent continuellement de nouvelles significations :

Un mythe est d'emblée démultiplié selon des variantes qui, tout en impliquant un canevas commun, permettent des écarts, des innovations [...] Un même type de mythe se conjugue donc au pluriel, entrant en un grand nombre de versions locales qui autorisent de larges modifications internes. (Wunenburger 2005 : 72)

En plus, la plupart de théories littéraires du mythe prennent également en compte les paramètres des sciences sociales sans les laisser dominer. Cette approche s'explique par la double fonction du mythe : en premier lieu, il constitue une narration allégorique identitaire d'une certaine civilisation ; en deuxième lieu, il constitue le noyau d'une œuvre littéraire, sinon l'œuvre littéraire elle-même. Or, la dimension esthétique du mythe résulte toujours de la forme littéraire qu'il revêt. Cette forme littéraire est d'une importance majeure pour l'appréhension du mythe, car c'est elle qui active sa réception par le lecteur et qui renouvelle sa dimension allégorique.

1.3.3. La réception du mythe : l'auteur, le lecteur, le genre

Déjà chez les dramaturges grecs de l'Antiquité, les variantes formelles d'un mythe littéraire se forgent selon les exigences du genre, de l'époque et de l'écrivain. Or, il est vrai que les citoyens athéniens connaissaient les mythes qu'ils voyaient dans les tragédies. Ces mythes, qui ne sont pas si nombreux, constituent la matière première du dramaturge qui recompose leur intrigue – surtout quant aux personnages et à leurs motifs, mais aussi quant à l'espace et à l'enchaînement des faits – afin de susciter l'intérêt des spectateurs. Les mythes antiques constituent en effet depuis l'Antiquité un matériel extrêmement malléable qui offre la possibilité d'une multiplicité de lectures et de réinterprétations.

Or ces réinterprétations ne sont pas indissociables de l'imaginaire collectif d'une certaine communauté. Le mythe, produit à chaque fois d'une certaine culture, lie l'identité singulière à une identité collective. Sans nommer son énonciateur, situé en dehors du temps et de l'espace, et sans faire usage des moyens esthétiques ou formels qui mettraient des distances entre le narrateur et l'auditeur, le mythe projette des personnages et des situations qui représentent des expressions sublimées d'identités des membres d'une communauté culturelle ou des expressions sublimées des normes culturelles et sociales de la même communauté. C'est cet univers imaginaire du récit mythique qui lui donne un caractère universel et qui crée les conditions d'une réception collective à partir de laquelle se formule une mémoire culturelle collective (Lamizet 2012 : 125-130).

Dans l'horizon de la réception collective, les auteurs, en utilisant les mythes, les sauvegardent, les renouvellent et développent des œuvres qui sont toujours familiers aux récepteurs. Le mythe littéraire, disposant – grâce aux interventions esthétiques de l'écrivain – d'un éventail de significations potentielles, ouvre la voie de la communication littéraire au lecteur-spectateur, qui interprétera l'œuvre à son gré et en précisera la portée formelle et idéologique. Par ailleurs, le mythe littéraire – par opposition aux autres types de textes – peut mobiliser plus facilement le lecteur-spectateur puisque l'organisation transtextuelle du message le rend facilement intelligible. De cette manière l'entente entre la logique de l'auteur et celle du lecteur est fortement privilégiée (Siaflekis 2005 : 23).

Or, la forme littéraire d'un mythe est dictée par des règles imposées par le genre littéraire concerné. Notamment dans le cas de la tragédie, le récepteur doit prendre en compte non seulement les règles conformes à ce genre spécifique dans une période historique donnée mais aussi la double nature du mythe, qui est à la fois texte et représentation.

1.3.4. Mythe et tragédie : Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχῆ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας

La tragédie athénienne puise ses thèmes presque entièrement dans les mythes grecs antiques que nous connaissons finalement, comme le souligne justement Jacqueline de Romilly, à travers les drames antiques (1992 : 195). Certes, il y a eu certaines tentatives de composer des drames tragiques à travers des thèmes historiques. Mais elles ont la plupart du temps échoué

et les poètes y ont renoncé assez tôt¹⁴. Cela est dû au fait que la tragédie s'intéresse beaucoup plus à représenter des situations et des caractères de manière symbolique que des faits historiques. De plus, le mythe offre un matériel beaucoup plus flexible à une transformation textuelle et plus adapté aux choix des créateurs et aux données de l'époque.

À la fin du VI^e siècle, lorsque le mythe perd sa fonction religieuse et rituelle et que la vie politique et sociale de la cité cesse de recourir au langage et aux croyances mythiques (Vernant & Vidal-Naquet 2001a : 7), le mythe s'est peu à peu marginalisé mais, en même temps, continuait à être présent dans la pensée humaine, chaque fois que la science n'arrivait pas à expliquer un phénomène. On peut mieux concevoir la nature fluide du mythe en évoquant l'opposition entre *logos* et *mythos* chez les Grecs anciens ; il est connu, depuis Homère et les philosophes présocratiques, que pendant l'époque archaïque il n'y avait pas d'opposition entre les deux termes, bien au contraire : tous les deux étaient considérés comme actes de parole. Dans les tragédies cette équivalence demeure et la seule différence marquée consiste en la particularité du mythe d'être un type d'énonciation agréable, charmant. Le premier à noter clairement la nature légendaire du mythe et sa distinction du logos c'est Aristote (Dupont 2007 : 40-41). En effet, ce passage d'une conscience mythique qui tente d'intégrer le sujet dans le rythme du cosmos à une conscience intellectuelle marquée par la découverte autant de l'universalité que de la personnalité signale le passage de la préhistoire à l'histoire (Monneyron et Joel 2002 : 12-13).

De toute manière, la double facette du mythe – appartenant à un temps révolu mais à la fois présent dans la conscience humaine – trouve son parallèle dans la double nature de la tragédie qui, d'une part, est le résultat culturel des nouveaux acquis et idées sur le plan politique et social et qui, d'autre part, reste ancrée dans les traditions mythiques et héroïques.

La tragédie insinue dans les mythes toutes les questions éthiques ou politiques qui travaillent, potentiellement ou actuellement, la pensée humaine. Par conséquent, le matériel mythique,

¹⁴ Phrynichos le tragique a écrit la tragédie *Μιλήτου Άλωσις* [*La Prise de Milet*] en 494 av. J.C. Ce drame tragique a ému le public aux larmes parce qu'il lui a rappelé la prise de Milet, colonie d'Athènes, par les Perses deux ans plus tôt, en 492 av. J.C. Pour cela le poète fut condamné à payer une amende de 1 000 drachmes. Il a été même décidé que plus aucune pièce sur le sujet ne devait être produite (Hérodote *Histoires* VI. 21).

lorsqu'il devient objet de la tragédie, subit de grands changements, tout en plaçant l'être humain, aux prises avec les grandes questions ontologiques, au cœur de son discours. La tragédie transmute ce matériel très librement et l'utilise de manière à faire confronter les valeurs héroïques et les croyances religieuses anciennes avec le nouvel esprit, corollaire de l'évolution de la pensée juridique, politique et philosophique. Encore plus, la tragédie reformule les mythes en fonction de ses propres moyens, qui la distinguent de toute autre forme littéraire et garantissent sa singularité. Selon Richard Buxton, on doit chercher cette singularité du genre tragique dans le traitement du héros, de l'espace et du rôle des dieux. En effet, dans la tragédie, l'héroïsme du personnage tragique est toujours contesté : à côté de la force exceptionnelle du héros, il y a toujours un revers qui le pousse à la destruction. Il n'y a pas de meilleur exemple qu'*Œdipe roi* qui, quoique vainqueur du Sphinx et détenteur du pouvoir royal, il n'est au fond et en fait que le nouveau-né, abandonné et difforme à cause de ses chevilles percées, qui incarne la violation de la loi de l'interdit de l'inceste.

De même, un équilibre fragile se repère dans la conception de l'espace : les frontières entre les cités s'avèrent souvent un lieu de tensions susceptible de générer diverses significations symboliques ; dans *Œdipe à Colone*, c'est en traversant les frontières d'Athènes qu'Œdipe se transforme de mendiant exilé en une personne protégée par Thésée et élue des dieux. Reste le traitement des dieux ; ceux-ci sont toujours placés dans les coulisses de l'action, laissant l'initiative à l'homme mais fonctionnant en même temps comme des forces motrices de l'action : un conflit entre eux ou une contestation de leur force – l'exemple le plus éloquent est Créon dans *Antigone* – entraînent la démolition de l'homme. Néanmoins, il y a des fois où leur volonté reste incompréhensible, comme dans le cas du destin d'Œdipe. Il est vrai que chacun de ces trois types de traitement peut être repérée de façon isolée dans d'autres genres littéraires ; mais c'est seulement dans la tragédie qu'ils se présentent tous ensemble, en combinaison totale (Buxton 2013 : 121-161). On est amené alors à constater que, bien que les mythes soient la source d'inspiration du tragique, la tragédie s'en distancie et les reformule en fonction de ses propres principes.

Or, pour que tout cela soit possible, il faut que le mythe *se dégrade* lorsqu'il devient objet de littérature. En fait, il est certain que la complexité des formes littéraires, le raffinement des variations, la profondeur du discours littéraire, la fusion du mythe avec l'imaginaire du créateur et des lecteurs érodent la réalité du mythe. Il s'ensuit par là, comme Jean Pierre

Vernant l'a bien signalé pour la tragédie classique, que « les tragédies ne sont pas des mythes » (Vernant & Vidal-Naquet 2001a [1972] : 7).

Contrairement à ce qui arrive dans l'épopée antique et la poésie lyrique alors, dans le genre dramatique antique et notamment dans la tragédie les mythes ne sont pas simplement relatés en tant qu'événements réels du passé ; ils sont reformulés selon les conventions esthétiques de la tragédie afin d'être représentés dans le moment présent des spectateurs. Dans cette perspective, l'espace oscille entre l'espace de la narration mythique et celui de la représentation théâtrale. Le mythe « est joué » et les héros mythiques ne sont que des acteurs. En dernier lieu, la « réalité » du mythe est également *dégradée* dès lors que la tragédie reste indifférente à l'exposition des faits mythiques et se focalise sur la décision du héros à agir d'une certaine manière et sur ce qui le motive à agir. Il en ressort que dans le cadre de la tragédie antique comme spectacle théâtral, la tragédie prive le mythe de son essence de réalité lorsqu'elle le transforme en œuvre théâtrale (Snell 1997 :135-157).

Comme la transformation tragique du mythe signale l'inclusion du récit mythique dans des formes de composition dramatique, il est logique de s'interroger sur la structure que cette composition acquiert. Aristote dans sa *Poétique* étudie le mythe exclusivement dans une dimension structurelle. Son œuvre entreprend d'aborder la tragédie athénienne au niveau textuel, sans s'attarder sur ses interdépendances sociales, culturelles, politiques ou religieuses. En d'autres mots, il établit un modèle textuel suivant lequel la structure narrative de toute tragédie antique pourrait s'expliquer.

De ce point de vue, le mythe, ou *muthos*¹⁵, devient l'une des six parties constitutives de la tragédie et désigne le mode suivant lequel s'effectue « l'agencement des faits en système [...] »

¹⁵ Bien qu'il existe plusieurs façons de transcrire le terme aristotélicien « μῦθος », nous avons considéré que le mot qui correspondrait le mieux au langage d'Aristote serait « muthos », terme utilisé par plusieurs spécialistes comme Roselyne Dupont-Roc & Jean Lallot 1990 [1980], Florence Dupont (2007) et Paul Ricoeur (1975) entre autres. Le terme « muthos » sera alors utilisé pour se référer au mythe comme structure organisée narrativement par l'action tandis que le terme « mythe » indiquera le matériau légendaire antérieur à la composition d'une pièce dramatique.

la représentation non d'hommes mais d'action » s'effectue (Aristote 1450 a 15-20)¹⁶. Ainsi conçu, le *muthos* devient une mise en ordre narrative des éléments de l'action tragique, sans finalité et valeur performatives. Par conséquent, la notion de *mimesis* se réalise entièrement dans le texte à travers la mise en relation des actions. Une deuxième remarque concerne la mise en valeur du rôle du poète dramatique. Il incombe en effet au poète de produire « le Plaisir qui est propre [à la tragédie] » à travers le bon usage du mythe – que ce soit un mythe nouveau ou un ancien –, autrement dit la composition adéquate pour provoquer les sentiments de frayeur et de pitié (*ibid.*: 1453 b 10-26).

Toutes les acceptions théoriques précédentes semblent confirmer que le drame tragique est un drame du *muthos* et, pour citer Aristote, que le *muthos* est l'âme de la tragédie (*ibid.* : 1450 b). Certes, comme il a déjà été évoqué, la représentation du mythe dans les tragédies n'était pas stable ou fidèle aux éléments de la source mythique ; d'ailleurs, il serait impossible qu'une tragédie ait pu susciter l'intérêt des Athéniens sans modification du matériau que le public connaissait d'avance et qu'il avait vu tant de fois représenté. Le matériau mythique était donc susceptible de subir des adaptations, que commandaient le resserrement tragique et la structure poétique, sans être complètement renversé.

L'adaptation du matériau mythique pourrait être décrite selon le modèle de Peter Burian. Il propose en effet une interprétation selon laquelle les mythes anciens auraient été convertis en histoire de l'intrigue tragique en fonction de leur adaptation aux *story patterns*, c'est-à-dire à des formes narratives concrètes issues de la logique interne du genre de la tragédie antique. Selon lui, chacune de ces formes concerne un type spécifique du conflit tragique. À titre d'exemple, dans *Œdipe roi*, on observe que, dans la formule typique du retour et de la reconnaissance, le conflit réside dans le fait que le héros méconnaît son identité véritable ; dans *Œdipe à Colone*, la formule de la supplication révèle le conflit entre le suppliant et un ennemi atroce qui le poursuit ; enfin, dans *Antigone*, la combinaison de deux formules typiques, l'auto-sacrifice du personnage d'Antigone et la punition de Créon, révèle le conflit entre les deux personnages et leurs positions. De ces formes utilisées par les poètes tragiques,

¹⁶ Pour le texte de la *Poétique* nous avons utilisé la traduction de Roselyne Dupont-Roc & Jean Lallot 1990 [1980].

tantôt isolées tantôt en combinaison, résulte la prolifération des versions du mythe, ce qui parvient jusqu'aux dramaturges modernes (Burian dans Easterling 2007 : 280-287).

De ses formes primitives à ses reformulations esthétiques, en tant que matériel légendaire qui se transforme en noyau de la structure du drame tragique, le mythe devient une création littéraire ouverte autant à des multiples retraitements par les auteurs postérieurs qu'à nombreuses réinterprétations par chaque public spécifique. En ce qui concerne en particulier le mythe des Labdacides, qui constitue l'un des plus tragiques et des plus célèbres mythes de l'Antiquité grecque, il a été utilisé constamment, dès son apparition dans la littérature, dans le répertoire dramatique, en constituant une source inépuisable pour les tragédies antiques. Au cours des siècles, la légende a connu des versions nombreuses et variées de réactualisation. Nous allons par la suite procéder à un examen de ce matériau mythique, en commençant par ses origines et ses versions antiques pour arriver aux motifs thématiques sophocléens qui ont nourri au fil des âges la pluralité de versions littéraires de ce mythe et, en particulier, les réécritures théâtrales contemporaines.

1.3.5. Le mythe des Labdacides : esquisses sur les origines, les versions et les motifs thématiques sophocléens

Le mythe thébain a été traité de façon créative par les dramaturges tragiques grecs, chacun apposant son sceau sur la formulation du matériau mythique. Pour autant, parmi les tragédies antiques conservées aujourd'hui, Sophocle est celui qui a développé de la manière plus complète cette légende dans trois de ses tragédies : *Antigone*, *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*. En outre, Sophocle est le poète qui a exprimé à travers le traitement du mythe et la construction des héros tragiques des préoccupations existentielles diachroniques qui touchent des sujets identitaires, moraux ou des rapports humains.

1.3.5.1. Le mythe d'Œdipe, de ses origines à Sophocle

Les références littéraires les plus anciennes de l'histoire d'Œdipe appartiennent à des fragments du poème épique, aujourd'hui perdu, l'*Oedipodie*, qui racontait l'histoire d'Œdipe de sa naissance à sa mort. On retrouve aussi des citations du même mythe dans la *Thébaïde*, épopée perdue, qui relate la guerre fratricide entre Étéocle et Polynice, les deux fils d'Œdipe. Enfin, dans *Épigones*, un autre poème épique perdu, les fils des combattants reprennent la lutte de leurs pères, les Argiens remportent la victoire et Thèbes est ruinée. Des évocations de la légende se trouvent aussi dans les œuvres homériques : dans l'*Illiade*, il y a des allusions à la guerre qui oppose les deux fils d'Œdipe (Chant IV 378 et suivants ; V 804 ; X 286 ; XIV 114) ; dans l'*Odyssée*, on trouve des citations au sujet du meurtre de Laïus et du mariage d'Œdipe avec sa mère, à qui l'on fait référence par le nom Epikaste, au lieu du plus commun Jocaste (Chant XI 271-280). Enfin, dans l'œuvre épique d'Hésiode *Les travaux et les jours* il y a aussi une évocation de la guerre entre Polynice et Étéocle où la raison de combat est « les troupeaux d'Œdipe »¹⁷.

Quant aux trois grands poètes tragiques, Eschyle avait écrit une trilogie sur la légende d'Œdipe dont la dernière pièce est conservée, *Les Sept contre Thèbes*, représentée en 467, mais pas les deux premières, *Laïus* et *Œdipe*. Il avait aussi écrit un drame satyrique, *La Sphinx*. Enfin Euripide avait écrit deux pièces perdues, *Chrysippe* et *Œdipe* ainsi que *Les Phéniciennes* datée de 407.

Compte tenu des éléments qui précèdent, celle de Sophocle est alors la seule version littéraire du mythe d'Œdipe qui a été entièrement conservée. Pour cette raison, avec *Œdipe roi* représenté vers 420 et *Œdipe à Colone*, sa dernière œuvre jouée après sa mort en 401, Sophocle a donné deux tragédies où la légende comme matière se discerne très difficilement des formes littéraires de la tragédie. De la même façon et pour la même raison, dans le personnage d'*Œdipe*, le héros tragique sophocléen se discerne très difficilement du héros mythique. Il importe de signaler alors dans quelle mesure les œuvres de Sophocle constituent les points de référence avec lesquels toutes les autres versions sont comparées.

¹⁷ μαρναμένους μήλων ἔνεκα Οιδιπόδαο (162).

L'histoire d'Œdipe est connue : un oracle prédit à Jocaste et Laïus, le couple royal de Thèbes, que leur fils tuera son père et épousera sa mère. Ils décident alors d'abandonner le nouveau-né sur le mont Cithéron. Pourtant, Œdipe est sauvé et adopté par Polybe et Mérope, le roi et la reine de Corinthe. Parvenu à l'âge adulte, un homme accuse Œdipe, au cours d'un banquet, d'être un enfant supposé. Œdipe décide de partir pour Delphes, afin d'apprendre de l'oracle si Polybe et Mérope sont bien ses vrais parents. L'oracle donne une réponse étrange, la même qu'il avait donnée à Jocaste et Laïus : qu'il tuerait son père et épouserait sa mère. Effrayé, Œdipe décide alors de ne pas retourner à Corinthe. Sur la route, il rencontre son père dans un carrefour et après une dispute il le tue sans savoir qui il était. En continuant sa route, Œdipe arrive à Thèbes ; il décide d'affronter le Sphinx, un monstre qui menaçait le peuple thébain. Œdipe vainc le Sphinx et, sauveur de la ville, obtient la ville et épouse Jocaste, sa mère. Ils ont quatre enfants. L'histoire d'*Œdipe roi* commence à partir du moment où les Thébains, dévastés par une terrible peste, demandent le conseil de l'oracle de Delphes qui leur recommande de trouver le meurtrier de Laïus. Progressivement, la réalité se révèle et, à la fin, Jocaste se suicide et Œdipe se crève lui-même les yeux. Dans *Œdipe à Colone*, Œdipe, banni de Thèbes et aveugle, erre sur les routes guidé par sa fille Antigone. Tous les deux arrivent à Colone, deme d'Athènes, où ils se sont accueillis par le roi Thésée. À la fin, Œdipe est béni par la divinité et sa tombe devient bénéfique pour la terre qui la portera.

Si on analyse maintenant de plus près les mythes d'*Œdipe roi* et *Œdipe à Colone* tels qu'ils se présentent dans les réécritures contemporaines, il faut commencer par remarquer que les auteurs dramatiques qui improvisent à partir d'un matériau mythique antérieur, s'approprient certains axes thématiques qui constituent des motifs fixes depuis l'Antiquité et qui passent dans de diverses versions aux réécritures postérieures du mythe littéraire. Ce constat rappelle les théories de Brunel, Pichois et Rousseau sur l'étude des motifs et des thèmes dans les mythes¹⁸ (1983: 128-132). Plus encore, il rappelle un domaine spécifique de la littérature comparée qui examine l'apparition et la fonction des mythes, motifs et thèmes dans des rapports littéraires établis sur une échelle internationale autant synchroniques que

¹⁸ Les écrivains conçoivent le *thème* comme le concept large du mythe littéraire qui, à partir des *motifs* – les constituantes les plus petits du matériau mythique – se concrétise en acquérant ses particularités spécifiques (1983 : 128).

diachroniques. Ce domaine de recherche appelé «Thématologie » est orienté vers l'examen des opérations du transfert et de la réception des mythes, motifs et thèmes d'une littérature nationale à une autre, vers l'étude comparée de nouvelles interprétations et de nouvelles versions qui surgissent, vers l'étude du fonctionnement des motifs et des thèmes dans les œuvres littéraires en prise avec des questions poétiques ou esthétiques. Antonopoulou propose une distinction entre *Thema* (thème), *Stoff* (contenu) et *Motiv* (motif) fondée plus sur l'approche comparatiste allemande que sur les approches françaises ou anglaises qui ne prennent pas en compte le *Stoff* (Antonopoulou dans Antonopoulou, Karakasi et Petropoulou 2015 : 64).

Dans les réécritures de cette analyse, on repère certains éléments constitutifs du mythe antique qui apparaissent, en se combinant entre eux de multiples manières, et offrent ainsi aux dramaturges contemporains le matériau pour remanier les œuvres antérieures. Amplifiés ou affaiblis, repris ou déformés, ces traits principaux du mythe offrent des charnières thématiques centrales qui, retraitées, mettent en avant les visions et les messages personnels de leurs auteurs :

- Le meurtre du père
- La victoire sur le Sphinx
- L'accession au trône : bonheur et aveuglement
- Le châtiment d'Œdipe
- L'inceste ou le mariage avec Jocaste
- L'errance du héros
- L'élection divine et la rédemption du héros
- La descendance d'Œdipe

La royauté d'Œdipe représente la preuve de sa force exceptionnelle qui parvient à vaincre le Sphinx, obtenir le trône et épouser la reine. Or la force et le bonheur acquis par le héros restent superficiels et n'annulent pas sa nature profonde qui est liée à la faiblesse (nouveau-né abandonné à Cithéron ayant les pieds enflés, d'où l'étymologie de son nom) et au malheur. Le héros, enivré de ses exploits, ne « voit » pas la menace qui reste latente et qui envoie ses signes à travers l'oracle. La détermination divine le brise, le condamne à la souillure qui ne touche pas seulement son présent mais aussi son passé, ainsi que toute sa vie, puisque la

destruction s'étend à ses relations familiales. Dorénavant lucide, il s'exile de son pays, il erre de nouveau en cherchant un lieu où résider et auquel appartenir.

1.3.5.2. Le mythe d'Antigone : origines, versions, fragmentations

En s'orientant maintenant vers le mythe d'Antigone, il est vrai que cette légende pourrait s'inscrire dans le cadre du mythe d'Œdipe, d'autant plus que l'héroïne est aussi présente dans *Œdipe à Colone*¹⁹. Si l'on considère cependant que les héros mythiques sont des facteurs qui déterminent le récit symbolique, il est encore plus nécessaire d'examiner le mythe d'Antigone séparément. D'ailleurs, suivant l'analyse de Simone Fraisse (1974 : 14-16) sur le mythe d'Antigone, on sait bien d'Antigone que l'héroïne dans *Œdipe à Colone* – qui présente une jeune fille douce et aimante, comme Ismène, tendre et partisane de la réconciliation, et donc considérablement différente de son personnage dans *Antigone* – prévalait sur l'image de l'Antigone de la tragédie éponyme jusqu'au classicisme.

Toutefois, à partir de ce point-là jusqu'à nos jours, *Antigone* gagne du terrain, grâce à la précision ultérieure sur la rivalité entre Antigone et Créon qui révèle une tragédie de la politique et des positions ; la personnalité de l'héroïne, qui s'engage dans une position certaine s'opposant à celle de Créon, est si étroitement liée à cet antagonisme qu'elle n'existe qu'en fonction de cela et ouvre une thématique largement différente de celle d'Œdipe. Le mythe d'Antigone ne se retrouve pas chez Homère ni chez les poètes lyriques. Quant aux poètes tragiques, quatre tragédies mettent en scène ce personnage : *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle (467), *Antigone* (441) et *Œdipe à Colone* de Sophocle (401) et *Les Phéniciennes* d'Euripide (409). Leur confrontation dessine l'histoire du mythe après la révélation du destin tragique d'Œdipe de façon plus ou moins homogène, malgré l'apparition de points divergents²⁰ : après s'être crevé les yeux, Œdipe, exilé, part à Athènes et Antigone l'accompagne. Œdipe

¹⁹ Elle figure aussi dans *Œdipe roi* mais seulement en tant que personnage muet.

²⁰ Notamment dans *Les Phéniciennes*, Jocaste se tue après la mort de ses fils ; Œdipe n'est pas encore exilé de Thèbes mais ses fils l'ont enfermé dans une chambre ; il n'apparaît qu'après la mort de ses deux fils et s'éloigne vers Colone sous le commandement de Créon.

est accepté par le roi de Thèbes, Thésée, tandis que ses deux fils se disputent pour la possession du trône et conduisent Thèbes et Argos à la guerre (sujet traité dans *Œdipe à Colone*). Après la mort d'Œdipe à Athènes, Antigone revient à Thèbes où la guerre fratricide est finie et les deux frères s'entretuent. Créon interdit l'enterrement de Polynice et Antigone s'opposant à cette décision, ensevelit son frère et se condamne à la mort (sujet traité dans *Antigone*).

Au premier abord, les trois tragiques présentent Antigone comme ayant décidé d'ensevelir Polynice. Pourtant, dans la version d'Eschyle, le dialogue entre Antigone et le héraut chargé d'annoncer l'interdiction de l'enterrement prononcée par les commissaires du peuple (et pas par Créon) est considéré aujourd'hui comme truqué et ajouté ultérieurement, après que la version de Sophocle a été connue ; Euripide introduit une scène violente entre Créon et Antigone à la fin de sa pièce qui semble peu cohérente puisque la tragédie se termine par le départ d'Œdipe et d'Antigone vers Athènes ; le poète voulait peut-être ajouter cet épisode pour répondre aux attentes de son public, qui le connaissait depuis Sophocle. En dernier lieu, il est plus plausible que Sophocle, lorsqu'il a écrit *Antigone*, n'ait pas imaginé reprendre le mythe d'*Œdipe à Colone* ; il est aussi probable que l'idée de sa dernière œuvre lui soit venue sous l'influence des *Phéniciennes* et en particulier des vers 1705-1710 (informations recueillies par Fraisse : 1974).

Le constat qui découle de ce qui précède est qu'aucune citation littéraire antérieure d'*Antigone* ne semble faire allusion à l'ensevelissement de Polynice par l'héroïne. Le fait que le mythe d'Antigone n'était pas beaucoup traité jusqu'à Sophocle a donné l'opportunité à ce dernier de le modeler assez librement et de créer une œuvre sans être engagé à respecter un schéma précis. Son œuvre se construit autour de la dualité d'un thème éthique qui constituait une vraie question à son époque. Ainsi le mythe, dans *Antigone*, véhicule des pensées et des valeurs culturelles qui contrastent mais coexistent dans l'esprit de l'époque.

Si on suit, dans le cas d'*Antigone*, la même pratique de décomposition du mythe appliquée plus haut pour Œdipe, on pourrait exposer les principaux axes thématiques repris par les dramaturges contemporains :

- La révolte d'Antigone contre le mandat de Créon

- Le respect des lois divines non écrites : le droit de la sépulture pour les morts
- L'emprisonnement du Créon dans son rôle de tyran
- Les relations familiales ou la filiation génétique
- L'amour pour le frère
- L'amour d'Hémon pour Antigone
- La folie comme condition pour l'accomplissement d'une dette supérieure
- La solitude

Restant dans le cadre des relations familiales où les personnes les plus chères deviennent des ennemis, Antigone, descendante et porteuse de l'*hamartia* d'Œdipe, s'oppose à la décision de Créon en juxtaposant l'ordre divin à celui des hommes. C'est Créon, cette fois, qui reste aveugle aux demandes divines malgré l'avertissement de Tirésias. Antigone, lucide et dont le courage ne peut se comparer qu'à celui d'une folle, marche consciemment vers sa perte en toute solitude.

À l'issue de cette réflexion sur le mythe, nous pouvons considérer que lorsqu'on parle de mythe, on entend la narration mythique d'une histoire dont le matériau provient des sources pré-littéraires et qu'il est souvent difficile de discerner. Cette narration prend sa forme selon les paramètres posés par un genre littéraire précis. De cette manière, le mythe accède au monde de la littérature. En particulier, dans le cas de la formulation du mythe thébain en tragédie, il faut non seulement prendre en considération les principes structuraux et poétiques de ce genre mais aussi son rapport étroit avec les sujets tragiques que la tragédie pose à travers les traditions mythiques. La conception de ce rapport est primordiale d'autant plus que la syntaxe de chacune des réécritures tragiques modernes continue à se former en fonction de ceci.

1.4. Les multiples interfaces du tragique dans la tragédie

La question de l'origine de la tragédie grecque suscite de vives controverses déjà depuis l'Antiquité. Les tenants de ces conflits se sont longtemps focalisés sur la provenance étymologique du mot « tragédie ». Composé de deux dérivés à propos desquels il n'existe pas

de contestations sérieuses – ᾠδή (chant) et τράγος (bouc) –, le conflit des diverses interprétations résultait de différentes combinaisons syntaxiques que ces deux mots pouvaient offrir. Certains considéraient que le chant accompagnait un rituel sacrificiel dont la victime était un bouc ; une autre interprétation proposait des chants de danseurs costumés en boucs. Une troisième hypothèse a été le bouc offert comme récompense au gagnant du concours (Karakasi 2011 : 54-55). De toute manière, il est aujourd'hui presque certain que la tragédie est le résultat d'une évolution des pratiques religieuses et cultuelles en l'honneur de Dionysos et où discours et chant avaient lieu.

1.4.1. La tragédie grecque : invention d'une nouvelle ère

La tragédie succède à l'épopée et à la poésie lyrique. Son apogée historique se situe tout au long du V^e siècle, liée à un moment historique spécifique (Vernant dans Vernant & Naquet 2001a [1972] : 14) : le théâtre au V^e siècle a été une institution civile au service de la cité d'Athènes et du régime démocratique. Les performances célébrées sont insérées dans le cadre des concours dramatiques qui avaient lieu pendant les Grandes Dionysies, la grande fête athénienne en l'honneur de Dionysos qui prenait les dimensions d'une célébration publique. La personne responsable des Grandes Dionysies, et plus particulièrement des concours dramatiques était un haut magistrat qui avait le titre d'« archonte éponyme ». Il devait choisir les participants au concours ainsi que tirer au sort les juges chargés de décerner les prix à la fin de l'événement. De plus, il était chargé de désigner un chorège pour chaque poète, un citoyen riche qui avait pour fonction d'assurer les frais de la représentation. Chaque auteur-compositeur pouvait y participer en présentant une *tétralogie*, un ensemble de pièces composé de trois tragédies et d'un drame satyrique. Toute la cité participait aux concours, même les plus pauvres dont la cité se chargeait des frais.

La période de l'épanouissement de la tragédie a été assez courte. Son déclin va de pair avec la crise de la démocratie et cela n'est pas une simple coïncidence (De Romilly 2006 : 5-10) ; fruit du système démocratique, elle décline dès lors que l'esprit individualiste gagne au détriment de l'esprit collectif. Ainsi, elle ne dure presque qu'un siècle avant de s'effacer lorsque la philosophie se met à triompher. La tragédie, invention créative d'une nouvelle ère,

mais conflictuelle car transitive, a constitué un type d'expression singulier lié à des conditions particulières. Lorsque ces conditions changent et se stabilisent la tragédie decline (*ibid.* : 16 - 17). Ainsi, le drame antique ne peut être défini que sur un triple plan : en tant qu'institution sociale, expérience humaine et forme artistique.

Pendant la période de son essor, la tragédie se détache du cadre rituel et réussit à se singulariser comme expression artistique autonome tant en ce qui concerne les moyens de la représentation que les sujets traités et les finalités qu'elle sert (Karakasi 2011 : 53). En tant que forme artistique, elle est déterminée en fonction de deux axes : son aspect de performance théâtrale et sa dimension littéraire. Comme Simon Goldhill le note, la culture de la Grèce classique était une culture de performance dans tous les aspects de la vie culturelle et politique (Goldhill dans Easterling 1997 : 54). En corollaire, l'essor du théâtre ressort naturellement de ce type de culture. Sur ce point, il ne faut pas oublier que les performances tragiques à Athènes ont été insérées dans le large contexte épique et liturgique des Grandes Dionysies qui, à son tour, constituait un ensemble des performances variées, à savoir les multiples rituels, les sacrifices et les concours, auxquels chacun de citoyens pouvait participer. Ainsi, les poètes écrivaient leurs pièces en prenant en compte la familiarité de leur public avec les spectacles, que ce soit un discours politique, une récitation poétique ou une démonstration sportive. Il est évident alors que les spectateurs antiques ne conçoivent pas le texte dramatique détaché de la représentation théâtrale. Néanmoins, le spectacle s'organise selon un texte poétique et en ce sens la tragédie demeure toujours un genre littéraire bien défini dans l'espace et dans le temps. Simultanément elle est un genre littéraire déterminé en fonction d'une typologie spécifique : elle dispose d'une forme concrète, elle se réfère aux sujets et aux temps mythiques, elle utilise une parole poétique, elle est écrite en vers qui respectent la métrique. Par le dédoublement de sa morphologie en chœur et personnages ainsi qu'en lyrisme choral et forme dialoguée, elle contribue de façon esthétique à la révélation du sentiment tragique chez les spectateurs.

La tragédie n'est cependant pas seulement une forme d'art ; elle est aussi une institution sociale dont l'apparition découle de l'univers sociopolitique d'Athènes (Vernant *op. cit.* : 24). À cette époque la cité devient politiquement et économiquement la plus grande puissance dans le monde grec. Parallèlement, elle développe des institutions et des organes politiques et judiciaires où les décisions sont prises par la collectivité rassemblée des citoyens. Ainsi les

débats politiques ou philosophiques deviennent une part de la vie quotidienne des citoyens. Toutefois, ces grands changements à Athènes n'ont pas entraîné son détachement complet de la tradition mythique et religieuse. Ils l'ont plutôt mis dans une situation transitive où le déchirement entre « l'œil du citoyen » (Walter Nestle cité par Vernant *ibid.* : 25) et les valeurs archaïques suscitent des questions et provoquent des bouleversements. La tragédie naît de ce besoin de la cité d'entamer un dialogue avec elle-même sur elle-même ; elle lui permet d'exprimer et d'examiner publiquement les tensions et les ambiguïtés de son système social, qui se développe rapidement (Vernant *ibid.*)

Dans cette perspective, le théâtre devient l'espace idéal car en reproduisant un espace civique où des dialogues prennent place, il correspond parfaitement aux nouvelles conditions de réception des citoyens, désormais familiarisés avec des débats qui se déroulent sous leurs yeux ; le système politique et judiciaire d'Athènes de cette époque nous permet en effet d'établir un lien entre l'organisation institutionnelle de la cité et celle du théâtre qui était dirigée, jouée et jugée par des représentants qualifiés de diverses tribus. Dans cet espace, la tragédie donne la possibilité aux citoyens de s'interroger sur des valeurs fondamentales et de contester des questions qui concernent aussi bien leur réalité sociale que leur existence.

Tout cela implique que la tragédie, quoiqu'elle ait été enracinée dans la réalité sociale, n'en constituait pas un reflet. Bien au contraire, elle s'en distancie et remet en question la réalité historique. Comme le note Florence Dupont, aucune cité représentée dans les œuvres tragiques ne représente une cité véritable ; Argos, Thèbes et Athènes sont présentées comme étant gouvernées par un régime royal ²¹ ; quant au chœur, il n'est presque jamais composé de citoyens ; en dépit de cela, des femmes, des esclaves, des vieillards, des étrangers y prennent place (Dupont [préface] dans Vasseur-Legangneux 2004 : 11-12). Ces personnages – en réalité exclus de la possibilité d'articuler leur opinion ou de prendre part à la prise des décisions – s'expriment, même brièvement, dans la tragédie et quelquefois leurs voix se haussent de manière provocatrice, lorsque par exemple elles contestent le système des valeurs

²¹ Certains chercheurs signalent qu'en règle générale l'action tragique se déroule dans d'autres villes qu'Athènes. Ils sont d'avis qu'en localisant ailleurs le monde tragique du bouleversement, la cité était en mesure d'affronter ses dangereux phénomènes d'instabilité et de les contrôler à travers l'organisation rituelle de la représentation scénique (Goldhill dans Easterling 2007 : 497).

établi. Un exemple significatif est le monologue de Médée qui présente le mariage comme esclavage des femmes. En intervenant, ces personnages peuvent aussi changer totalement le cours de l'histoire comme c'est le cas du berger thébain dans *Œdipe roi* dont le témoignage conduit Œdipe à la révélation de son identité. Ces interventions, aussi courtes qu'elles puissent être, contestent implicitement le système politique d'Athènes. Encore plus, en donnant voix à des personnages hétérogènes²² il se peut que la tragédie suggère une vision d'une société démocratique et équitable, inconcevable pour l'Athènes antique (Hall dans Easterling 2007 : 137-188).

Toutefois, dans l'Athènes du V^e siècle la pensée intellectuelle n'est pas encore détachée des représentations mythiques : le conflit entre l'univers spirituel ancien présenté dans les rites, les mythes, les figures divines, et la pensée du citoyen formulée par le nouvel esprit judiciaire et politique est bien présent. L'individu prend conscience de lui-même comme agent responsable de ses affaires en même temps que son action est considérée vaine sans le secours des dieux. Ces forces contraires subsistent et s'affrontent dans la conscience humaine et l'écartèlent. Elles révèlent un individu dont la vie intérieure n'a pas encore acquis assez d'autonomie pour se considérer porteur et responsable de ses propres actions et décisions. La tragédie transfère sur la scène cette faiblesse qui prend forme dans le conflit entre le pouvoir divin et le héros. La décision humaine qui s'articule parallèlement avec les pouvoirs divins, le conflit de l'homme avec des pouvoirs qui le dépassent reflètent le conflit des valeurs à Athènes et donne naissance à la conscience tragique (Vernant dans Vernant & Naquet 2001a [1972] :16).

1.4.2. Aborder le tragique au sein de la tragédie

À la question de savoir si à l'époque athénienne classique il y avait une émotion tragique préexistante à la tragédie ou l'inverse, la réponse n'importe que très peu ; en revanche, ce qui

²² Nous ne pouvons ici que rappeler le concept de polyphonie de Bakhtine qui surtout dans son œuvre *La Poétique de Dostoïevski* évoque l'existence dans le roman d'une multiplicité de consciences indépendantes, d'idéologies diverses et de langages différents.

semble plus intéressant est le tragique dans la tragédie, autrement dit la description de leur lien. La rencontre de la tragédie avec le tragique n'a lieu qu'après la rupture de cette première avec le mythe et le système de valeurs qui l'ont fait naître. Le récit du mythe s'adapte au discours tragique de sorte à servir des interrogations spécifiques qui sont à l'origine du sentiment et de l'idée du tragique : que sont la vie, la mort et quelles sont les limites entre les deux ? À quel point l'être humain est le propre moteur de ses actes et à quel point lui sont-ils dictés d'ailleurs? Questions qui ont à voir avec une enquête tragique où l'énigme qui est posée, jamais résolue, est l'homme, son statut et sa condition (Vernant 1974 : 206).

Toutefois, il est à noter que l'idée de tragique – que celle-ci se restreigne à une approche esthétique, une conceptualisation philosophique, une expérience émotionnelle ou, le plus souvent, à une fusion indistincte de toutes les branches – n'est qu'une invention des époques postérieures à l'antiquité grecque dans leur tentative d'aborder au mieux le sens des tragédies antiques. Ainsi en tant que tel, le tragique reste un concept inconnu pour les anciens ; c'est à travers ce prisme qu'on pourrait éventuellement interpréter les paroles d'Aristote lorsqu'il se réfère à Euripide comme « le plus tragique des poètes » au sens de « celui qui exploite le mieux les ressources de la tragédie » (Marx 2012 : 78-79).

Dès que la notion du tragique surgit chez les philosophes, elle se manifeste en lien étroit avec la tragédie, comme en témoigne d'ailleurs leur étymologie commune. Ce rapport fait du tragique un objet de la représentation théâtrale ainsi qu'un phénomène esthétique et un concept philosophique. Pourtant il ne demeure pas exclusivement lié à la tragédie ; on le rencontre aussi dans d'autres genres littéraires voire dans d'autres expressions culturelles. Néanmoins, c'est à partir de la tragédie que le tragique s'étudie le mieux. Comme Paul Ricœur le signale :

L'essence du tragique (s'il en est une) ne se découvre que par le truchement d'une poésie, d'une représentation, d'une création de personnages, bref le tragique est d'abord montré *sur* des œuvres tragiques, opéré *par* des héros qui existent pleinement dans l'imaginaire. Ici, la tragédie instruit la philosophie (cité par Pavis 2004 : 389).

Sans que l'on puisse superposer alors le tragique et la tragédie, on peut au moins dire que le déroulement d'une tragédie devient en somme une démonstration du sens tragique et que celui-ci résulte de la fonction et de la corrélation des composants de la tragédie. L'articulation

d'une définition plus complète et solide aurait été impossible, même envisagée seulement dans le genre de la tragédie, car le tragique peut endosser des significations multiples en fonction de l'œuvre dramatique dans laquelle il apparaît, du temps historique ou de l'approche choisie. Toutefois, il paraît intéressant d'évoquer la tentative de Christos Malevitsis d'aborder la notion de manière assez générale :

Si nous essayions de définir le tragique d'une façon qui aurait pu couvrir tous les aspects tragiques des poètes et des époques, nous pourrions dire qu'il consiste en la prise de conscience de l'écrasement de l'homme quand il arrive à ses limites. C'est l'anéantissement tragique qui résulte de la prise de conscience de l'asymétrie entre l'homme et le monde. L'écrasement tragique découle seulement de la personne qui l'a subi pour sauvegarder le témoignage de son existence. Cette atroce, écrasante solitude de la personne, la prise de conscience de sa solitude infinie dans le temps et l'espace représente la substance du tragique. (1986 : 28-29)

1.4.3. Prémisses aristotéliennes du tragique

Selon la définition ci-dessus, le sentiment tragique semble étroitement lié à une pensée philosophique développée autour de l'existence humaine. Cependant, il est vrai que la tragédie s'est intéressée aux interrogations humaines universelles bien avant le développement de la philosophie au sujet du tragique et les a développées en se fondant sur l'esthétique du genre de la tragédie et la structure de l'intrigue et du discours tragique.

Vue à travers ce prisme, la *Poétique* reste la référence pour toute approche esthétique. De fait, il est vrai qu'avec ce texte a été inaugurée une approche poétique de l'œuvre littéraire qui, surtout à partir de la Renaissance, a gardé une place dominante dans la critique littéraire. Quant au tragique, chaque tentative pour l'examiner en tant que phénomène esthétique se réfère jusqu'à nos jours implicitement ou explicitement à la première définition de la tragédie développée dans la *Poétique*. Ainsi, traditionnellement la critique théorique de la tragédie soutient la position aristotélienne au sujet de l'existence d'une forme conventionnelle de la tragédie et de son rôle dans la révélation du tragique.

Selon la célèbre définition de la tragédie d'Aristote : « la tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu' à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage

relevé d' assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions » (1449 b 24-27). La représentation d'une action élevée dans la tragédie prend sa forme à travers le *muthos* – l'agencement des faits de l'action tragique de façon cohérente – de sorte que « la “construction” du mythe constitue la mimèsis » (Ricœur 1975 : 55-56). C'est pour cela que le *muthos* est le pivot constitutif par excellence dans la création poétique de la tragédie tandis que les cinq constituants restants sont rattachés à sa composition.

Dans la même perspective, l'émotion tragique résulterait du *muthos*. Plus précisément, elle résulterait des sentiments de pitié et de frayeur que celui-ci, à travers sa composition formelle, provoque chez les spectateurs. Cette composition consiste en un brusque renversement des faits ; les parties du *muthos* qui provoquent ce renversement sont figées et doivent se produire dans l'action selon la vraisemblance ou la nécessité : la *péripétie* ou coup de théâtre (le renversement inattendu de l'action en sens contraire qui marque le passage du héros du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur), l'*anagnorisis* ou reconnaissance (l'acquisition d'une connaissance ou la prise de conscience de la source du mal qui change le cours de l'histoire) et l'évènement pathétique (les actions qui provoquent destruction ou douleur comme les grands douleurs, les blessures) (1452 b).

Selon la manière dont l'action tragique est agencée, le *muthos* se divise en *muthos* simple et en *muthos* complexe ; par *muthos* simple on entend une action qui a lieu sans *péripétie* ou *anagnorisis* ; par *muthos* complexe une action où le renversement a lieu avec *anagnorisis* ou *péripétie*, voire les deux. Quant à la partie de l'*anagnorisis*, Aristote en distingue quatre types : la reconnaissance par les signes distinctifs, la reconnaissance imaginée par le poète, la reconnaissance amenée par le souvenir et la reconnaissance issue d'une déduction. Ce qu'il met en avant comme la meilleure composition des actions c'est le *muthos* complexe qui contient une seule histoire. En ce qui concerne la meilleure espèce d'*anagnorisis* il promeut celle qui s'accompagne d'une *péripétie* et qui résulte des faits eux-mêmes accomplis selon les lois de la vraisemblance, comme dans *l'Œdipe roi* et *l'Iphigénie* (1454 b 20-35 et 1455 a 5-20).

Comme il est déjà entendu, tout l'édifice de la tragédie ne prend son sens qu'en fonction des affects des lecteurs ou des spectateurs, lesquels sont mesurés à travers deux types de sentiments : la frayeur (φόβος) et la pitié (ἔλεος) dont le rôle est d'amener les spectateurs à la *catharsis*. La *catharsis*, qu'on trouve souvent dans des textes médicaux de l'Antiquité grecque, est introduite dans l'espace de la poésie par Aristote afin de répondre aux reproches moraux que Platon impute à la tragédie. Elle n'apparaît qu'une seule fois dans la *Poétique*, c'est dans la définition de la tragédie comme l'effet ultime de l'œuvre tragique. Pour cette raison, il est difficile de croire qu'Aristote n'ait pas eu l'intention de mettre en œuvre une définition plus complète. De fait, dans la *Politique* (VIII chap. 7 1341 b 32-4) Aristote la cite à propos de son application à la musique et s'engage à l'analyser dans la *Poétique*. Il devait alors exister un texte consacré à l'explication de ce terme qui n'a pas été conservé²³.

La *catharsis* est peut-être le concept le plus obscur parmi toutes les notions aristotéliennes. Cela est dû non seulement au manque d'informations nécessaires mais aussi à la complexité syntaxique et aux obscurités sémantiques de la phrase dans laquelle elle apparaît. De fait, le terme *pathēmata* (παθήματα) qui, dans la phrase τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν, peut se référer soit aux émotions de la pitié et de la frayeur soit aux souffrances des héros, suscite des controverses²⁴.

Comme Aristote n'a pas fourni d'explications sur la notion de *catharsis*, toute tentative d'interprétation a toujours un caractère hypothétique. De fait, la définition de la *catharsis* comprend plusieurs acceptions qui ont conduit à divers types d'approches théoriques de la tragédie et du tragique – religieuses, morales, médicales, esthétiques, philosophiques, ontologiques, psychologiques – développées depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. Ainsi, pour l'aborder au mieux, il paraît judicieux de suivre les éléments que le texte même de la

²³ Il est possible soit qu'Aristote a traité le concept de *catharsis* dans un passage de la *Poétique* perdu aujourd'hui soit qu'il l'a développé dans un deuxième livre de la *Poétique* consacré à la comédie et qui n'a pas été conservé (Dromazos 1982 : 127-128).

²⁴ Pour une analyse détaillée sur les problèmes de traduction que pose la phrase [...] δι'ἔλεου καὶ φόβου περαίνουσα [ἢ τραγωδία] τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν qu'on trouve dans la définition de la tragédie, ainsi que pour un exposé d'un grand nombre de traductions proposées Cf. Dromazos 1982 :126-183.

Poétique nous offre ainsi que de prendre en compte les autres œuvres aristotéliennes qui font référence à la *catharsis* ou à des concepts relatifs ; ces éléments seront complétés par quelques interprétations significatives sur ce sujet, données par des spécialistes.

Il est vrai que les termes de la pitié et de la frayeur ne sont pas vraiment élucidés dans la *Poétique* ; pour les éclaircir, l'idée de recourir à la *Rhétorique* – œuvre du même auteur dans laquelle Aristote développe les *pathè*²⁵ que l'auditoire ressent face à l'orateur – paraît pertinente à plusieurs titres. Tout d'abord, on constate un objectif commun dans les deux œuvres : il consiste à faire éprouver au public des sentiments qui le rendront favorable, d'un côté à l'orateur qui vise à la *pistis* (la persuasion) du public, de l'autre aux messages tragiques dont le but devient la *catharsis*. De plus, comme Florence Dupont le remarque, ces sentiments se créent dans les deux œuvres à travers un enchaînement logique, la chaîne des *enthymèmes* dans le cas de la *Rhétorique* et les faits de l'action tragique dans la *Poétique* (2007 : 59). On a alors de bonnes raisons de supposer qu'Aristote emprunte son modèle de la *Rhétorique* pour le ré-élaborer en tant que modèle poétique.

Dans le deuxième livre de *Rhétorique* où Aristote décrit les émotions qu'un orateur peut susciter par son discours il est question, entre autres, de la frayeur et de la pitié : « Pour parler en thèse générale, sont des sujets de crainte tous les événements qui, frappant ou menaçant les autres, nous inspirent un sentiment de pitié » (XII 1382 b).

L'homme éprouve de la crainte lorsqu'il sent par analogie qu'il peut être touché par la souffrance d'autrui, autrement dit lorsqu'il vit la terreur de l'intérieur. Quant à la pitié, elle naît lorsque la douleur tombe sur des honnêtes hommes qui ne la méritent pas ; de cette façon, l'homme retient qu'elle peut aussi l'atteindre, lui-même ou les siens. Par contre, même si elle crée une situation qui permet à chacun de penser à des événements pénibles, elle présuppose une observation distanciée des effets sur autrui. La souffrance ne touche pas les relations les plus intimes (selon l'exemple d'Aristote, on éprouve de la pitié pour son ami mais pas pour son propre fils) parce que dans ce cas elle se transformerait en terreur (XII 1386 a).

²⁵ On se réfère ici aux émotions que le public éprouve et non pas aux événements pathétiques qui constituent la troisième partie du *muthos* et prennent forme sur scène.

Dans l'horizon de la *Poétique*, pour que ces sentiments soient suscités d'une manière efficace chez les spectateurs, l'histoire doit être agencée de manière à les faire frissonner et leur faire éprouver de la pitié face aux événements. Cela se réalise à travers un personnage tragique qui subit un malheur injuste. D'après Aristote, le héros tragique qui capterait esthétiquement les spectateurs ne serait pas un personnage dont le sens de la vertu et de la justice atteindrait l'excellence mais un personnage « semblable à nous » qui tombe dans le malheur non à cause d'un vice ou de méchanceté, mais en raison de l'*hamartia*, la faute tragique. Le choix de ce type de héros provoquerait un effet de surprise sur les spectateurs, condition nécessaire à une bonne tragédie, selon Aristote. Le type de relation que ce héros entretient avec les personnages avec lesquels il entre en conflit obéit au même principe. Ainsi conçue, l'hostilité entre les deux ennemis ne suscite les sentiments de frayeur et de pitié que si elle éclate au sein des alliances, parmi des personnes qui sont considérées comme « alliées », par le sang, le mariage ou l'hospitalité. La famille, au sens large, est alors l'espace tragique par excellence. Dans ce cadre les parties de la *péripétie* et de l'*anagnorisis* peuvent prendre plusieurs formes : soit les personnages identifient leurs victimes, comme dans la *Médée* d'Euripide, soit, sans connaître l'alliance, ils accomplissent d'abord un acte irréversible dont ils prennent connaissance par la suite ; ceci est le cas d'*Œdipe roi*. Il se peut aussi que le héros se trouve en pleine ignorance et ait l'intention de commettre un acte irréparable mais qu'il reconnaisse sa victime avant d'agir (1453 b). Parmi ces possibilités la deuxième est considérée comme la meilleure, parce qu'elle est aussi atroce que surprenante.

Tandis qu'Aristote analyse minutieusement les conditions esthétiques de création des deux sentiments, leur rapport avec la notion de *catharsis* demeure problématique. Aristote présente le concept de *catharsis* en lien avec le propre plaisir que les récepteurs tirent de la tragédie, lorsqu'il analyse ce dernier en utilisant les termes mêmes qui gravitent autour de la notion de *catharsis* — la pitié, la frayeur et la représentation :

Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter — et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages — et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. (1448 b 5-10)

Puis :

[...] car c'est non pas n'importe quel plaisir qu'il faut demander à la tragédie, mais le plaisir qui lui est propre. Or, comme le plaisir que doit produire le poète vient de la pitié et de la frayeur éveillées par l'activité représentative, il est évident que c'est dans les faits qu'il doit inscrire cela en composant. (1453 b 12)

De surcroît, le lien entre plaisir et *catharsis* s'affirme dans la *Politique* où Aristote dit que les chants sacrés produisent chez tous ceux qui les entendent « une sorte de *catharsis* et un soulagement accompagné de plaisir » (VIII chap. 7 1342 a 14-15).

Il est ici frappant de constater que les sentiments de frayeur et de pitié qu'Aristote considère comme des peines pourraient engendrer du plaisir. Cette problématique a nourri plusieurs positions théoriques qui cherchent à définir la nature de la *catharsis* aristotélicienne. À titre d'exemple, Marx présente la nature antagonique de deux émotions respectives dans une situation réelle tandis que, dans le cas de la tragédie, la frayeur et la pitié peuvent se succéder en constituant un mécanisme d'empathie en deux phases : quand le héros est frappé par un malheur injuste, le spectateur éprouve de la pitié, comme il l'aurait fait dans une situation réelle. Toutefois, grâce à une bonne structuration de l'intrigue tragique sur scène les spectateurs arrivent au point de s'identifier avec le héros ; ce processus émotionnel se repère d'abord au niveau de la physiologie du récepteur où les deux émotions, en raison de leur rapport antagonique, offrent un équilibre au mécanisme humoral des spectateurs qui, par la suite, s'étend à leur psychologie (Marx 2012 : 96-110).

En partant du constat au sujet de la différente nature des *pathè* dans la *Rhétorique*, où le public éprouve la frayeur et la pitié de manière douloureuse, tandis que dans la *Poétique* elles paraissent liées au plaisir, Florence Dupont avance une acception théorique concernant la *catharsis*. En citant des passages aristotéliciens, elle est d'avis que, chez Aristote, la transformation de la douleur en plaisir personnel se fait grâce à la *mimésis* puisque la perception et la reconnaissance du processus de la représentation, le *muthos* comme forme, apporte du plaisir aux hommes. Par conséquent, elle interprète la vision d'Aristote sur la *catharsis* comme __processus intellectuel réalisé par le spectateur (Dupont 2007 : 61-65). On trouve un point de vue similaire chez Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, qui soulignent que le retournement des émotions pénibles en plaisir effectué au sein de la tragédie ne pourrait pas être conçu sous le prisme d'une expérience pathologique du spectateur ; en revanche ces

sentiments doivent être vus comme « des produits de l'activité mimétique » qui, élaborés esthétiquement à travers les formes de la tragédie, illustrent des exemples du pitoyable et de l'effrayant (1990 [1980] : 189-190).

D'autre part, il y a des positions théoriques qui contestent la nature purement intellectuelle du plaisir ou l'associent avec la réaction émotionnelle. Ismene Lada Richards – sans toutefois parler clairement du phénomène de *catharsis* – est d'avis que le ressenti et la signification, le ressenti et la compréhension de la *catharsis* étaient absolument enchevêtrés pour les spectateurs antiques de sorte que ces interconnexions entre les processus mentaux et la participation émotionnelle assuraient un fort contact avec ce qui se passait sur scène (Lada Richards dans Markantonatos 2008 : 460). La position de Charles Simon est plus ouverte, admettant la possibilité qu'Aristote ait utilisé exprès la mention de *catharsis* en ayant l'intention d'y inclure tout autre aspect éventuel : la purgation médicale, la purification rituelle, la clarification intellectuelle, la purgation esthétique (Simon dans Silk 1996 : 155). Une telle vision dialectique est actuellement la tendance de divers aspects des théoriciens et des psychologues (Pavis 2002 : 44).

La nature fluide de la *catharsis* qui en a fait un objet de controverses multiples depuis des siècles empêche d'aboutir à une définition concrète d'autant plus que « il est fort probable que la catharsis aristotélicienne, cet effet primordial du théâtre, n'a jamais véritablement existé en tant que telle et qu'elle a été dès l'origine une utopie » (Naugrette 2011 : 173). Quelle que soit alors la réponse, il importe seulement de constater que la plupart des réflexions théoriques considèrent la *catharsis* et par la suite le plaisir lui-même comme l'affect ultime suscité sur spectateurs²⁶. Cela est réalisé par les émotions de pitié et de frayeur générées par la représentation des douleurs et des actions du héros tragique. Or, la situation tragique du héros

²⁶ Il y a des théories selon lesquelles la *catharsis* concerne également le héros tragique. Une position intéressante est celle de Charles Simon qui présente les rituels funéraires et les lamentations qui ont souvent lieu à la fin d'un drame tragique comme le moyen qui amène autant le héros que le spectateur à la *catharsis*, grâce à la diffusion du sentiment de partage collectif des émotions pathétiques et, de cette façon, l'idée de l'appartenance à une communauté et la possibilité d'une continuité qu'elle laisse (dans Silk 1996 : 149-168). Pourtant il est aussi intéressant de noter la réponse de P. E. Easterling selon laquelle les personnages, et en particulier le chœur, étant aussi témoins de la destruction tragique, deviennent le reflet direct des spectateurs (dans *ibid.* : 173-180).

ne peut se décrire efficacement qu'au moyen d'un mythe bien structuré. La vision tragique découle ainsi de la composition structurelle du mythe.

Une telle définition du tragique présuppose une importance égale accordée autant au rôle du créateur qu'à celui du spectateur. Le premier est chargé de la composition du *muthos* tandis que le second doit interpréter le texte théâtral à tous ses niveaux (Escola 2002 : 38). Du moment que le tragique est repéré et interprété par le spectateur, il devient sujet de la réception littéraire. Weber à travers son analyse au sujet de l'infanticide et du déplacement de l'intérêt que ce thème présente du XVII^e au XX^e siècle, remarque qu'en fonction de l'horizon historique l'interprétation du tragique change (1976). Dans ce cadre, on aborde le tragique comme une conception mutable où des circonstances spécifiques suggèrent les orientations de l'écriture ainsi que les conditions de la réception.

1.4.4. La considération philosophique du tragique

Le tragique n'est pas seulement lié à la *Poétique* et aux diverses approches esthétiques développées au cours des siècles ; en tant que concept, il voit le jour à la fin du XVIII^e siècle quand il a été élaboré au sein de la philosophie idéaliste allemande. De fait, la conception philosophique du tragique devient en Allemagne une problématique propre à sa philosophie, de sorte que le concept philosophique tragique est considéré, dans sa plus grande partie, comme un acquis allemand qui non seulement a fortement influencé par la suite, la philosophie contemporaine, la psychanalyse, la théorie littéraire et mêmes les approches poétiques du XX^e siècle mais a aussi jeté les fondements d'une théorie du tragique qui se résume « à l'affrontement entre un individu et son destin, entre la liberté et la nécessité » (Dupont 2001 : 13).

Il est vrai que le premier discours philosophique sur le tragique fait son apparition avec la conception théorique de Platon. Le philosophe, qui se focalise sur la relation des œuvres tragiques avec l'idée du réel et sur l'impact de la tragédie sur les spectateurs, condamne la tragédie ; son premier argument découle de sa théorie des Idées : puisque la poésie imite le monde sensible qui n'est qu'une image du monde réel – « Le monde des Idées » – elle n'est qu'une image des images. Le deuxième argument est de nature morale : l'image des dieux et

des hommes, aussi bien dans l'épopée que dans la tragédie, est si pleine de faiblesses et de passions que leur représentation a des répercussions négatives sur les spectateurs. Platon n'est cependant pas totalement hostile à la tragédie, on pourrait dire qu'il est plutôt réticent ; il ne refuse en effet pas totalement la possibilité qu'existent des tragédies en accord avec l'esprit de la philosophie.

Aristote écrit la *Poétique*²⁷ en visant défendre la tragédie contre son maître. Son intention est alors de continuer un débat philosophique ; néanmoins, l'approche qu'il suit le conduit à développer un modèle esthétique qui, après avoir été adopté et reformulé par Horace à l'époque romaine, a exercé une grande influence sur la conception du tragique jusqu'au XVII^e siècle.

Le tragique comme concept philosophique en Allemagne fait son apparition pendant une période d'essor de la littérature nationale marquée par l'avènement des grandes philosophies idéalistes (p.ex. de Schelling et Hegel), de celles qui se rattachent au classicisme (Goethe, Schiller) ou sont à la charnière entre le « classicisme » et le romantisme (Hölderlin). Depuis le XVIII^e siècle, apparaissent les conditions nécessaires à la révélation de la pensée philosophique : la foi en l'homme et en ses capacités dévoile un nouvel aspect du créateur littéraire : dorénavant l'auteur est conçu comme le génie qui parvient à créer de nouveaux mondes artistiques où l'image de la nature est liée aux grandes valeurs de l'époque, à savoir le Sublime, la Vérité et la Beauté. La *mimesis* devient mimesis de la nature idéale et met en avant la portée des capacités du sujet créateur. Par conséquent, la nécessité d'une poétique instituée recule progressivement, d'autant plus que l'importance du public-récepteur, en tant que facteur déterminant de la valeur esthétique des œuvres d'art, gagne un terrain considérable. Parallèlement, la mise en valeur des vertus éthiques supérieures que l'homme peut acquérir volontairement telles que la dignité, le respect, l'intégrité, l'altruisme, crée des

²⁷ Il est vrai que la forme schématique de la *Poétique* et les incohérences rencontrées dans quelques parties issues d'une série de reprises, de superpositions, d'interruptions, d'additions ultérieures est due au fait que cet ouvrage constituait au fond un ensemble de notes d'Aristote rédigées pour ses cours. Toutefois, ces imperfections ne soulèvent plus de contestations quant à la paternité d'Aristote de ce texte (Dupont-Roc & Lallot [introduction] 1980 : 11-12).

nouvelles problématiques anthropologiques, existentielles et métaphysiques dans lesquelles le tragique doit revêtir de nouvelles significations (informations recueillies par Karakasi 2011).

Tout cela implique de grands changements et impose une nouvelle approche. Dans ce cadre, la conception du tragique change et devient sujet philosophique. Pour la première fois se pose la question de savoir dans quelle mesure le tragique est lié à la situation tragique de l'existence humaine.

Pour Schelling, le phénomène du tragique est inscrit dans un paradoxe qui caractérise l'action du héros : celui-ci manifeste sa liberté humaine en luttant contre la puissance supérieure du destin. Engagé dans ce combat, il ne succombe pas. Face aux puissances qui le dépassent, il est vaincu et se retrouve puni de sa défaite. Au moment où il consent à être puni, il réussit également à proclamer sa libre volonté. Cela veut dire que le moment où il affirme sa liberté est aussi le moment où sa volonté se retourne contre lui et le condamne à la défaite. Ainsi le tragique est un phénomène dialectique, « une lutte effective entre la liberté à l'intérieur du sujet et la nécessité comme donnée objective – une lutte qui ne s'achève pas avec la défaite de l'une ou l'autre partie, mais les fait apparaître toutes les deux vaincues et triomphantes à la fois, dans une indifférence parfaite » (Szondi 2003 : 18). Le modèle implicite ici est *Œdipe roi* où le héros, coupable malgré lui, accepte librement des crimes que le destin lui a fait commettre.

D'après Schelling, ce combat ne peut se réaliser que dans l'art ; dans le cadre poétique, la tragédie constitue le genre qui a manifesté de façon idéale cette idée du tragique. La *catharsis*, conçue comme apaisement et équilibre, ne concerne pas le spectateur mais le héros tragique au sein duquel prend place la réconciliation de deux idées opposées. De cette manière, la *catharsis* se déplace sur la scène puisque l'histoire représentée porte sa vérité en elle-même sans avoir besoin de la conscience du spectateur pour l'affirmer (Judet de la Combe 2010 : 126).

La conception du paradoxe de Schelling a influencé sensiblement la pensée de Hegel, où l'on trouve également l'idée de la dialectique comme étant inhérente au processus tragique. Toutefois, l'affrontement tragique se déplace vers un conflit entre deux instances morales équivalentes : l'universel et le particulier. Celles-ci, dans leur identité, constituent la moralité

absolue qui est la moralité de l'individu ; cependant, parce qu'opposées, elles se trouvent en affrontement dynamique et constant. Dans ce cadre, le tragique se repère dans la limite de l'action du héros, qui se caractérise par un conflit inévitable et insoluble : il oppose deux parties qui ont tous les deux raison mais que l'accomplissement de leur finalité respective confronte. Ainsi chaque tentative de l'une des deux puissances à prévaloir sur son opposée la rend coupable en ce qu'elle menace l'universalité de la moralité absolue. L'action tragique, qui conduit le héros à se détacher de l'universalité, enseigne le destin tragique qui se traduit comme le moment où la moralité se scinde à l'intérieur d'elle-même en rendant douloureuse et nécessaire sa propre réconciliation (Escola 2002 : 24). *Antigone* constitue pour Hegel l'œuvre idéale où se dessine le conflit entre l'amour fraternel et la loi : les deux héros ont la justice pour eux, mais l'intervention de chacun menace l'universalité de l'ordre moral. Ainsi, dans ce conflit de valeurs égales, la justice éternelle impose que l'universalité soit préservée et pour cela les héros, partisans de valeurs justes mais partielles, succombent.

Tandis que Hegel constitue le point culminant de l'idéalisme allemand, Schopenhauer trace un chemin philosophique romantique. Chez Schopenhauer, l'idée du tragique se fonde sur la confrontation du concept de volonté avec celui de représentation. Lorsque la volonté s'objective, autrement dit lorsqu'elle prend conscience – grâce à l'intervention secondaire du monde de la représentation – d'elle-même, elle est conduite à l'autodestruction ou à l'auto-négation. Cette prise de connaissance de sa propre essence est l'origine du processus tragique : le héros exprime une volonté déterminée selon le principe de l'individualisation. Or, il n'y a pas une seule manifestation de cette volonté. Les conflits qui forment l'action tragique – que ce soit entre le héros et le destin ou entre les personnages – n'est que la représentation de l'affrontement de différentes manifestations de la volonté dont la lutte signifie que la volonté lutte contre elle-même (Szondi *op. cit.* : 39-42). Le sens du tragique devient sensible aux spectateurs ou aux lecteurs au moment où ils se rendent compte que « le plus grand crime de l'homme c'est d'être né » car « si l'homme est par excellence l'animal tragique, c'est à la fois parce que seulement en l'homme le conflit de la volonté avec elle-même atteint une violence inégalée (seul l'homme tue pour tuer, par pure cruauté, tandis que l'animal tue toujours en vue de sa propre conservation) (existence), mais c'est aussi parce qu'en l'homme seulement la souffrance peut s'élever à la connaissance d'elle-même par sa propre représentation symbolique dans la tragédie (essence) » (Darriulat 2007). Pour Schopenhauer,

le chemin d'Œdipe est dirigé par une nécessité aveugle, que ce soit le destin, le hasard, la faute ou l'aveuglement de l'esprit. Devant cette situation, la réaction la plus sage du héros tragique serait la résignation et l'indifférence (Puchner 1984 : 288).

Alors que la conception philosophique de Schopenhauer présage le nihilisme du XX^e siècle, Kierkegaard – qui n'appartient pas aux philosophes allemands mais dont la pensée philosophique est en rapport dialectique avec eux – propose une interprétation différente du mythe d'Œdipe qui amène plutôt à l'existentialisme. Pour ce philosophe, les trois tragédies thébaines de Sophocle ont comme noyau principal un type de souffrance, intrinsèquement liée à l'existence humaine, qui accompagne l'homme pendant toute sa vie sans être identifiée ou méditée par l'homme comme c'est le cas de l'angoisse de l'homme contemporain (Puchner *ibid.* : 288-289).

Enfin, la réflexion philosophique de Nietzsche sur le tragique a exercé un énorme impact sur toute la pensée philosophique du XX^e siècle. Selon Nietzsche, le tragique consiste en l'effet de la tragédie sur le spectateur. Afin de se rapprocher de la nature propre de la tragédie, Nietzsche, contrairement aux autres philosophes, recourt à la philologie, qui lui permet de reconstituer la réalité historique des spectacles antiques. Pourtant, l'approche philologique ne suffit pas : il faut la compléter par la musique pour assurer l'expérience tragique. Cette confrontation du savoir et de l'expérience se reflète dans la confrontation des deux courants, qui, d'après le philosophe, expriment l'individuation douloureuse de l'homme par l'univers et la nature : l'apollinien et le dionysiaque. Le courant apollinien donne forme au principe de l'individuation, à la clarté, à la lucidité, à l'harmonie et à la mesure ; en revanche, l'esprit dionysiaque est lié aux forces souterraines et incontrôlées qui portent l'homme au refus des conventions, à l'extase, à la folie, à l'ivresse. Il symbolise le désir de l'homme de se dissoudre dans l'universel. Nietzsche considère que la réussite de la tragédie antique réside exactement là, dans la symbiose de ces deux catégories de nature opposée. Leur unité remonte aux origines de la tragédie : selon Nietzsche, le chœur des satyres, d'où provient la tragédie dans sa forme primitive, constituait une image de l'homme dionysiaque qui se voyait lui-même se métamorphoser en satyre, en quittant son individualité, tandis que, parallèlement, il contemplait l'image du dieu apollinien. Selon cette interprétation du héros tragique, la tragédie est le drame de l'existence individualisée qui arrive à un point de sagesse dionysiaque mais qui doit payer les conséquences de cette connaissance acquise.

Si l'on remonte à l'aspect formel de la tragédie et à ses effets sur spectateurs, le philosophe voit dans le drame antique la liaison dionysiaque-apollinienne se refléter dans la combinaison de la musique et du mythe. D'après lui, la musique acquiert une importance primordiale parmi les autres formes d'art ; dans un premier temps, le spectateur a l'impression qu'elle n'est qu'un moyen pour faire revivre le monde du mythe. Le mythe pose toutefois des limites à l'impact de la musique sur le spectateur ; mais la musique, pour sa part, confère au mythe une signification métaphysique sans laquelle le discours et l'image ne seraient jamais suffisants ; par-dessus tout, la combinaison du mythe et de la musique qui, chez Nietzsche, contrairement aux autres philosophes, constitue une véritable fusion et non pas un simple accouplement ; elle devient la source de la consolation métaphysique qui détache momentanément le spectateur de l'horreur que l'existence humaine porte intrinsèquement et engendre en lui un plaisir frénétique (Nietzsche 1989) ; Comme Szondi le résume très clairement, « l'élément dionysiaque s'affirme dans la mesure où, malgré le plaisir éprouvé face à l'apparence apollinienne, qui est son objectivation, il nie ce plaisir et cette apparence tirant un plaisir encore plus haut de l'anéantissement du monde visible de l'apparence » (Szondi *op. cit.* : 57-58).

En dernier lieu, on passe à Scheler. Pour lui, tout tragique relève de la sphère de valeurs et des rapports de valeurs. Son système a une forme axiologique : il ne s'agit pas de la destruction ou l'autodestruction de la valeur suprême comme chez Schelling et sa Liberté, Schopenhauer et sa Volonté. En revanche, il insiste sur l'idée du rapport des qualités équivalentes : la force qui anéantit est de la même nature que la valeur qui est détruite ; le tragique apparaît dès lors que des valeurs positives et du même degré d'élévation s'affrontent et leur lutte prend fin lorsque l'une se révèle être la force d'anéantissement des autres (*ibid.* : 61-63). Ainsi, dans le monde tragique de Scheler, non seulement chacun a raison mais chacune des personnes ou des forces en guerre représente des droits et valeurs élevés. L'art du poète consiste à mettre à l'œuvre le conflit tragique de sorte que chaque valeur représentée par un personnage se batte avec les autres tout en ayant les mêmes droits d'exister et de dominer sur les autres (Escola *op. cit.* : 52-55).

Pendant l'époque antique grecque, le tragique au sein de la tragédie reflète l'écartèlement de l'être humain entre sa lutte pour l'acquisition de sa liberté et sa faiblesse devant des forces supérieures à lui, autrement dit entre la liberté et la soumission à la nécessité (Dupont 2001 :

13 ; Malevitsis 1986 : 27-30). Cette condition de l'être humain a nourri la philosophie allemande du XVIII^e siècle. Celle-ci s'est principalement concentrée sur le tragique de la tragédie antique, fonctionnant de façon complémentaire avec la formulation des théories esthétiques modernes et la production littéraire postérieure. Au XX^e siècle en particulier, on remarque souvent l'implication des visions philosophiques du tragique dans la réflexion philosophique et des formes littéraires spécifiques ; des exemples illustratifs sont les pièces dramatiques de Sartre et de Camus, formées dans le cadre de l'existentialisme ou du nihilisme dont les précurseurs sont les philosophes allemands. Ainsi, étant donné qu'à partir de l'ère de la philosophie allemande, le tragique se trouve toujours lié avec une vision ontologique de la vie humaine, on ne peut pas négliger son passé dans le domaine philosophique qui reste toujours vivant dans la dramaturgie contemporaine à travers des connexions transtextuelles.

Produit d'une certaine époque historique, la tragédie a constitué le genre littéraire et esthétique par excellence qui a façonné le mythe littéraire de manière à articuler des sujets tragiques insolubles. Comme toute forme de mythe littéraire, les mythes tragiques sont devenus partie intégrante du patrimoine collectif. En particulier à la fin du XVIII^e siècle, le tragique devient un objet de la philosophie allemande. Depuis lors, la réflexion philosophique ne cesse d'être présente dans tout traitement du tragique et affecte notamment ses multiples réincarnations dramatiques.

2. Écriture dramatique contemporaine dans l'horizon de la réécriture

Pendant le XX^e siècle, le tragique – comme expérience et notion – continue à régir la vie et la littérature. Néanmoins, les conditions historiques de l'ère contemporaine, la prédominance de la réflexion rationaliste et le détachement d'un cadre métaphysique imposent une différente vision sur les questionnements tragiques. Le mythe littéraire, enraciné dans la mémoire collective, offre aux dramaturges un champ fécond pour dépeindre le tragique de la vie actuelle et ouvrir ses sujets connus depuis l'Antiquité à de nouveaux horizons thématiques ; parallèlement, ils recourent à des modes dramatiques renouvelés, qui émanent des nouvelles tendances de l'écriture dramatique en France et en Grèce. La reformulation du tragique passe alors par un processus de reconstruction du mythe littéraire tel qui a été exprimé esthétiquement dans le genre de la tragédie classique athénienne. À cet égard, ce qui est mis au centre de l'intérêt de cette recherche repose sur les modalités qui renouvellent autant les composants structurels que la structure thématique des drames tragiques.

Néanmoins, un examen des diverses modalités qui réaniment le sens tragique dans la dramaturgie contemporaine ne saurait s'effectuer sans étudier d'abord les modes structuraux par lesquels Sophocle donnait forme à ses sujets tragiques. Il est en effet vrai que Sophocle traitait le récit mythique du drame tragique de manière à démontrer le lien serré entre la synthèse structurale du poème et le destin tragique de ses héros (Astier 1974 ; Goheen : 1951 ; Machin : 1981 ; Kitto : 1968). En se replongeant dans l'époque contemporaine, on se demande par quelles modalités et par quels procédés dramatiques les dramaturges contemporains rétablissent cette relation entre la syntaxe et le sens tragique de l'œuvre dramatique conformément aux tendances dramatiques de chacun des espaces culturels.

Une telle étude impose de prendre en compte les évolutions marquées dans les théories littéraires qui passent du monopole de l'auteur quant à la définition du sens du texte vers la considération selon laquelle un texte littéraire enferme autant d'interprétations que de lectures. Pour l'écriture dramatique, ceci est une réalité dès sa première apparition : d'Eschyle aux dramaturges modernes, aucun autre genre littéraire n'a jamais été plus fortement lié avec un environnement, une culture et un public spécifique. Il paraît alors légitime d'affirmer que

les trois instances de la création et réception littéraires – auteur, texte, lecteur – sont interdépendantes et fonctionnent dialectiquement à travers un réseau de rapports et complexes.

2.1. Apports sophocléens à la structure de l'action tragique : les tragédies thébaines

Depuis Aristote, il est largement reconnu qu'il n'est pas possible d'aborder le sens d'une tragédie grecque sans étudier d'abord sa composition formelle. Sous cet angle, Peter Burian voit dans la tragédie antique l'articulation de l'action selon la reprise, avec divers types de modifications, d'un ensemble limité de schémas narratifs typiques, tels que le conflit ou « la lucidité qui vient toujours tard » (Burian dans Easterling 2007 : 272-273). Or, bien que la structure formelle des tragédies antiques comporte des points communs entre les œuvres des trois dramaturges antiques, il est aussi vrai que chacun développe avec ses propres moyens l'action tragique et la rend révélatrice de la signification.

2.1.1. Les principaux traits formels chez Sophocle

À propos de Sophocle, on ne connaît pas vraiment ses choix dans ses premières œuvres au niveau de la composition de l'intrigue ; il se peut qu'il ait imité Eschyle, comme dans le cas de la langue ou du choix des sujets. Quoi qu'il en soit, dans ses œuvres ultérieures il suit sa propre voie et introduit des personnages et des schémas compositionnels beaucoup plus compliqués que ceux d'Eschyle. De fait, Sophocle enrichit davantage l'action tragique en ajoutant des détails, de nouveaux incidents et de brusques renversements. Pour Haigh, ces enrichissements ne corrompent pas l'unité de l'action sophocléenne mais s'articulent dans une chaîne logique des faits qui ne sert qu'un seul et unique sujet central (Haigh 1896 : 145-148). D'autre part, il est vrai que les drames de Sophocle comportent une large diversité quant à la composition structurelle. Ainsi, malgré l'assertion aristotélicienne sur le caractère exemplaire de la construction structurelle d'*Œdipe roi*, il n'est pas du tout certain que Sophocle ait réussi

à donner à l'ensemble de ses tragédies une structure toujours aussi resserrée que celle d'*Œdipe roi*, qui sert au mieux l'intrigue et l'intensification de la tension tragique (Astier 1974 : 50-61).

Pour Kitto, les qualités dramaturgiques de Sophocle résultent du caractère d'une évolution continue de son œuvre. Après être passé par une période de relative simplicité avec *Antigone* à une période où il exploite et approfondit ses qualités de composition et à laquelle appartient *Œdipe Roi*, pour aboutir enfin à une « vision absolument poétique et presque apocalyptique qui ne peut pas être restreinte à la perfection durement acquise de la forme de la période précédente », Sophocle dépasse avec *Œdipe à Colone* les limites de la perfection aristotélicienne (Kitto 1968 : 521). Chez Sophocle, les qualités et la cohérence dramaturgique sont intimement liés à une idée dramatique spécifique que le dramaturge formule à chaque période de son œuvre pour chacune de ses tragédies (*ibid.*). Or, cette idée n'est pas sans rapport avec le sort tragique du héros. Effectivement, d'après Machin, Sophocle éprouve un réel souci de cohérence et de continuité, différent de celui qu'on rencontre chez Eschyle en ce que la forme structurelle se trouve chaque fois conforme au sort du personnage principal. La diversité alors des compositions structurelles ne reflète que les différents itinéraires des héros vers le tragique (Machin 1981 : 17-25).

2.1.2. Forme des tragédies thébaines en corrélation avec leur contenu tragique

Avec *Antigone* comme point de départ, il est intéressant de voir à quel point la composition du drame devient révélatrice du sens tragique. Toute la pièce est en effet imprégnée d'un conflit de postures binaires, d'une opposition de positions très profonde qui détermine autant la structure que le caractère des personnages tragiques. Au niveau de la composition de l'intrigue, il faut noter que chaque scène est composée en fonction d'un conflit de positions entre deux personnages, qui prend la forme d'un *agôn logou*²⁸ : entre Ismène et Antigone, entre Créon et Antigone, entre Créon et Hémon, entre Créon et Tirésias ; même le coryphée

²⁸ Ce terme est employé pour désigner la forme du débat dialectique qui se déroule entre les personnages du drame antique grec Cf. Hartnoll & Found 2000, entrée « ἀγών ».

finir par s'opposer au tyran. Or, une telle structure ne saurait entretenir l'intérêt dramatique de la pièce si, dans l'affrontement entre Antigone et Créon, on pouvait percevoir dès le départ qui a raison et qui a tort. L'originalité de Sophocle consiste ici à présenter chaque position avec sa part de tort et de raison, de sorte à former un dilemme quant à la justesse de chaque position lorsque, devant la décision vaillante et presque butée d'Antigone de respecter les lois divines, l'opinion de Créon est mise en avant grâce à des arguments forts en faveur du salut de la ville.

Ainsi, Sophocle parvient à construire sa tragédie selon une scission profonde non pas entre une position clairement juste et une position injuste mais entre une position qui trompe la perception du récepteur en projetant des arguments convaincants et généralement reconnus et une position qui, en raison de son inflexibilité et de sa rigidité, fait douter de sa validité (Bowra 1993 : 14 -15). Demeurant opaque et ambiguë, cette opposition parcourt toute la structure dramatique, renforce la tension dramatique et nous permet de supposer l'existence de deux et non d'un seul héros tragiques²⁹.

L'articulation structurelle amène alors à appréhender le fait que Créon n'est pas simplement le malfaiteur qui vise consciemment à l'injustice ; il est bien au contraire un personnage tellement emprisonné dans sa croyance sur le pouvoir absolu de l'État que, malgré les avertissements de toutes sortes, il ne parvient pas à s'en libérer et se conduit – tout comme Antigone – tout seul à sa propre destruction (Lesky 1998 : 400-404). L'effondrement de Créon, lié non pas à sa méchanceté mais à la certitude de sa position, amène Machin à déclarer que Créon « semble être l'image la plus terrible que Sophocle nous ait présentée du malheur humain » (1981 : 307). Antigone, pour sa part, porte les caractéristiques du héros sophocléen typique : celui qui renonçant à reculer et abandonné de tous, avance vers la mort avec une sagesse résolue et en pleine solitude. Ce personnage tragique n'a pas été fait que pour mourir. Antigone est l'héroïne qui mène un combat qui la dépasse, soumise à des forces supérieures. Sa nature tragique commence au moment où elle décide de suivre ce chemin.

²⁹ Il faut d'ailleurs noter que l'*agôn logou* entre Créon et Antigone, situé juste après la reconnaissance de la culpabilité d'Antigone, non seulement se développe à travers des répliques équitablement divisées entre les deux personnages mais surtout que cette scène n'est pas faite pour mettre en lumière ni Antigone ni Créon individuellement mais bel et bien leur conflit qui finit par une rupture totale et conduit ainsi à leur perte.

Ainsi nous pouvons parler d'une tragédie partagée entre deux héros tragiques (Kitto 1968 : 168) dont le point commun est la solitude : ni Ismène ni le chœur ne participent au destin d'Antigone tandis que Créon ne finit pas seulement dans la solitude mais apparaît comme un personnage isolé dès le début de la pièce ; ils se distinguent cependant dès lors que l'on oppose la lucidité d'Antigone à l'aveuglement de Créon.

En ce qui concerne *Œdipe roi*, la tragédie commence dans un état d'ignorance absolue. Faisant d'abord preuve d'une confiance inébranlable en la connaissance et en l'esprit humain, Œdipe finit par apprendre à quel point la première est limitée et le deuxième fragile. Dans cette tragédie la victime, qui est Œdipe lui-même, tire les ficelles de l'action : dès le début, le héros se met à la recherche d'un personnage très précis, l'assassin de Laïos. Toute la pièce est centrée sur cet enjeu qui amène progressivement et inévitablement Œdipe à prendre conscience de l'affreuse réalité de son identité. Toute la pièce ressemble alors à une reconnaissance élargie, dévoilée peu à peu et formée de manière à ce que tout choix au niveau de l'intrigue tragique semble « concentrer sur le personnage d'Œdipe l'initiative et la nécessité de la souffrance » (Astier 1974 : 53).

C'est dans cette logique que Sophocle choisit parmi les diverses versions du mythe de faire tuer son père à son héros, sans qu'il sache qu'il s'agit de son propre père, puis de le faire se mutiler volontairement. Toutefois, le dramaturge sait que le renforcement de la charge dramatique resterait insuffisant sans un enchaînement d'événements bien serrés et imbriqués selon la logique de causes et d'effets qui tient à une nécessité logique des faits (*ibid.* : 50-61).

Son souci d'un enchaînement causal des faits est bien clair dans le cas d'emploi des oracles : c'est en raison d'un oracle terrible qu'Œdipe est rejeté de Thèbes et exposé sur le Cithéron ; c'est encore à cause d'un oracle qu'Œdipe quitte Corinthe et arrive de nouveau à Thèbes. Mais la demande du nouvel oracle doit être suscitée par une raison aussi vraisemblable : c'est pour cela que Sophocle invente l'histoire du vieil ivrogne qui injurie Œdipe en lui disant qu'il n'est pas l'enfant réel des rois de Corinthe et amène le héros à devenir suspicieux sur son origine.

Le recours de Sophocle à des oracles révèle son désir d'exposer les événements dans les moindres détails, sans inexactitudes qui pourraient nuire à la vraisemblance du récit. En plus

de cela, le dramaturge prend aussi soin de construire l'intrigue tragique de façon à ce que tout ce qui s'y passe soit soumis à une logique d'économie dont l'objectif est d'aboutir à la révélation de l'identité tragique du héros. Pour ce faire, il insiste sur l'utilisation purement fonctionnelle des héros, des relations et des scènes. Dans ce prisme, on constate que chaque intervention d'un personnage secondaire se met au service de l'action tragique. À titre indicatif, le fait que le messenger de Corinthe soit celui qui a recueilli Œdipe et l'a confié au serviteur de Polybe est un trait caractéristique de cette stratégie (Kitto *op. cit.* : 188-190).

L'agencement de l'action selon une économie concentrée sur le dévoilement de l'identité du héros devient plus clair lorsqu'on se penche sur les types de scènes utilisées ; de fait, Sophocle emploie la combinaison de deux types de scène : les *agôns* et les scènes d'informations. Il est vrai que dans la pièce on ne rencontre qu'une seule scène d'*agôn* proprement dite : celle qui se déroule entre Œdipe et Tirésias. Cette scène se révèle précieuse dès lors qu'on constate ce qu'elle engendre : l'intervention de Jocaste est suivie de son aveu concernant son fils abandonné à Cithéron, mélangé avec des informations sur l'assassinat du roi Laïus. Ce dernier rappelle à Œdipe le conflit et le meurtre du vieillard au carrefour et provoque les premiers soupçons. Transformée donc d'*agôn* en scène d'information, cette scène précipite l'action de manière décisive. C'est cette technique de combinaison de deux types de scène, l'*agôn* et la scène d'information, apparue également dans les scènes avec le messenger de Corinthe et avec le serviteur, qui régit toute la pièce et amène à l'*anagnorisis* finale (Adrados dans Machin & Pernée 1993 : 150-151).

Tandis que dans le premier *Œdipe*, le héros effectue un parcours qui va du bonheur à l'anéantissement, dans le deuxième se réalise le parcours inverse, de l'anéantissement à la rédemption.

Dans *Œdipe à Colone* la structure est différente et donne l'impression d'un certain flottement : l'action est réduite en étant mise au service des scènes dialogiques – que ce soient des *agôns* ou des scènes d'informations – entre le héros et un autre personnage ou le chœur (Adrados *op. cit.* : 152-153). Pour Kitto, dès lors que cette dernière œuvre de Sophocle ne suit pas de la même manière que les précédentes la trajectoire de l'action tragique dans laquelle l'action ou l'intrigue elles-mêmes constituent l'idée tragique, cela signifie que le sens et donc l'unité de l'œuvre ne sont pas fondés sur l'action ; à l'inverse, il faut apercevoir la structure de

l'action tragique à travers l'évolution propre du héros qui, du vieillard mendiant rejeté de tous, parvient, à travers ses contacts avec Créon et son fils, au plus haut point de fureur pour finalement se hausser au-dessus de tous (Kitto 1968: 525).

Les actions respectives ne conduisent donc pas à la reconnaissance d'une réalité inconnue au héros mais plutôt à l'affirmation de ce qui est dès le début connu d'Œdipe et inconnu des autres : son errance trouvera sa fin à Colone où, enterré, le héros offrira avec son tombeau un renfort à Athènes. Cette lucidité d'Œdipe face à l'ignorance et à la prise de connaissance progressive des autres personnages témoigne d'un nouveau type de héros et d'une pièce qui s'écarte de ce qui est vraiment tragique : le héros, submergé par le poids de la vérité, se découvre promis à un destin en dehors de l'humanité. Son « héroïsation » n'est cependant pas conçue comme un pardon étant donné qu'il n'y a pas de faute tragique ou, du moins, que toute tentative d'interpréter sa faute reste contestable (Saïd 1978 : 28 - 29). Il peut s'agir de l'accomplissement de tout parcours humain, allant de la pleine compréhension de la vérité et de la douleur qu'elle engendre à la force de la supporter ainsi qu'à la nécessité de sagesse, d'une limpide perception de la place de l'homme dans le monde.

Quoique la structure de la tragédie athénienne partage des caractéristiques communes aux trois dramaturges – ce qui a permis à Aristote de composer une certaine typologie des drames tragiques – il est vrai que les drames de Sophocle comportent une diversité de formes structurelles qui singularisent son écriture. Innovants pour son époque, ses choix formels sont associés au parcours tragique des héros. Ils prennent ainsi valeur de signification et confirment le constat aristotélicien selon lequel il est impossible d'étudier une tragédie grecque sans prendre en compte la forme, la syntaxe tragique. Or cette acception pose inévitablement des interrogations sur le lien entre les modalités esthétiques et le sens tragique dans les réécritures contemporaines des hypotextes antiques.

2.2. Le tragique dans la dramaturgie contemporaine : des modèles anciens reformulés, de nouveaux modèles émergents

Le théâtre littéraire européen du XX^e siècle s'inspire souvent, entre autres sources, de la mythologie gréco-romaine. En témoigne cette liste de romanciers, dramaturges et poètes qui ont traduit des tragédies antiques ou ont recréé des écritures dramatiques : Cocteau, Anouilh, Brecht, Giraudoux, Sartre, Camus, Gide, Eliot, Yeats, Pound, O'Neill, Hofmannsthal, Jeffers, Kazantzakis, Sikelianos, Ritsos, Kambanellis, Ziogas, Dimitriadis, pour en citer quelques uns. Plus spécifiquement en France et en Grèce, s'inspirer autant des sujets que des modalités structurelles et formelles de la tragédie a constitué un phénomène assez répandu, qui selon les époques est apparu à une plus ou moins grande fréquence. Certes, cette tendance n'est pas nouvelle ; elle se manifeste surtout aussi à l'époque du classicisme française au XVII^e siècle avec la dramaturgie de Corneille et de Racine (Karakasi 127-159). Ceux-ci, en utilisant d'autres conventions et en servant d'autres objectifs, donnaient dans leurs œuvres une vision tragique, fruit de leur époque mais aussi des traces que le passé avait laissé dans leur écriture.

2.2.1. Les parcours du tragique dans le temps

Le tragique est alors un concept qui a subi de multiples réincarnations au fil des âges ; quoiqu'il anime l'intérêt des dramaturges de l'époque actuelle, il demeure pour autant une conception assez flottante car elle n'est pas soumise à une définition unique et concrète ; il s'agit seulement de cette prise de conscience qu'on nomme tragique et qui se manifeste sans faute aussi bien dans l'esprit du poète que dans celui des récepteurs (Malevitsis 1986 : 18). Le tragique, comme le souligne Terzakis, constitue autant une notion qu'une expérience (1989 : 24) ; il s'agit d'une conception aussi bien intellectuelle qu'existentielle qui concerne l'interprétation du monde, l'existence humaine et la confrontation entre les deux. Pour Steiner, le tragique exprime surtout une situation ontologique résultant d'un sentiment d'aliénation de la vie que l'homme porte intrinsèquement et qui le fait souffrir (Steiner dans Felski 2008 : 30-32). Pour Storm, le tragique dépeint la situation de l'homme qui est déchiré par nature, qui porte une identité fragmentaire malgré tous ses efforts pour surmonter cet état. Cette condition humaine préexiste à la tragédie et en est indépendante car elle est

intrinsèque à l'homme : « Tandis que la vision et la tragédie sont des constructions humaines, le tragique ne l'est pas ; il est plutôt une loi de la nature, une relation particulière entre l'être et l'univers » (Storm 1998 : 81). Ce débat éternel entre l'être vivant et le monde prend forme dans les écritures dramatiques qui projettent des versions multiples de l'existence tragique dans le temps et dans l'espace.

S'il est certain que cette relation spécifique entre l'être humain et le monde a offert un point de convergence à toutes les œuvres dramatiques qui présentent et présentaient au fil des années une vision tragique, la multiplicité des reformulations du tragique ainsi que leur écart par rapport aux conventions antiques sont tels qu'on peut se demander à quel point certaines œuvres pourraient être envisagées comme des tragédies contemporaines. Il est en effet vrai que la tragédie de l'Antiquité grecque est un genre clairement déterminé autant chronologiquement que géographiquement et typologiquement : elle repose sur un mode de pensée où la place du mythe, du rituel et de la divinité imposent un certain code, un certain contenu et une certaine esthétique. En revanche, les pièces contemporaines qui puisent leur matériau dans les tragédies antiques grecques en diffèrent radicalement, autant par la forme que par le contenu.

La tragédie, note Ion Omesco, serait comme une personne qu'on reconnaît sans la connaître (1978 : 16). La tragédie échappe en effet à toute tentative de définition concrète car « il n'y a actuellement pas de consensus sur, précisément, comment la tragédie *grecque* doit être au mieux définie ou comprise » (Silk 1996 : 3). L'impossibilité de déterminer de manière concrète ce genre, incite à se demander jusqu'à quelle période le terme « tragédie » est adapté à la définition des drames des époques postérieures à la tragédie athénienne. À ce sujet, les points de vue des spécialistes semblent controversés ; pour certains – comme Nietzsche – ce genre s'achève avec les trois dramaturges tragiques ; pour d'autres il s'étend jusqu'à l'époque élisabéthaine et le classicisme français, bien entendu avec une absence totale pendant l'Antiquité tardive et le Moyen âge³⁰. Pour d'autres encore, les plus nombreux³¹, ce qui

³⁰ Mentionnons à titre d'exemple George Steiner dans ses œuvres *La mort de la tragédie* et *Antigones*.

³¹ Citons à titre indicatif Jean-Marie Domenach 1973 ; Ion Omesco 1978 ; Benett Simon 1988 ; William Storm 1998.

importe n'est pas tant la validité du terme « tragédie » que le fait que la production dramatique, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, exprime le sentiment tragique de la vie en posant les mêmes questions ontologiques au sujet de l'identité humaine, de l'irréversibilité de la vie et des forces mystérieuses qui triomphent de la liberté humaine. Ces grands sujets – malgré l'évolution et le progrès humain – sont demeurés irrésolus en confirmant la certitude absurde du tragique : le règne de l'incertitude (Patsalidis 1997 : 448). Ce qu'il ne faut pas pour autant oublier, c'est qu'autant le terme de « tragique » que celui de « tragédie » doivent être chaque fois « historisés », autrement dit envisagés dans des contextes sociopolitiques concrets (Goldhill dans Felski 2008 : 61). Car la tragédie n'est pas un événement révolu et figé dans le temps mais elle peut au contraire renaître et la multitude de ses expressions doit être interprétée selon les changements qui se produisent dans l'Histoire, de sorte que chaque changement de conventions entraîne une nouvelle conception du tragique et de ses empreintes dans la littérature (Williams 2006 : 69).

Malevitsis fait la distinction entre deux différents types de tragédies, les tragédies antiques et les tragédies contemporaines : les premières sont caractérisées comme « tragédies du visage tragique » du fait que le tragique n'existe pas en dehors du personnage tragique mais qu'il réside en lui, en tant que destin qu'il porte et qui définit son existence ; au contraire, les tragédies contemporaines sont conçues comme « tragédies de l'état tragique », en ce que les héros éprouvent une douleur tragique mais ne s'en rendent pas compte ; seuls l'auteur et les récepteurs de la tragédie aperçoivent leur condition tragique. La condition tragique ne peut de toute façon pas exister sans le personnage, de sorte que le tragique présuppose l'existence humaine. D'ailleurs, il est vrai que – quel que soit le type de tragique que chaque tragédie promet – ceci est établi selon des données spécifiques qui concernent le personnage et son action dans le monde. *L'hybris*, *l'hamartia*, la culpabilité tragique, le conflit avec des forces supérieures existent – dans une plus ou moins large mesure – au sein de chaque tragédie et déterminent l'homme tragique (1986 : 20-28).

2.2.2. La fin de la transcendance, morte des statues

Dans la tragédie antique, le tragique implique la présence d'une nécessité surnaturelle qui dépasse la logique humaine et provoque un mal irréparable. La faute tragique, l'*hybris*, est loin d'être la simple conséquence de la volonté humaine puisque la part de responsabilité qui revient à la causalité divine et celle qui revient à la causalité humaine ne sont pas clairement définies. De ce fait, le héros tragique – bien que moralement innocent – porte en lui une culpabilité sans causes précises.

Œdipe demeure le modèle diachronique de l'absurdité du mystère tragique. Il est vrai qu'on a cherché à donner de multiples interprétations à sa culpabilité : les défauts de son caractère comme l'orgueil ou la colère, son insistance à dévoiler la vérité, son manque de précautions après ce qu'Apollon lui a prédit, son attitude insultante envers Tirésias et Créon ne constituent qu'une partie des suppositions. C'est précisément l'éventail du tableau de ses fautes qui empêche de donner une seule et unique explication à l'*hamartia* du héros ; d'autant plus que quand on remarque que la culpabilité, dans le cas d'Œdipe, précède le crime, toute pensée quant à la culpabilité demeure incertaine et le malheur reste sans raison (Saïd 1978 : 27-31). Le caractère diffus de la faute tragique est dû à un autre questionnement, si obscur qu'il devient insoluble : la problématique des limites de l'action humaine, tout comme celle des limites de la responsabilité morale, dans un monde où l'action n'incombe qu'en partie au libre arbitre du héros. C'est d'ailleurs ce sujet qui est commun à *Œdipe roi* et à *Antigone* (Hammond 2009 : 102).

Les exemples d'Œdipe et d'Antigone témoignent de manière suffisamment éloquente de la nature des héros de la tragédie grecque : porteurs d'une culpabilité de l'innocence (Domenach 1967 : 24), ils sont prédestinés à être détruits par des forces irrationnelles et supérieures à eux qui s'opposent à leur liberté et les poussent à accomplir les crimes les plus odieux. La liberté humaine reste alors prise au sein de la nécessité. Étant donné que la nécessité se situe au-dessus de la liberté, jamais au-dessous (Max Scheler dans *ibid.* : 51), le rapport conflictuel entre ces deux forces tisse le destin tragique du héros lorsqu'il décide de ne pas succomber aux injonctions de la nécessité. Comme Steiner le signale, la nécessité est aveugle et quand l'homme se trouve confronté à elle, elle le frappe de cécité (1965 : 12). Par conséquent, le conflit tragique ne peut concerner que l'homme qui a le courage de le porter. Effectivement le

personnage tragique n'est pas un homme ordinaire ; c'est un « héros », un homme exceptionnel qui malgré son innocence assume son destin tragique dans une terrible solitude : il se trouve dans les limbes entre sa liberté et la nécessité et c'est ce qui constitue sa solitude tragique (Malevitsis *op. cit.* : 48).

Pour autant, même l'homme tragique ne peut pas supporter de souffrir sans raison ; chez l'être humain il y a un besoin intrinsèque de la justice, même si elle lui reste incompréhensible et impénétrable. Ainsi, la faute sans coupable renvoie à une causalité divine. La présence de la transcendance laisse place à un espoir, moindre et latent, qu'après la dévastation, la résurrection pourrait suivre ; personne n'arrive à l'existence pure que par le truchement du dessaisissement radical : « Est-ce quand je ne suis plus rien que je serais un homme ? »³² se demande Œdipe dans *Œdipe à Colone*. Ainsi, le chemin d'Œdipe aveugle vers Colone donne plus de sens à l'absurde culpabilité du héros.

Toutes les composantes du tragique prennent sens dès qu'elles s'inscrivent dans une dimension transcendante qui s'oppose à la volonté humaine. De fait, le destin du héros s'avère tragique lorsque sa dévastation devient irréversible suite à une fatalité destructive menée par les dieux : « Dans la tragédie [...] on est tous innocents en somme ! [...] C'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir ; qu'on est pris, qu'on est enfin pris comme un rat », s'exclame le chœur dans *l'Antigone* d'Anouilh (2008 : 54). Sous cet angle, la transcendance est l'élément qui confère à l'action des œuvres tragiques un sens supérieur aux communes mesures, qui les rend diachroniques en projetant une vision du monde qui dépasse l'ordre humain mais pour autant concerne profondément l'être vivant.

Nombreux sont les spécialistes qui ont soutenu la présence de la transcendance comme élément indispensable sans quoi une œuvre tragique ne saurait pas exister. « Il est vrai que le tragique ne se sépare pas d'une aventure nouée entre la divinité et l'humanité et que ne mérite le nom de la tragédie qu'une œuvre capable de pendre sa signification au sein de cette aventure », écrit Domenach (*op. cit.* : 51). Steiner, pour sa part, est d'avis que « la tragédie est cette forme d'art qui exige l'intolérable fardeau de la présence de Dieu. Elle est morte à présent parce que Son ombre ne tombe plus sur nous comme elle tombait sur Agamemnon,

³² Ὅτ' οὐκέτ' εἰμί, τῆνικαῦτ' ἄρ' εἴμ' ἄνθρωπος ; (393) traduit par Jean Grosjean (1967 : 906).

sur Macbeth ou sur Athalie (1993 : 344) ». Enfin Ion Omesco considère que toute tragédie contient une perspective métaphysique et dès lors que celle-ci prend fin, il n'y a plus de tragédie (Omesco *op. cit.* : 14, 30).

Ce qui est en effet certain se résume en un seul constat : la mort existe toujours à l'arrière-plan. Indépendamment de la vision métaphysique de chaque époque, la mort, en tant qu'expérience de l'au-delà qui dépasse le sensible, exprime toujours une forme de transcendance inéluctable contre laquelle l'homme se révolte avec tout son être ; cela étant, le rapport des drames tragiques avec la mort est incontestable (Gouhier : 1952) et, bien plus, il constitue l'horizon commun qui unit la vision tragique d'époques si différentes (Omesco *op. cit.* : 105-110). La question est donc celle de la forme qu'acquiert la transcendance dans le cas des tragédies contemporaines où la divinité est bel et bien en exil et la liberté de l'homme substituée à la croyance divine.

Pour Sartre, même le dieu avoue son recul face à l'explosion de la liberté humaine lorsqu'il fait avouer à Jupiter, dans *Les Mouches* : « Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là (1947 : 203). » La *Jocaste* de Matsas est dans le même esprit quand elle défend l'ordre humain : « Τειρεσίας : η σωτηρία της πόλης είναι στα χέρια των θεών / Ιοκάστη : Όχι. Η σωτηρία των ανθρώπων γίνεται από τους ανθρώπους. Τις Θήβες δεν τις έσωσαν οι θεοί, αλλά ο Οιδίπους »³³.

Cette nouvelle condition n'est pas sans rapport avec les événements tragiques qui ont scellé le monde contemporain. L'expression bien connue d'Adorno, « écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes » (1986 : 26), décrit de manière éloquente l'époque contemporaine comme « l'ère du monstrueux créé par l'homme » (Naugrette 2004 : 12) qui a affecté radicalement et à jamais la conception de la condition tragique de l'homme.

L'ombre des deux guerres mondiales est également apparente sur le plan des problèmes sociaux de l'époque contemporaine ; il est vrai qu'après la seconde guerre mondiale on

³³ « Tirésias : Le sauvetage de la ville se trouve entre les mains des dieux / Jocaste : Non. Le sauvetage des hommes se fait par les hommes. Thèbes n'a pas été sauvée par les dieux mais par Œdipe ».

constate la fin des idéologies et un fort repli de l'individu et des valeurs individuelles. Face à cette réalité, un système fondé sur la consommation de masse s'établit. Ce système promeut l'abondance matérielle comme valeur en promettant que c'est le seul moyen de servir à la valorisation de la singularité de l'individu. Toutefois, il fait exactement le contraire : il pousse l'homme à se faire volontairement prisonnier d'un désir de satisfaction qui reste malgré tout perpétuellement insatisfait. L'abondance des biens affaiblit les valeurs et la substance de l'homme. La relation humaine en tant que possibilité de reconnaissance ontologique de soi-même à travers le visage de l'autre est bouleversée ; elle est mise en marge tantôt par des substituts matériels tantôt par l'insuffisance de la parole à servir la véritable communication humaine.

Ce tragique de l'insignifiance³⁴ prend tout son ampleur lorsque l'homme, privé de sa liberté, éprouve une déchéance ontologique dont il ne sait plus à qui attribuer la responsabilité ; « autrefois, cela s'appelait dieu. Maintenant, il n'y a plus de nom »³⁵, écrit Adamov. L'ennemi a un visage inconsistant, c'est l'être humain en général, nous-mêmes en particulier et notre situation dans le monde. Les « transcendances contemporaines » résident anonymement dans l'immanence (Sarrazac 2012 : 87) et cette réalité, sans la couverture divine ou mythologique rend la condition tragique de l'être humain beaucoup plus effrayante qu'autrefois.

Dans ce cadre de l'absence de dimension métaphysique, le personnage tragique, prenant la place de la fatalité, choisit et se charge lui-même de son acte. En ce sens, le concept de la faute tragique change radicalement : la décision que le héros doit prendre se fait en pleine conscience avant d'agir. La faute change de régime et devient une faute morale. Bien qu'elle s'inscrive au sein du héros tragique, dans son caractère et dans ses gènes, aucune nécessité surnaturelle n'est responsable de ce fait. La faute réside de manière intrinsèque dans le

³⁴ Malgré les échos inévitables à l'œuvre *L'insignifiance tragique* de Florence Dupont, il s'agit d'une conception totalement différente, puisque Dupont fait référence avec cette formule au fait que le texte tragique, privé de la dimension rituelle et musicale qu'il possédait pendant l'Antiquité, reste condamné à une situation d'impermanence inhérente, car il est en mutations constantes de performance en performance.

³⁵ Adamov A. (1969), *L'aveu*, dans « Je...Ils... », Gallimard, Coll. l'imaginaire, n° 306, p. 27

caractère du personnage comme le péché d'être né selon Beckett³⁶. Parfois elle prend la forme d'une affaire privée, intime de l'individu. Dans l'*Antigone* d'Anouilh, l'héroïne mène une révolte existentialiste et individualiste. Elle se dirige vers la mort sans qu'elle sache exactement pourquoi elle meurt. Il arrive aussi que le héros tragique renonce à la responsabilité de son acte. L'*Œdipe* de Volkoff conteste la faute et la fatalité tragique : « Alors pourquoi ? Coupable avant naître, ai-je dans une autre vie commis des crimes qui m'ont livré à cette malédiction ? » (1993 : 11).

Renonçant à tout appui métaphysique, le héros tragique assume la faute tragique tout entière et il reste seul à combattre contre lui-même et son action. Ceci n'arrive pas dans le théâtre antique : la lutte du héros antique se déroule contre une force métaphysique, ce qui lui donne son sens et son but. Son action, si elle n'est pas encouragée, prend au moins un certain sens aux yeux du chœur tragique. Au contraire, le personnage tragique contemporain n'arrivant pas à établir une communication véritable avec le monde qui l'entoure – et ceci explique partiellement l'absence ou la déformation du chœur tragique dans les œuvres contemporaines – reste entièrement seul. Plus que jamais, le héros des drames contemporains semble vivre une solitude absolue face à une nécessité aveugle (Williams 2006 : 80) et cette vérité est souvent plus terrifiante que la mort. Parfois ce type de solitude se présente comme le coût de la liberté absolue, comme dans le cas des personnages d'Anouilh ou dans l'*Œdipe* de Gide. Néanmoins, il arrive très souvent que le choix de rester enfermé dans l'esprit de l'individualisme et du nihilisme conduise le personnage à la destruction.

Lorsque les appuis métaphysiques et politiques s'effondrent, l'homme, après Hiroshima ou Dachau, reste terrifié face à la mise en conscience du degré d'autodestruction où il peut arriver, en s'opposant à l'humanisme qu'il défendait jadis ardemment (Corvin 2014 : 20). Devant cette constatation, sa propre existence est mise en doute. La mémoire d'un passé ravageur ne peut qu'avoir un impact majeur sur la dramaturgie contemporaine et surtout sur la tragédie qui figure comme « la forme optimale du théâtre [...] capable non seulement de représenter les hommes, et les malheurs des hommes, mais encore de permettre d'appréhender ce qui en l'homme caractérise l'humain. » (Naugrette 2004 : 142). De fait, étant donné que,

³⁶ Beckett, S. (1952), *En attendant Godot*, Paris, Minit, p. 13

depuis Aristote jusqu'à ses reformulations contemporaines, la tragédie ne cesse de véhiculer des sujets qui ont comme base commune la quête de ce qui est susceptible d'« éveiller le sens de l'humain » (Naugrette 2011 : 172), toute crise qui concerne l'être humain ne peut avoir qu'un impact évident sur la création dramaturgique. Ainsi, en paraphrasant légèrement l'expression de Sarrazac (2012 : 395), on pourrait dire qu'il n'y a pas de crise de drame sans une crise de l'homme et que « le drame en mutation épouse cette crise ». Partant de ceci, la question qui se pose est celle de savoir à travers quelles remises en question des certitudes métaphysiques, politiques, sociales et par quelles modalités nouvelles la tragédie contemporaine continue à accomplir sa fonction première, la recherche et l'instauration au théâtre de sujets qui portent sur l'humain.

2.2.3. Mutations dans la dramaturgie française contemporaine : les formes esthétiques à l'ère du désordre dramatique

Bien que l'histoire de l'esthétique commence avec Platon, c'est au XVIII^e siècle que le terme « esthétique » apparaît en tant que concept que le philosophe allemand Baumgarten définit dans son ouvrage *Aesthetica* comme « la science de l'art » qui a comme objet le « beau ». Pendant le même siècle, Kant s'écarte de la conception transcendantale de Platon pour aborder l'esthétique comme l'effet d'un jugement subjectif, celui du goût.³⁷ Depuis, l'esthétique a connu de nombreuses redéfinitions, des remises en question sur son autonomie en tant que discipline philosophique, et des approches théoriques diverses qui en font un concept flottant. Pour résumer les caractéristiques de l'esthétique contemporaine on pourrait avancer, selon les dires de Naugrette, que :

L'esthétique contemporaine s'efforce d'aller au-delà des discours esthétiques, tant en ce qui concerne les objets et les contenus que les formes. À travers une série de démarches qui s'efforcent de prendre l'art comme il se donne – comme une pratique parmi les pratiques – et l'œuvre d'art dans toutes ses dimensions – historique, sociale, politique, idéologique –, ce sont désormais non seulement les conditions d'apparition de l'œuvre, sa nature, sa ou ses significations, mais aussi l'expérience du créateur comme celle du récepteur que l'esthétique doit prendre en charge. (2000 : 15-16)

³⁷ Cf. *Le dictionnaire du littéraire* entrée : « Esthétique » (Aron, Denis et Viala 2010).

Dans le domaine du théâtre, la réflexion sur l'esthétique surgit lorsque Aristote fait dans sa *Poétique* objet de sa réflexion sur les normes esthétiques de la tragédie et inaugure ainsi une approche de l'art théâtral qui met au centre de l'intérêt le texte poétique. Depuis lors, le discours sur les modes esthétiques se formule selon que l'on parle d'une approche « aristotélicienne », à savoir qui met le texte poétique au centre de l'intérêt ou d'une approche qui envisage la réalisation scénique. C'est en effet à ce propos que la réflexion sur l'art théâtral a subi de profonds changements à l'aube du XX^e siècle.

Peter Szondi dans son livre la *Théorie du drame moderne* (1983) a examiné la crise du drame qui éclate dans les années 1880. Appelant « drame pur » la forme dramatique qui, d'Aristote à Hegel, rattachait le drame au *muthos* et à la collision dramatique, il l'articule autour du principe de l'acte de la décision : plusieurs personnages participent à une action interpersonnelle qui se déroule dans le présent afin de représenter des actes de décision qui les mettent en conflit entre eux. Ce drame est absolu, dans le sens où tout élément extérieur au cadre de la conflictualité des personnages est exclu. Dans cette perspective, les personnages ne se définissent que par leur discours, lequel est mis au service de l'action. Enfin, notons comme dernière caractéristique du « drame pur » le *textocentrisme*, à savoir la primauté du texte par rapport à la représentation. Ce dernier principe est remis en cause par la crise du drame traditionnel, qui trouve ses origines lorsque le théâtre, avec Stanislavski, commence à s'autonomiser du texte dramatique en promouvant la mise en scène moderne (Sarrazac dans Sarrazac et Naugrette 2007 : 8). Il est vrai qu'au début de ce que Szondi identifie comme crise de la forme dramatique traditionnelle, les auteurs dramatiques, sous l'influence du roman, se sont tournés vers des formes épiques. Toutefois, de plus en plus, ce qui détermine la dramaturgie contemporaine c'est le « règne du désordre » (Sarrazac 2012 : 13), qui démarre déjà depuis Ibsen, Strindberg et Tchekhov. Cette caractérisation annonce les tendances esthétiques dramaturgiques qui, en mutation constante, entraînent la domination d'une grande diversité de constituants formels qui entrave considérablement toute tentative de classement. Ceci, en corrélation avec l'autonomisation du théâtre envers le texte dramatique, conduit Lehmann à l'acceptation de la mort du drame qui signale l'avènement de l'ère du « théâtre postdramatique » (2002).

En s'opposant fermement à une telle conception, Jean-Marie Sarrazac propose l'adoption d'un mode de perception plus ouvert pour ce qui est du drame. En notant en effet la tendance

de la dramaturgie moderne et contemporaine à s'affranchir des limites entre les genres et à faire usage d'un éventail de modes d'expression dramatique, lyrique, argumentative, épique, etc., Sarrazac conçoit le drame dans une perspective plus vaste dont la forme pourrait être qualifiée de « rhapsodique ». Selon lui, la liberté formelle ne signifie pas l'absence de forme ; plutôt que de crise, il préfère parler de mutation, d'un *changement de paradigme* qui ne cesse de renouveler le drame en entraînant des modifications dans l'ensemble de ses dispositifs (Sarrazac 2012 : 11-19).

Ce que Sarrazac entend comme nouveau paradigme dans la dramaturgie contemporaine est condensé dans la notion du drame-*de-la-vie* qui se trouve aux antipodes du drame-*dans-la-vie*. Le dernier, qui correspond à ce que Szondi a nommé le « drame absolu », englobe les tragédies antiques et suit les lignées esthétiques aristotéliennes : la tragédie antique, qui intègre l'idée de la divinité et du destin, couvre un épisode limité dans la vie d'un héros et présente un retournement de fortune du bonheur au malheur en raison d'une grande collision dramatique, qui se déroule toujours de façon linéaire en suivant le sens de la vie, c'est-à-dire de la naissance vers le mort. À l'inverse, dans les drames contemporains, on remarque des détournements au niveau de la construction de la fable, de l'action, des personnages et du dialogue. Ceci est lié avec le déplacement de l'intérêt vers l'*infradramatique*, à savoir des événements minuscules qui s'accumulent dans la vie des personnages comme des petites catastrophes et la hantent. Sous ce prisme, on remarque la fin des grands héros et des grands conflits ; au lieu de ceux-ci, on suit la vie quotidienne des personnages ordinaires parsemée par des micro-conflits à caractère « intrasubjectif » et « intrapsychique » (*ibid.* : 77-79). La relation interpersonnelle fait alors place à la vie intérieure de chaque personnage ; toutefois ce déplacement vers la part subjective et intériorisée du sujet humain ne signifie pas une rupture avec le monde. Bien au contraire le théâtre intime fait une trajectoire de l'intérieur le plus profond à l'extérieur (Sarrazac 1995 : 129) dans un rapport dialectique, « une rencontre régénérante du monde et du sujet, de soi avec l'autre » (Sarrazac 1989 : 12).

Le « règne du désordre » que ces mutations ont engendré ne laisse intact aucun des constitutifs du drame : le principe de l'unité qui caractérisait autrefois le drame autant au niveau de l'action qu'au niveau du temps et de l'espace est brisé, le personnage devient inconsistant tandis que le dialogue se détache de sa fonction qui était de faire progresser le récit. Il est vrai que la déconstruction sur le plan de la fable, de l'action, des personnages et du

dialogue a pris tellement de formes différentes que le lecteur rencontre une grande difficulté face aux incertitudes que leur déchiffrement impose. Cette variabilité n'est pour autant pas un obstacle pour esquisser les principales lignes de nouvelles modalités dramatiques, opération nécessaire dès lors que l'on examine les moyens esthétiques dramaturgiques que les réécritures-adaptations dramatiques contemporaines adoptent.

Le tournant vers le drame infradramatique a eu comme corollaire la préférence d'une action passive puisqu'elle se penche sur le côté intime des personnages. Omesco remarque que la tragédie contemporaine est ce qui a le plus approché d'une forme paradoxale et presque intangible : l'action sans intrigue. Ce qui change c'est en effet le tournant de l'intérêt de l'intrigue au comportement. Ceci a comme conséquence l'absence d'une catastrophe finale et sa substitution, soit par une fin marquée par l'intensification du moment, soit par une structure qui reprend perpétuellement le commencement, soit par une combinaison des deux (1978 : 68, 116).

Dès lors, on parle « d'une action d'état : non point tant bonheur ou malheur, au sens aristotélicien, qu'incapacité névrotique d'être heureux » (Sarrazac 2012 : 84). Dans ce cadre, la fable ne se déroule plus en procédant de manière ordonnée et avec une tension progressive vers le dénouement, et elle n'est pas non plus nécessairement complète. Sans avoir forcément de commencement, de fin ou de milieu, elle manifeste souvent une fragmentation en scènes, épisodes ou morceaux relativement autonomes les uns par rapport aux autres. Cette tendance est largement favorisée par la déconstruction du temps et de l'espace qui a comme conséquence la rencontre ou même la fusion de diverses spatio-temporalités : à travers les effets du théâtre dans le théâtre qui font confondre la fiction passée avec le présent de la représentation, le montage parallèle, le va-et-vient entre le passé et le présent par le travail de la mémoire, l'imbrication de différentes conversations dans des espaces-temps différents, l'intrusion du « hors du temps », le jeu avec la spatio-temporalité se montre inépuisable.

Sur le plan des personnages, ce qui est remarquable ce n'est pas tant l'absence de statures de grands héros et leur substitution par des personnages quotidiens mais surtout l'absence de caractère et d'identité figés. Conçu comme un être qui rassemble des visages variés et inconsistants, le personnage se trouve dans l'impossibilité d'être concordant avec le monde, les autres et lui-même. Il reflète un homme sans qualité, souvent figuré sans nom auquel se

substituent des sigles, des chiffres ou des tirets (Ryngaert 2011 : 149). Chaque individu semble s'identifier à ce personnage mais personne en particulier. Pour Sarrazac, la focalisation sur l'être humain aperçu dans sa généralité mais à la fois *singulier*, trouve un exemple éloquent chez Beckett (2012 : 233). Omesco, pour sa part, classe Didi et Gogo chez les personnages nommés *vagabonds* tandis qu'au sujet du personnage « sans visage » il distingue trois moyens de les mettre en scène : l'*assimilation* – personnage abstrait et schématique car absorbé par sa position sociale –, l'*alternance* – personnage qui oscille entre des comportements différents –, et la *métamorphose* – le personnage-caméléon ou polymorphe qui, au fil de la pièce, change totalement au point de devenir à peine reconnaissable (1978 : 41-63).

Conformément aux mutations au niveau de l'action, le personnage développe un rapport avec lui-même et avec le monde par une voie endoscopique. La constatation de l'abîme qui le sépare autant des autres que de lui-même le rend plus réflexif et en souffrance qu'en action. Ceci a un impact sur le dialogue en ce qu'il renonce à sa fonction première de faire avancer la fable. Dans ce cadre, le dialogue devient fragmentaire et discontinu (Sarrazac 2012 : 243-245). Parallèlement, on constate l'apparition du personnage récitant ou remémorant qui suscite la vogue des monologues à travers la modalité de longs textes adressés ou récités. Ceux-ci, alternés avec des parties dialoguées, qui sont souvent très laconiques jusqu'à reprendre l'ancienne technique des stichomythies, inaugurent une nouvelle parole qui favorise un récit intime, donne voix à la mémoire ou aux confessions du personnage et dans certains cas fait de la parole la seule action (Ryngaert *op. cit.* 91-107, 148). Cette dernière tendance apparaît très sensiblement depuis Vinaver qui produit une dramaturgie générée entièrement par le texte écrit. Désormais le théâtre naît du texte et il incombe à ses actants – principalement metteur en scène et comédiens – de trouver les moyens de le réaliser sur scène (Corvin dans De Jomaron 1988 : 448-449).

Ce qu'il reste à commenter au sujet des constitutifs dramatiques, c'est la place du chœur dans la dramaturgie contemporaine. Indéniablement, celui-ci a une présence très réduite. Toutefois, dans des œuvres qui choisissent intentionnellement de lui conserver une place, il se trouve renouvelé mais souvent plus comme déformateur que comme formateur de l'esprit de la communauté, corrélat inévitable de la conception de l'être humain comme un homme isolé. Dans cette perspective, on peut citer comme moyens d'expression indicatifs soit la réduction

du chœur à une seule voix, soit sa polyphonie brisée en voix singularisées ou discordantes, soit sa plongée dans l'anonymat qui rend son identité dépersonnalisée (Sarrazac 2012 : 202-212).

La recherche de nouveaux modes dramaturgiques relève de la prise en conscience de la défaillance des formes traditionnelles qui, parce que désuètes, sont incompatibles avec des sujets, des réflexions et des inquiétudes qui surgissent dans un nouveau milieu historique. Si on isole de la dramaturgie française contemporaine les réécritures des tragédies antiques, on observera que celles-ci utilisent les innovations esthétiques sans renoncer forcément aux composantes structurantes traditionnelles ; de fait, elles continuent à en faire usage soit en liaison avec de nouvelles modalités esthétiques soit de manière à ce que leur rôle traditionnel dans le drame soit détourné ou déconstruit. De cette manière, un dense rets transtextuel est tissé autant au niveau des formes dramaturgiques qu'au niveau du traitement du matériau mythologique. Ce mécanisme stimule la réflexion du récepteur, lequel remonte dans le passé pour faire des parallélismes et pour songer à ce que les Œdipes et Antigones contemporains peuvent dire au sujet des préoccupations et des angoisses contemporaines.

Le recours au matériau mythique de la tragédie semble être une bonne issue pour les dramaturges pendant les périodes en crise, puisqu'à travers la multiplicité des lectures possibles et le spectre des significations et interprétations qu'il offre, il fournit le canevas et « les symboles d'une condition humaine qui resserrent toujours les mêmes bornes » afin de parler des problèmes de leur époque (Fraisie 1965 : 978). Ainsi, ce n'est pas un hasard qu'en France la réécriture des tragédies grecques revienne sur le devant de la scène à partir de l'entre-deux-guerres où les dramaturges, secoués par les bouleversements et les déstabilisations profondes qui ont marqué cette époque, éprouvent le désir de faire renaître les mythes tragiques dans de nouvelles dimensions.

Il est vrai qu'en France la dramaturgie de la première moitié du XX^e siècle se trouve dans une large partie liée avec l'idée d'engagement³⁸. Les formes, les courants ou les genres théâtraux choisis s'articulent en grande partie autour de cette question. Dans le domaine des réécritures

³⁸ La brève analyse qui suit se fonde sur des informations tirées de : De Jomaron 1988 ; Brandy 1990 ; Viala 1997 ; Ryngaert 2011.

tragiques, Cocteau ouvre une nouvelle voie en projetant sa pensée politique de résistance à tout pouvoir tyrannique à travers l'adaptation d'*Antigone* qu'il réalise (1922). Giraudoux avec ses œuvres *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) et *Électre* (1937) rénove le genre tragique dans lequel il trouve un espace fécond pour faire état de ses réflexions sur la situation politique de l'époque et mettre en garde sur les risques de conflit qui peuvent amener à la guerre. En même temps, Cocteau, avec ses œuvres sur Orphée et Œdipe, ainsi que Gide, Anouilh et Sartre avaient remis en vogue les légendes de la Grèce antique. Ceux-ci, et plus visiblement les deux derniers, choisissent s'en tenir à la ligne que Giraudoux avait établie et renouvellent le genre tragique en lui faisant véhiculer de leurs idées politiques ; d'ailleurs, cette tendance – désapprouvée par Vichy qui recommande aux dramaturges d'éviter les sujets d'actualité et de préférer ceux de l'Antiquité ou de la mythologie – arrange les créateurs qui, en faisant semblant de reculer devant les consignes politiques, profitent de la situation pour créer des œuvres aptes à représenter des dilemmes : ni *Les Mouches* (1943) ni *Antigone* (1944) ne se réduisent en effet à une signification univoque mais elles demeurent ambiguës. Parallèlement d'autres tentatives voient le jour, sans être nécessairement inscrites dans une approche politique des mythes ; à titre indicatif, Georges Neveux écrit *Le Voyage de Thésée* (1943), Thierry Maulnier *La Course des rois* (1947) qui reprend le mythe de Pélopes et d'Hippodamie alors que Maurice Druon raconte l'histoire des fils d'Œdipe dans *Mégarée* (1942). On cite aussi le cas de d'Henri Ghéon qui s'approprie du mythe d'Œdipe dans *Œdipe ou le crépuscule des dieux* (1938).

L'après-guerre trouve une France dominée par la gauche et impliquée dans la décolonisation. Tandis que l'influence de la gauche et du marxisme est évident, face à la menace de la guerre froide, les forces opposantes commencent aussi à apparaître. Mouvementée et instable, la situation politique conduit à un théâtre politique. Les auteurs déjà connus comme des écrivains engagés sont présents et agissent, comme Sartre, Camus, Cocteau, Anouilh. Les deux premiers en particulier, inspirés par l'époque, font état de leurs réflexions philosophiques et de leurs préoccupations politiques en traitant dans plusieurs de leurs drames le sujet de la liberté face à soi-même et à l'histoire. Ces auteurs, bien qu'ils reconnaissent, selon les dires de Camus, que « le public est fatigué des Atrides »³⁹ et que des formes

³⁹ Cité par Marc Blanquet dans *Opera* à 12 Septembre 1945.

modernes du tragique doivent voir le jour, portent finalement sur scène un théâtre moderne dans ses préoccupations mais des formes dramatiques qui n'innovent pas. À vrai dire, il s'agit d'un théâtre littéraire qui donne plus la primauté à la situation, et à travers elle au déploiement de sujets philosophiques, qu'à l'action. Pour certaines de ces pièces, même la forme théâtrale est remise en cause : Steiner, dans *La mort de la tragédie*, prétend que *Huis clos* (1944) de Sartre, *Caligula* (1944) de Camus, et même les pièces de Beckett ne sont pas théâtrales dans leur principe mais sont plutôt « des essais ou des pamphlets déclamés et soulignés par le geste vivant » (1965 : 340).

Pour ce qui est de la production de réécritures de drames antiques après la période de l'après-guerre, il est vrai qu'elle continue tout au long du XX^e siècle mais de manière plus sporadique. Comme des tendances, des courants et des formes esthétiques nouveaux apparaissent, les sujets liés à l'Antiquité ne figurent plus au premier rang des intérêts des dramaturges. Toutefois, là où ils se présentent, ils arrivent à véhiculer de nouveaux intérêts thématiques et des formes innovantes. Citons seulement à titre indicatif quelques unes des pièces qui reprennent le mythe thébain : *Œdipe ou le silence des dieux* de Jean Jacques Kihm (1975), *Le nom d'Œdipe : Chant du corps interdit* d'Hélène Cixous (1978), *Œdipe* de Vladimir Volkoff (1993), *Les Voyageurs et les Ombres. Œdipe, Antigone sur le chemin* de Richard Demarcy (1994), *Incendies* de Wajdi Mouawad (2003).

Revenons aux années 1950, où la réactualisation du sens tragique est réalisée par des dramaturges qui, fermés à l'héritage dramaturgique du passé, innovent sous toutes les formes en ouvrant une brèche vers une « tragédie ontologique » (Omesco 1978 : 41). Lancée par Jarry, la « farce métaphysique » (Domenach 1967 : 258) est largement développée par le nouveau théâtre ou le « théâtre de l'absurde » qui vient parler *autrement* de la condition humaine accablée par la mort dès la naissance. Une désintégration générale, qui domine au niveau de l'action, du processus dramatique, du langage, des personnages, brise l'horizon d'attente des spectateurs en les invitant à déceler dans des images grotesques, dans des figures bouffonnes et dans une parole qui joue avec la comédie et semble ne rien dire, les sujets les plus tragiques pour l'existence humaine : la solitude, la souffrance, l'angoisse, l'échec, la culpabilité sans cause, l'aliénation, enfin le sentiment d'une tragique impasse pour l'homme, isolé dans un monde dénué de sens. Ainsi, des créateurs comme Ionesco, Adamov et Beckett, rejettent les anciennes structures et mettent en avant des anti-héros sans intériorité ni identité

pour révéler à travers des mouvements ou des paroles dépourvus de sens le monde dans sa vacuité tragique. Aux confins de cette tendance, on trouve Genet qui, oscillant entre le théâtre de l'absurde et un théâtre à caractère engagé, fait de ses héros des personnages complètement à l'écart de la société.

Pendant la seconde moitié du XX^e siècle, apparaissent de plus en plus d'œuvres dramatiques où le tragique réside dans les petits événements de la vie courante et s'exprime à travers de petites formes. Marguerite Duras projette le néant latent de l'existence humaine dans des événements minuscules, apparemment insignifiants, de la vie courante. Son langage entrelacé avec des silences et exprimé souvent par des formes monologuées sert « une action souterraine du sens » (Corvin dans De Jomaron 1988 : 438).

À partir des années 1980, le déplacement de l'intérêt dramaturgique vers les formes du récit a entraîné la production de drames dont la théâtralité autant que le sens tragique proviennent purement des énoncés verbaux. Acquérant un caractère autonome, l'écriture ne sert plus la parole d'une action progressive. On trouve deux exemples significatifs de cette tendance dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès et dans celle de Nathalie Sarraute.

Le tableau ci-dessus ne peut pas rendre compte de toute l'étendue des voix dramaturgiques en France, qui n'ont jamais cessé d'explorer des formes et des conceptions innovantes. Il dépeint cependant de manière significative les principales modalités dramaturgiques qui sont rencontrées, à un degré plus ou moins élevé, au sein des réécritures-adaptations dramatiques de cette analyse.

2.2.4. Évolution des modalités dramatiques dans l'écriture théâtrale néo-hellénique : l'exemple des réécritures tragiques

Au fil du XX^e siècle l'activité théâtrale en Grèce semble suivre les innovations théâtrales qui apparaissent en Europe occidentale. Les influences issues du théâtre italien et français constituent les plus étendues dans le temps et les plus persistantes ; en particulier pour ce qui est du théâtre français, celui-ci n'a cessé d'exercer des influences plus ou moins perceptibles, issues, entre autres, du théâtre réaliste et social engagé de la fin du XIX^e. Ces influences ont

été prolongées comme forme esthétique dominante de la dramaturgie grecque tout au long du XX^e siècle, tandis que pour le théâtre français, déjà la fin du XIX^e siècle marque l'avènement de nouvelles conceptions esthétiques (Puchner 1999 : 18-19). Cet essor des influences étrangères s'intensifie pendant la deuxième moitié du siècle (Mavromoustakos 2005 : 17). Pour autant, il ne se réduit pas à une imitation stérile et à une simple réception des modèles occidentaux mais il témoigne d'une participation créative aux modèles étrangers, puisque ceux-ci sont adaptés et reformulés aux données et à la tradition théâtrale néo-hellénique (Georgousopoulos 1984 : 14). La vie théâtrale grecque est marquée par la tentative d'intégrer les influences étrangères à la tradition et à la culture grecques. Pendant son évolution, elle manifeste deux caractéristiques principales : d'une part la prolifération de plus en plus croissante du nombre de spectacles et de l'autre l'essor au niveau de la production dramaturgique autant de par l'apparition de nouveaux auteurs que par l'usage d'une variation des tendances et des courants esthétiques innovants (Pefanis 2010a : 9).

En se focalisant de manière plus détaillée sur les tendances de la dramaturgie néo-hellénique, on repère au début du siècle une inclinaison vers le réalisme et le naturalisme, dans une volonté de s'adapter – bien que tardivement – aux courants esthétiques et idéologiques de l'Europe occidentale. La préférence pour une esthétique réaliste sera un élément décisif pour la dramaturgie néo-hellénique puisqu'elle se perpétuera sous des formes renouvelées et, tout en reculant graduellement sans pour autant disparaître, elle coexistera avec d'autres tendances tout au long du XX^e siècle en parvenant à survivre jusqu'à aujourd'hui :

Ce qu'on remarque en étudiant les courants qui traversent le corpus de la littérature néo-hellénique pendant ces trente dernières années environ est un éloignement, certes graduel, de ses premières normes de réalisme, mais non pas au point de soutenir que le divorce est acté. Le théâtre grec n'a jamais cessé de fonctionner comme un miroir (parfois clair, parfois trouble et d'autres fois incertain) des manifestations sociales, un miroir au cadre bien établi. (Patsalidis 2013).

Le théâtre d'après-guerre reste en effet, dans sa plus grande partie, attaché dramaturgiquement et scéniquement à une conception réaliste ou naturaliste. Néanmoins, l'écriture « néoréaliste » de l'époque, qui met en scène non seulement la société bourgeoisie et la petite bourgeoisie mais aussi des groupes marginaux (Puchner 2010 : 14-15), coexiste avec des expérimentations influencées par le théâtre de l'absurde, le théâtre brechtien ou le surréalisme, qui font leur

apparition avec l'entrée d'une nouvelle génération des dramaturges : Vassilis Ziogas, Kostas Mourcelas, Pavlos Matessis, Loula Anagnostaki, entre autres. Pendant la dictature des colonels, les mêmes tendances continuent à exister mais, parallèlement, une écriture plus allusive avec des sens politiques sous-entendus surgit pour éviter la censure et faire parvenir aux spectateurs des messages cryptés (Puchner *ibid.* et Mavromoustakos 2005 : 138).

Après le rétablissement de la démocratie et jusqu'à la fin des années 1980, la dramaturgie néo-hellénique se formule presque exclusivement dans le cadre d'une esthétique réaliste (Rozi 2014 : 229). Effectivement, l'intérêt porté à la représentation de la société néo-hellénique, de ses valeurs et de ses institutions n'a pas disparu de la production théâtrale, qu'elle soit écrite ou représentée. Toutefois, la prolifération considérable de nouveaux dramaturges jusqu'au milieu des années 1980 (Mavromoustakos *ibid.* : 152) en corrélation avec des développements survenus aussi bien sur le plan politique que dans le domaine du théâtre, conduit à la recherche de nouveaux moyens d'expression. Dans cette perspective, la tendance réaliste se maintient mais elle change ses orientations : elle s'éloigne du simple enregistrement des événements quotidiens et se tourne vers le côté individuel et intérieur afin de mettre l'accent sur les conséquences des conditions extérieures sur l'état psychique de la personne, tout comme sur la constitution psychologique du Grec face aux exigences de la société contemporaine (Mavromoustakos *ibid.* : 203-204 et Pefanis 2001 : 334). Progressivement, la vision réaliste et naturaliste fait place à une écriture plus introversive et introspective, qui aborde des sujets plus intimes et fait usage de moyens d'expression renouvelés tels que les réminiscences, les pressentiments, les rêveries fragmentaires, les spatio-temporalités brisées et vagues (Puchner 2010).

À partir des années 1990, la situation change sensiblement dans le domaine théâtral grec. Même s'il y a encore des pièces qui suivent une forme réaliste ou naturaliste, le contact avec les tendances contemporaines européennes devient plus ample et dense, allant de l'auteur et du metteur en scène jusqu'aux spectateurs (Rozi *op. cit.* : 230). Dans ce cadre, la voie s'ouvre à de nouvelles thématiques et à des innovations sur le plan esthétique comme en témoignent les œuvres de maturité de Pavlos Matessis, Iakovos Kambanellis, Loula Anagnostaki, Marios Pontikas ainsi que les œuvres de plus jeunes dramaturges comme Yorgos Dialegmenos, Yorgos Skourtis, Yorgos Veltsos, Panagiotis Mentis, Andreas Staikos. La tendance déjà apparente après le rétablissement de la démocratie à une écriture qui se focalise sur le côté

introspectif et intime et cherche à percevoir la réalité extérieure par des voies plus endoscopiques se lie avec un goût de l'expérimentation mis en œuvre par des techniques postdramatiques⁴⁰, déjà connues depuis longtemps dans le milieu français. La fracture et la discontinuité de la forme dramatique et de la perception de la spatio-temporalité, la déconstruction des personnages, la dramatisation de plusieurs textes narratifs ou poétiques, la combinaison du monologue et du dialogue, la domination d'un esprit fluide, diffus, vague qui traverse autant les formes que les sujets, l'intégration des éléments de la représentation dans le texte, les fonctions métadramatiques et autoréférentielles de la parole théâtrale, l'articulation d'un discours théâtral féministe, l'emploi systématique du dialogue intertextuel (Rozi *op. cit.* 231 et Puchner 2010) constituent les innovations principales qui s'appliquent désormais aux réécritures grecques modernes de tragédie, sous l'influence manifeste de la dramaturgie française contemporaine, qui est plus importante déjà depuis l'après-guerre. Ces tendances postdramatiques, en concordance avec la particularité de l'écriture néo-hellénique, n'empêchent pas le théâtre grec de rester logocentrique malgré « la mise à l'écart et le morcellement de la parole, entrepris par les performances et le tournant international vers un théâtre purement visuel » (Puchner *ibid.* : 17).

L'usage étendu de la transtextualité dans le cadre des techniques métadramatiques encourage les productions qui reposent sur le mythe antique grec. Dans les dernières décennies du XX^e siècle, le penchant pour l'exploitation dramaturgique du mythe antique est très répandu : entre 1975 et 2000, plusieurs pièces et dramaturges de tendances différentes puisent dans les mythes de l'Antiquité grecque, ainsi qu'en témoignent quelques unes des pièces les plus importantes de cette période comme *La Cène* de Iakovos Kambanellis, *Vers Éleusine* de Matessis, *Clytemneste ?* d'Andréas Staikos, *Philoctète* de Vassilis Ziogas, entre autres (Pefanis 2010b : 124). Au tournant du siècle, les principaux axes thématiques théâtraux se résument à une réflexion sur le théâtre et sur le mythe antique grec (Mavromoustakos *op. cit.* :

⁴⁰ Ce terme est introduit par le spécialiste du théâtre Hans-Thies Lehmann dans son livre *Le théâtre postdramatique* (2002) qui porte sur les nouvelles tendances théâtrales après les années 1960. D'après Lehmann, ce terme signale un théâtre dans lequel le texte ne constitue plus son élément fondamental mais un élément parmi d'autres. Qu'on admette ou pas les positions de Lehmann au sujet de la mort du drame, le terme est aussi utilisé par des spécialistes comme un terme qui renvoie plus généralement à un théâtre caractérisé par un changement dans la manière d'utiliser les éléments théâtraux.

241). Puiser explicitement ou implicitement dans le mythe antique devient en effet une pratique tellement répandue qu'elle constitue la tendance la plus importante de la dramaturgie contemporaine néo-hellénique (Pefanis 2001 : 355) ; à cet égard, il n'est pas fortuit qu'entre 2005 et 2007, on trouve 30 productions de pièces relatives au mythe grec directement ou indirectement. Ces pièces comprennent des pièces originales, des synthèses ou des adaptations d'extraits de textes classiques ou modernes ou encore de libres actions scéniques (Pefanis 2010b : 125).

L'intérêt pour le matériau mythique de l'Antiquité grecque, qui est en hausse pendant les premières décennies du XXI^e siècle (Pefanis 2010b : 126), offre de nombreuses perspectives au traitement dramaturgique, puisqu'il favorise le développement autant de sujets nouveaux que de sujets diachroniques sous des angles nouveaux (Pefanis 2001 : 355). De cette manière le matériau mythique est réactualisé autant par son contenu que par sa fonction symbolique et sa forme esthétique.

Certes, le regain d'intérêt pour la réactualisation du matériau mythique n'est pas un phénomène nouveau. En Grèce, tout au long du XX^e siècle, l'objectif de la reprise du contact avec l'ancienne civilisation – parfois fort, parfois beaucoup moins – est perpétuellement présent. Au début du siècle, cette ambition prend une forme actuelle en visant à des genres littéraires qui constituent un amalgame de données tirées, tantôt de la tradition populaire néo-hellénique et des chansons démotiques, tantôt des traits typiques de la tragédie antique (le destin, la passion insensée, l'héroïsme etc.).

Le regain d'intérêt pour cette tradition culturelle de l'Antiquité semble associé à un fort besoin de promouvoir l'identité nationale⁴¹ dans ses rapports avec le passé culturel lointain. Ce qui constitue en effet la spécificité grecque est la recherche de la *Hellenikotita* (*Grécité*)⁴² ; ce terme fait son apparition à la fin du XIX^e siècle mais se charge d'un poids idéologique vers les années 1930. Désignant tous ces éléments spécifiques culturels qui construisent l'identité du Grec contemporain (Tziovas 1989), elle ne prend son sens que par la question de la conscience de l'identité néo-hellénique, laquelle au début du XX^e siècle paraît attachée aux sujets nationaux relatifs à la recherche de l'identité nationale, à proprement parler des interrogations telle que le choix de la langue entre la démotique ou la langue savante ou le choix de la tradition classique ou populaire. À partir des années 1930, le sujet de la *Grécité* se transforme « de question d'unité nationale en question de différence », devenant porteur de l'interrogation constante de savoir comment la particularité grecque peut être projetée et peut revendiquer sa propre identité dans l'espace européen (*ibid.* : 31- 51). Toutefois, il y a aussi un autre aspect de la *Grécité*, celui qui a été exprimé par Ritsos. En projetant comme une œuvre significative la *Ρωμιοσύνη* (*Grécité*), Ilinskagia-Alexandropoulou montre que Ritsos a abordé poétiquement le concept de la *Grécité* en s'écartant des problématiques et des dilemmes cloisonnés et en faisant de son objet un modèle idéal de vie, enraciné dans la réalité nationale, en lien étroit avec la tradition populaire et le paysage grec et en mettant l'accent sur la civilisation grecque de la nouvelle époque, sur sa présence et sur son avenir (2010).

⁴¹ Le sujet de la construction et de l'évolution historique de l'identité nationale grecque, qui est par sa nature assez compliqué et plurivoque, n'est ici mentionné que de manière très condensée et brève afin de servir seulement les objectifs de cette recherche. Un grand nombre de théoriciens grecs ont étudié ce sujet de manière détaillée ; à titre indicatif, on trouve des études intéressantes de Diamantouros P-N., Kitromilidis, P. Tsoulos D. G., Tsoukalas K. dans l'ouvrage collectif (1983) *Ελληνισμός και Ελληνικότητα [Hellénisme et Hellénicité]*, Athènes, Estia. On note aussi l'ouvrage aussi collectif (1997) *Εθνική ταυτότητα και εθνικισμός στη νεότερη Ελλάδα [Identité nationale et nationalisme en Grèce néo-hellénique]*, Athènes, MIET, ainsi que l'œuvre de Tziovas (1989) *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο [Les métamorphoses de l'ethnisme et l'idéologie de la grécité pendant l'entre-deux-guerres]*, Athènes, Odysseas.

⁴² Cf. *infra* sous-chap. 3.2.2.1. « L'idéologie de la *Grécité* et la *question de la langue* dans la traduction intralinguistique ».

Comme les périodes de grands bouleversements historiques signalent une résurgence des sentiments d'insécurité et d'une redéfinition de l'identité, l'entre-deux-guerres en Grèce marque un tournant décisif vers le passé historique. Après les événements historiques – la catastrophe d'Asie mineure pour les Grecs, la crise du régime parlementaire, les régimes dictatoriaux – les drames historiques et les tragédies semblent une bonne issue pour les créateurs qui tentent d'aborder et de redéfinir l'identité néo-hellénique. Pendant cette période nous rencontrons les tragédies de Nikos Kazantzakis comme la trilogie de *Prométhée* (1943) et ses œuvres *Ulysse* (1922) et *Melissa* (1937) ainsi que les tragédies du poète Aggelos Sikelianos (1932-1942). De cette façon, la production originale théâtrale est en recul, les dramaturges grecs restent indifférents face aux grandes évolutions du théâtre européen et américain et, toujours en quête de leur conscience nationale et culturelle, ils optent pour une écriture allégorique qui unit le passé avec le présent sans vraiment apporter de renouvellement. En revanche, dans la pratique scénique commencent à s'introduire les premiers éléments du modernisme théâtral.

De 1945 à 1956 la *Grécité* en tant que principe dramaturgique et cadre idéologique commun continue à être vivement présente dans la dramaturgie grecque (Grammatas *op. cit.* : 252-253). Ainsi, le genre de la tragédie et la mise en scène du monde antique sont toujours dominants. Dans les œuvres *Κλυταιμνήστρα* (*Clytemnestre*, 1945) et *Ιοκάστη* (*Jocaste*, 1952) de Alexandros Matsas, *Η Αντιγόνη της κατοχής* (*L'Antigone de l'occupation*, 1960), de Notis Pergialis et les monologues poétiques de Yannis Ritsos, comme *Ορέστης* (*Oreste*, 1963), *Φιλοκτήτης* (*Philoctète*, 1965), *Αγαμέμνων* (*Agamemnon*, 1966), le mythe antique est traité de façon beaucoup plus moderne qu'auparavant : acquérant des dimensions psychologiques ou sociales, ces œuvres visent à questionner des événements et des situations qui concernent l'homme actuel et la Grèce contemporaine. Lorsque, après la deuxième guerre mondiale et surtout après la guerre civile, le théâtre grec participe plus activement aux innovations théâtrales rencontrées dans des autres pays européens, l'intérêt pour le développement d'une dramaturgie grecque détachée des ancrages rétrogrades s'accroît.

Cela a partie liée avec l'apparition de nouvelles voix dramaturgiques qui se regroupent autour du Théâtre de l'Art et du metteur en scène Karolos Koun. Ce dernier, contrairement au directeur du Théâtre National, Dimitris Rodiris, qui encourage des mises en scènes de tragédies antiques dans l'intention de forger une tradition importante, est en quête de

nouvelles écritures dramaturgiques, susceptibles de soutenir des pratiques scéniques innovantes (Mavromoustakos 2005 : 110-111).

En matière de théâtre à sujets antiques, de nouvelles conditions contribuent à une approche plus synthétique de l'élaboration du mythe : l'accroissement de l'intérêt des lecteurs et en corollaire des maisons d'éditions pour la dramaturgie néo-hellénique et mondiale ; l'augmentation du nombre de compagnies théâtrales qui favorisent l'apparition de nouvelles productions dramatiques ; la multiplication des revues théâtrales et des ouvrages théoriques sur le théâtre ; le soutien de l'écriture théâtrale grecque par la critique qui la considère comme condition indispensable à une pratique théâtrale florissante (Mavromoustakos *op. cit.*: 163-168). Cette période, définie comme le dépassement de la *Grécité*, marque une avancée essentielle concernant le traitement du matériau mythique selon de nouveaux concepts qui combinent des éléments autochtones et étrangers autant sur le plan des thématiques que sur le plan des formes esthétiques. À titre indicatif, citons *Oreste* (1971) de Zoi Karelli, *Antigone ou la Fin des illusions* (1992) de Maria Kekkou, *Clytemnestre ?* (1987) d'Andreas Staikos, la trilogie *La Cène* (1992) de Iakovos Kambanellis, *Philoctète* (1975) de Vassilis Ziogas, *Le Meurtrier de Laius et les Corbeaux* (2004) de Marios Pontikas.

Liées à un contexte culturel et sociopolitique précis, les modalités dramatiques contemporaines prennent différentes formes d'expression en France et en Grèce. Toutefois, hormis le facteur contextuel, le choix de ces modalités, leur place et leur fonctionnement dans le texte, tiennent à un auteur-créateur qui les façonne selon sa propre conception et vision en offrant une œuvre ouverte aux réinterprétations du public.

2.3. Aborder le tragique dans les réécritures-adaptations dramatiques : réflexions théoriques et méthodologiques

Déjà exercée depuis les siècles précédents, la réécriture des drames antiques devient pendant les XX^e et XXI^e siècles une pratique courante et répandue autant dans le domaine grec que dans l'espace français. Cette fréquence s'explique par l'intérêt non seulement pour le retraitement des questions tragiques à caractère diachronique mais aussi pour le

renouvellement des spécificités esthétiques de la tragédie antique. Dans ce cadre, les auteurs dramatiques remodelent tout le matériau que la tragédie offre par une multitude de modalités tout aussi variées les unes que les autres. De cette manière ils introduisent leurs propres messages sur le tragique, inscrits dans la longue chaîne des interprétations que les textes antiques ont reçues et reçoivent.

Sous cet angle, une approche herméneutique avec une mise en accent sur les modalités dramatiques contemporaines semble pertinente pour aborder les réécritures des tragédies antiques. Parallèlement, les principes de l'esthétique de la réception au sujet du rôle d'abord de l'auteur et ensuite des lecteurs dans la réactualisation du tragique paraissent tout aussi importantes.

2.3.1. La nécessité des approches en synergie

Chaque œuvre littéraire, de par ses caractéristiques spécifiques, oriente et délimite toute interprétation donnée. Lorsque l'œuvre entre en effet en contact avec une conscience interprétative, elle est soumise à des réinterprétations dynamiques diverses et variées qui ne sont pas déconnectées de l'horizon historique de l'interprète. Le rôle de l'interprète consiste alors à s'accorder à l'intentionnalité du texte à un instant précis, pour lui-même ou pour les lecteurs pour lesquels il est le médiateur qui explique le texte (Valdès dans Angenot *et al.* 2010 : 453-454). Sur cette base, l'œuvre littéraire n'est pas un objet autonome mais elle se construit perpétuellement à travers le processus de production et de réception esthétiques qui s'opère pendant chaque réactualisation par le lecteur, que ce soit un individu, un public, un critique ou un écrivain.

Quant aux réécritures-adaptations dramatiques des mythes antiques, elles sont forcément soumises à des réinterprétations perpétuelles, puisque le mythe littéraire, du fait de la polyvalence de ses signifiants, est offert d'une part à des métamorphoses littéraires variées et de l'autre à une multiplicité de lectures. Sous ce prisme, le mythe se plie facilement à des remodelages autant structurels que thématiques qui permettent aux auteurs de construire leur propre version mythique et à travers laquelle ils expriment leur propre vision du monde. D'autant que quand le mythe littéraire est exprimé par le biais des tragédies grecques

antiques, le caractère polysémique est amplifié et s'étend du discours jusqu'aux situations tragiques.

Cela est dû au fait que les mots dans la tragédie classique athénienne portent souvent de polysémie. Ce qui constitue en particulier la spécificité du genre de la tragédie c'est que l'équivocité du sens pénètre et détermine autant la nature et les actes des personnages que leur situation tragique. « Les mots engendrent des mots mais leur relation avec la réalité ou la vérité reste ambiguë, comme ambigu est l'oracle », déclare Tonelli (1983 : 34). De fait, rien n'est stable ni univoque dans la tragédie antique, caractéristique d'un monde en transition qui conteste ses valeurs fondamentales et le discours qui les véhicule (Segal 1983 : 304). Face à la remise en question des valeurs qui provoque des positions unilatérales chez les héros, et pour cela conflictuelles, se dresse un discours tragique dont les mots prennent dans la bouche de chacun des personnages des significations opposées ou opaques. Cela a comme conséquence que le héros se trouve pris dans un rets complexe de conflits, de reversements et d'ambiguïtés. Leur perméabilité est possible seulement par le biais des spectateurs ou des lecteurs qui repèrent toute équivocité due à la multiplicité des sens (Vernant dans Vernant & Vidal-Naquet 2001a [1972] : 35-37).

C'est souvent ce surplus de sens qui impose un double regard sur le héros et sa destinée tragique qui a inspiré les réécritures contemporaines des drames antiques. Celles-ci, conçues à la fois comme propositions d'une nouvelle interprétation des textes anciens et comme de nouveaux textes qui ouvrent leur propre cycle dans l'univers des interprétations et des réinterprétations, rappellent la conception d'Iser sur le texte comme objet littéraire inachevé (Ibsch dans Angenot *et al.* 1989 : 251). Si dans tout cela on prend aussi en compte la mise en scène du texte dramatique, qui fait de toute représentation théâtrale une création artistique autonome dans laquelle le texte de l'écrivain devient l'un des paramètres qui orientent la spécificité de la mise en scène, ainsi que le fait que les spectateurs, en tant que co-créateurs du message tragique, ne constituent pas un public homogène ethniquement, socialement et culturellement, on comprend le degré d'ouverture des réécritures-adaptations dramatiques, relançant à chaque fois la pratique de l'« herméneutique de la question et de la réponse » de Jauss.

Compte tenu de ces constats, une approche herméneutique contribuera à aborder les réécritures des drames antiques en ce qu'elle extrait le sens en renvoyant à une interprétation non arrêtée mais susceptible d'ouvrir le chemin à d'autres interprétations (Valdés *op. cit.* : 443). D'un autre côté, il est vrai qu'une telle approche reste incomplète si nous ne prenons pas en compte les principes de l'esthétique de la réception, théorie qui doit beaucoup à l'herméneutique en ce que la dernière a fourni les bases pour sa construction. Il semble d'ailleurs que ces deux théories littéraires « par leur capacité de prendre en compte le non-dit, qu'on appelle encore indétermination textuelle ou révélation partielle [...] présentent un net avantage sur d'autres modèles, en particulier certains modèles sémiotiques » (Heidenreich 1989 : 80).

L'herméneutique⁴³ telle qu'elle est développée chez Gadamer a constitué le point de départ pour l'établissement de l'esthétique de la réception. Gadamer substitue à la recherche du génie ou des intentions de l'auteur la rencontre de l'interprète-lecteur avec le texte. La relation entre les deux est inscrite dans la logique de la question et réponse : l'interprète pose des questions au texte et s'attend à des réponses ; parallèlement, le texte qui a son autonomie et sa propre vérité pose aussi des questions auxquelles l'interprète doit cette fois fournir des réponses. Dans cette rencontre dialectique de l'objet avec le sujet, intervient l'Histoire, sous l'influence que le présent de l'interprète impose à sa compréhension : on interprète toujours selon notre époque, les attentes et les interrogations de notre temps. Cela signifie que pour

⁴³ Dans la tradition la plus ancienne, l'herméneutique signifiait l'art d'interpréter les textes. Elle a été exercée surtout sur des textes sacrés ou canoniques et proposait des règles et des normes, empruntées dans une large mesure à la rhétorique, pour aborder correctement le sens des textes et en particulier le sens des passages ambigus ou choquants.

Au XIX^e siècle, Schleiermacher conçoit l'herméneutique comme cette méthode qui assure toute compréhension à travers l'opération de la reconstruction des éléments du discours. Pour ce faire, il faut détecter le génie de son auteur par la reproduction du processus de l'activité de composition en tirant des informations de la biographie de l'auteur, de son contexte historique et du genre littéraire dont le texte fait partie. Avec Dilthey le but de l'herméneutique littéraire consiste à comprendre l'individualité de l'auteur en partant de ses expressions. Tandis que Dilthey étend la portée de l'herméneutique en la concevant comme une méthodologie de compréhension pour toutes les sciences humaines, Heidegger vient l'écarter des textes et lui donne une dimension philosophique en la dirigeant vers l'existence elle-même.

aborder un texte historique il faut d'abord apercevoir la question à laquelle il a donné une réponse autrement dit trouver « l'horizon des questions » et par la suite intégrer cet horizon dans l'horizon des questions qui est propre à l'interprète. Dans cette perspective, comprendre c'est traduire l'œuvre du passé par un sens au présent. Ainsi, une médiation constante entre le passé et le présent s'opère, une « fusion d'horizons » si forte que l'on ne peut pas distinguer ce qui relève de l'objet et ce qui relève du sujet qui comprend. Cette compréhension, en tant que traduction du sens, implique une mise en langage et de ce fait elle et son objet sont conçus dans le cadre des potentialités et des limites de leur nature langagière.

L'herméneutique de Gadamer a constitué un prisme fécond pour le fondement de la théorie littéraire herméneutique de Jauss. À la suite de Gadamer, Jauss développe une conception de la reconstruction d'une tradition culturelle ininterrompue selon laquelle des œuvres anciennes reviennent à la vie, à l'actualité, si une nouvelle réception les y ramène (Jauss 1978 : 74). Dans cette perspective, l'expérience esthétique du passé se lie avec celle du présent et la distance historique entre la compréhension d'hier et celle d'aujourd'hui est abolie. Pour établir le rapport dialectique entre le passé et le présent Jauss s'appuie sur les paroles de Gadamer : « comprendre quelque chose en tant que réponse » et transfère le procédé question/réponse dans l'herméneutique littéraire en tant que méthode qui ouvre le texte du passé dans son altérité à un univers d'interprétations possibles. La redécouverte de la question qui autrefois, dans un horizon historique déterminé, appelait à une réponse, impose désormais des formulations différentes et en corollaire de nouvelles réponses dans un horizon ultérieur à celui des premiers récepteurs du texte. Dès lors, le concept d'horizon de Gadamer, présenté dans la mise en rapport de deux horizons, celui du passé et celui du présent, d'où l'on reconstruit nos réponses selon des attentes et une limite historique nouvelles, s'avère une condition préalable du sens. Réalisé sur des œuvres antiques comme les tragédies grecques, ce questionnement impose des reformulations de la question initiale et des réponses totalement différentes, même opposées aux préexistantes. De cette manière, s'ouvre un « dialogue » entre des auteurs de périodes différentes qui donne forme à un espace de sens variés (Jauss 2017 [1988]).

Ricœur qui, avec Gadamer, fait partie des penseurs les plus reconnus de l'herméneutique, développe une réflexion théorique qui ouvre de nouvelles perspectives. Au sujet du rôle de l'Histoire dans l'approche herméneutique, Ricœur se rapproche de Gadamer. Plus

spécifiquement, il recourt à sa théorie des horizons lorsqu'il reconnaît que l'être est inévitablement affecté par un horizon historique qui relève de la tension entre l'horizon du passé et celui du présent. À ce titre la tradition devient « une opération qui ne se comprend que dialectiquement dans l'échange entre le passé interprété et le présent interprétant » (Ricoeur 1985 : 320-321). Ce constat se réalise pleinement dans l'herméneutique des textes :

Chaque rencontre avec la tradition, opérée avec une science historique explicite, apporte avec elle l'expérience d'un rapport de tension entre le texte et le présent. La tâche herméneutique consiste à ne pas dissimuler cette tension en une naïve assimilation, mais à la déployer en pleine conscience. Voilà pourquoi l'attitude herméneutique implique nécessairement la projection d'un horizon historique qui soit distinct de l'horizon du présent. (*ibid.*)

Toutefois, à l'inverse de Gadamer, il se réserve quant à la fusion du sens et du sujet qui comprend ; il situe plutôt la compréhension devant des objectivations de sens que l'interprète détecte à l'aide d'outils objectivants tels que la psychanalyse ou le structuralisme, en renonçant pour autant à l'idée des sens définitifs, puisque toute œuvre est perpétuellement soumise à l'interprétation d'une subjectivité qui cherche à mieux comprendre : « expliquer, c'est comprendre mieux » (Grondin 2006 : 83).

Pour Ricoeur chaque nouvelle interprétation d'une œuvre littéraire passe par le lien qui unit l'auteur, le texte et le lecteur en trois instances : la préfiguration, la configuration et la refiguration :

Trois moments sont dès lors à considérer auxquels correspondent trois disciplines voisines mais distinctes : 1. La stratégie en tant que fomentée par l'auteur et dirigée vers le lecteur ; 2. l'inscription de cette stratégie dans la configuration littéraire ; 3. la réponse du lecteur considéré lui-même soit comme sujet lisant, soit comme public récepteur (Ricoeur 1985 : 231).

En concevant l'auteur inscrit et repérable dans les formes des textes sans identité réelle ou psychologique, Ricoeur décrit la stratégie de l'auteur comme sa volonté de communiquer au lecteur sa propre vision des choses. Il entre alors dans un jeu de persuasion du récepteur qui, dans le cas des réécritures des pièces antiques, prend la forme d'un double regard : en mettant à la disposition du lecteur l'œuvre de réécriture, l'auteur l'invite à recevoir l'hypertexte à la fois comme l'expression de sa propre vision interprétative sur l'hypotexte et comme un nouveau texte littéraire qui porte sa propre autonomie et ses propres singularités. La réponse

du lecteur vient dès lors qu'il participe à la configuration de l'œuvre dans le but d'interpréter ce qu'elle lui dit sur le monde. Selon le modèle, ce processus constitue le passage de la configuration à la refiguration.

D'après Ricœur, les choix de lectures sont déjà codés dans le texte de sorte que l'œuvre laisse libre le lecteur de l'interpréter en fonction des interprétations prescrites, variables mais limitées, qu'elle propose. Cependant, les lectures à venir sont aussi inconnues qu'infinies et même si elles se trouvent déjà *dans* le texte, elles interprètent l'œuvre de manière inépuisable et en font un lieu d'incertitude et d'indétermination. L'imbrication du texte avec le lecteur devient évidente avec la parole de Ricœur : « le texte est comme une partition musicale, susceptible d'exécutions différentes. » (*ibid.* : 245). Sous cet angle, « la lecture n'est plus *ce que* prescrit le texte ; elle est *ce qui* porte au jour la structure par l'interprétation. » (*ibid.* : 241). Ainsi chaque lecture se base sur les éléments internes du texte pour arriver à une nouvelle interprétation.

Dans cette perspective, Ricœur conserve une place de choix à l'analyse structurale dans le cadre de l'herméneutique : « il n'y a pas de reprise du sens, sans un minimum de compréhension des structures » (Ricœur 2003 [1969] : 93). Selon le philosophe, même le problème de la polysémie, qui ne peut être étudié que dans le contexte de la sémantique, nécessite d'être abordé en liaison dialectique avec une approche structurale :

Pas d'analyse structurale, disions-nous, sans intelligence herméneutique du transfert de sens (sans « métaphore » sans *translatio*), sans cette donation indirecte de sens qui institue le champ sémantique, à partir duquel peuvent être discernées des homologues structurales [...] Mais en retour, il n'y a pas non plus d'intelligence herméneutique sans le relais d'une économie, d'un ordre, dans lesquels la symbolique signifie. Pris en eux-mêmes, les symboles sont menacés par leur oscillation entre l'empâtement dans l'imaginaire ou l'évaporation dans l'allégorisme ; leur richesse, leur exubérance, leur polysémie exposent les symbolistes naïfs à l'intempérance et à la complaisance. (*ibid.* : 96-97)

L'apport des composantes structurantes et en général des modalités esthétiques dans l'interprétation est alors essentiel chez Ricœur. Pour lui, la lecture est « la dialectique de deux attitudes » : d'un côté celle qui consiste à traiter le texte sans monde et sans auteur, l'expliquer seulement par ses rapports internes, par sa structure et de l'autre celle qui consiste à achever le texte en paroles, le restituant à la communication vivante, autrement dit à l'interpréter

(Ricœur 1986 : 145-146). Ainsi, si l'herméneutique est l'art de discerner le discours dans l'œuvre, ce discours n'est pas donné ailleurs que dans et par les formes de l'œuvre. Dans cette perspective, nous comprenons que ce qui est à interpréter n'est pas l'intention de l'auteur, mais ce que veut dire le texte, sa signification objective interprétée par le lecteur-interprète : « le dire de l'herméneute est un redire qui réactive le dire du texte » (*ibid.* : 156, 159). Dès lors, la prémisse de l'autoréférentialité du texte, implique la reconnaissance de l'importance des éléments internes de l'œuvre. Dans cette logique, l'interprète doit s'adonner d'abord à leur repérage puis à l'appréhension de leur rôle dans la révélation du sens textuel.

Cette position théorique semble intéressante dans le cadre particulier des tragédies antiques où le *muthos*, selon Aristote, a un rôle de premier plan. Comme évoqué préalablement, le *muthos*, en tant qu'agencement des faits, conserve la fonction pivot parmi les six parties constitutives de la tragédie, puisque le rôle de tous les autres consiste à assurer la cohérence du mythe ; comme le note bien Ricœur :

Le trait fondamental du *muthos* c'est son caractère d'ordre, d'organisation, d'agencement ; ce caractère d'ordre, à son tour, se réfracte dans tous les autres facteurs : ordonnance du spectacle, cohérence du caractère, enchaînement des pensées et enfin agencement des vers (1975 : 52).

Dans ce cadre, le *muthos*, en tant qu'agencement des actes accomplis, est la fin de la tragédie ; or la fin est la chose la plus importante (1450a 22-23). Les moyens par lesquels la tragédie séduit le plus sont les parties du mythe, c'est-à-dire les péripéties et les reconnaissances (1450a 38-39). Par conséquent, les deux émotions caractérisées comme tragiques, la pitié et la frayeur, qui amènent à l'expérience de la *catharsis* ne relèvent que des parties du *muthos*, à proprement parler la *péripétie*, l'*anagnorisis* et l'événement pathétique (1452a 38, b 14).

Dans son œuvre *De l'interprétation*, Ricœur évoque son intention de suivre Aristote sur la notion de *muthos* en tant que composition narrative du texte ; il souligne qu'Aristote ne voulait pas borner le *muthos* à une notion statique de la structure mais, plus que l'intrigue elle-même, il entendait comme *muthos* une fonction, un processus de la création de l'intrigue qui consiste dans le choix et dans l'agencement des actes narrés.

Cette mise en accent sur la composition du *muthos* est aussi soulignée par Segal. Dans son article « Greek Myth as a semiotic and structural system and the problem of tragedy », elle

soutient l'importance centrale que la notion de récit a acquis dans les approches philologiques récentes sur l'examen du *muthos* tragique. En s'appuyant sur l'exemple d'*Œdipe roi*, Segal prouve la connexion inhérente entre l'ordre narratif du *muthos* et la révélation de l'émotion tragique lorsqu'il présente le moyen par lequel Sophocle lie des éléments séparés de la structure narrative par le biais de la *syntychia*, la connexion fortuite des « accidents » dans une forme intégrée qui véhicule le sens de la nécessité et du caractère inéluctable du sort du héros (1983 : 308) ; simultanément il conclut que la tragédie est une forme de narration mythique qui doit être soumise à une analyse structurelle et sémiotique afin de débloquent tous les systèmes de signes et de symboles, étroitement liés aux valeurs fondamentales d'une culture, et dont la tragédie est composée (*ibid.* : 316).

Enfin, Markantonatos, qui entreprend d'appliquer la théorie narrative de Genette en apportant quelques transformations sur l'étude de l'action tragique des drames antiques, note que les tragédies antiques manifestent des caractéristiques narratives qui leur sont propres. Plus précisément, l'absence d'un narrateur apparent est compensée par d'autres techniques comme les narrations non linéaires dispersées tout au long de l'œuvre et effectuées par le chœur tragique ou les personnages ; l'insertion de ces récits entraîne également une suspension de l'action dramatique qui ne peut s'effectuer par un autre moyen dans la tragédie antique ; simultanément, la reprise de certains sujets par l'intermédiaire du récit des différents personnages développé au sein des monologues ou des dialogues révèle des aspects ou des stratégies personnels, caractéristique propre au récit théâtral (2008 : 179-238).

L'importance de la structure de l'intrigue pour l'expression des messages tragiques est bien assimilée par les dramaturges contemporains qui retraitent les questionnements encore irrésolus de la tragédie dans leurs œuvres des réécritures. Comme la réécriture est « la création d'une œuvre entière dont les éléments sont remaniés dans une combinatoire nouvelle » (Hubert 2006 : 5), ces auteurs canalisent leurs conceptions sur le tragique non seulement à travers des remaniements sur des thèmes mais aussi par le biais des remodelages ou encore des déformations au niveau des moyens traditionnels dramatiques dont une large partie concerne la construction de l'action tragique. Ainsi, la nécessité d'une approche herméneutique avec une mise en exergue des composantes structurelles dramatiques qui réaniment la vision du tragique se pose comme objectif dans le cadre de cette analyse. Étant donné que, dans l'Antiquité, la composition structurelle a été régie de manière déterminante

par des renversements de situations, il importe de mettre en priorité la question de la place de la *péripétie* et de l'*anagnorisis* dans la dramaturgie contemporaine. À défaut, comme c'est souvent le cas, il faut examiner leur remplacement par d'autres formes transformationnelles.

Une telle approche permet non seulement d'examiner les tendances thématiques et esthétiques employées par les dramaturges mais aussi de tirer des conclusions sur les conventions dramaturgiques qui influent autant sur l'écriture théâtrale que sur l'horizon d'attentes des lecteurs d'un contexte socioculturel précis.

2.3.2. Écrire – Réécrire : lorsque construire une œuvre signifie la construire *autrement*

Depuis l'Antiquité, l'écrivain – et plus spécifiquement le dramaturge – est celui qui remodèle un mythe connu de façon à le transformer en matière propre à la tragédie. Comme le mythe, en tant que système de sens polysémique successivement transformé (Roudhard 1977), a toujours offert un matériau malléable avec une portée des significations considérable, nombreux étaient les dramaturges qui, au fil des siècles, ont y recouru dans le but de projeter leur propre vision sur le monde.

La réécriture dramatique présuppose donc une intention de réécrire. Certes, concernant les termes d'« intention » d'écrire ou d'« intentionnalité » de l'auteur plusieurs positions différentes peuvent être rencontrées, mettant souvent en question de tels concepts. Beaucoup de théories de littérature, présumant l'existence de l'intentionnalité de l'auteur, ont analysé le rôle que celle-ci joue dans l'interprétation d'une œuvre. Selon Gadamer, la signification d'une œuvre ne peut pas se borner aux intentions de son auteur, étant donné que de nouvelles significations s'ajoutent au texte chaque fois que le contexte historique et culturel du lecteur change. Derrida partage le même avis lorsqu'il soutient que le texte ne peut s'expliquer par l'origine – autrement dit l'auteur – la société, l'histoire. D'après lui, le texte peut aboutir à des sens divers, divergents, indépendants de l'intention de l'auteur et privés de toute validité absolue : toute interprétation peut en effet revendiquer le même degré de validité et le lecteur ne peut pas en choisir une parmi les autres comme pertinence unique (Cohen dans Jdey

2011). En utilisant ici le terme d'intention, on aborde plutôt l'avis d'Antoine Compagnon qui souligne que l'intention de l'auteur importe bien comme critère d'interprétation littéraire. En adoptant la distinction entre sens et signification d'E. D. Hirsch, Compagnon considère le sens comme l'élément stable dans la réception d'un texte, ce que veut dire ce texte ; la signification, d'autre part, désigne ce qui change dans la réception d'un texte ; sa nature est plurielle, contrairement à celle du sens, et elle révèle la valeur que le lecteur accorde au texte. Ce dernier fait la lecture d'un texte selon sa propre expérience ; il lui applique ainsi des significations extérieures à son contexte d'origine. En considérant alors le sens comme objet de l'interprétation et la signification comme objet de l'évaluation d'une œuvre, Compagnon lie l'interprétation d'une œuvre à l'intention de l'auteur, vu que c'est seulement l'intention probable de l'auteur – intention ni préméditée ni consciente – qui peut garantir la cohérence et la complexité de l'interprétation (Compagnon 1998 : 98-110).

Dans le cas des drames contemporains qui renvoient implicitement ou explicitement aux tragédies antiques grecques, les dramaturges reconstruisent le matériau tragique en se lançant dans des opérations de changement de disposition, de reformulation ou de déformation de certaines facettes de l'hypotexte. De cette manière, chacun d'entre eux propose un choix qui lui est propre allant de la simple sélection du sujet jusqu'à la prise de positions esthétiques bien spécifiques⁴⁴. Ainsi, la particularité de chaque réécriture consiste dans la manière de son auteur de traiter tout le matériau de l'hypotexte – tantôt thématiquement tantôt

⁴⁴ À ce propos Laurent Jenny soutient que, puisque le remodelage et l'intégration des éléments structurels des textes antérieurs dans le texte nouveau sont des processus intertextuels fondamentaux, ce rôle devient décisif dans la réalisation de ces modifications. Par conséquent, il a de grandes marges d'intervention qui peuvent s'étendre de la simple organisation du cadre narratif jusqu'à l'articulation des énoncés linguistiques.

Jenny distingue trois sortes d'intervention « qui ont pour but de “normaliser” l'insertion dans un nouvel ensemble textuel » : la verbalisation, la linéarisation et l'enchâssement. On entend par « verbalisation » l'articulation d'une image à une énonciation, d'un système figurant à un système verbal ; la linéarisation concerne autant l'auteur que le lecteur. Elle marque les points de départ et de fin de l'intégration du fragment textuel emprunté duquel se manifeste la nature intertextuelle de l'œuvre ; enfin, l'enchâssement paraît être le stade le plus intéressant ; ici, le fragment emprunté s'intègre syntaxiquement et sémantiquement dans le nouveau contexte. À cette fin, le principe de l'*isotopie* assure l'intégration. Jenny distingue trois types d'isotopies : l'isotopie métonymique, l'isotopie métaphorique et le montage non isotope (1976 : 266-275).

esthétiquement – afin de questionner les problèmes contemporains. Comme c'est à l'auteur que revient d'effectuer cette innombrable variété de remodelages, il se révèle être celui qui orchestre tout le jeu hypertextuel.

Pour ce faire l'écrivain repose sur ses propres réminiscences intertextuelles, conscientes ou non. Plus précisément, sa production dépend des lectures ou des spectacles des drames antiques qui fonctionnent comme de vieux canevas conservés dans la mémoire ; or, ce ne sont pas seulement les interprétations des drames antiques qu'il a lui-même données en tant que lecteur et spectateur qui jouent un rôle important, mais c'est l'ensemble des lectures qui ont façonné ses choix esthétiques et qui prennent également forme dans le nouveau texte ; cette pratique s'effectue après une attitude réflexive et critique de l'écrivain sur ses sources antérieures.

Parallèlement, la voix de l'écrivain n'est pas statique mais constamment évolutive étant donné qu'il renouvelle perpétuellement ses sources intertextuelles en reformulant ainsi ses connaissances et ses croyances. Dès lors, le rapport du dramaturge avec le drame tragique est tissé à travers un processus d'osmose incessant et le mythe tragique devient *mythe personnel* (Grammatas 2017 : 12) puisque l'auteur le façonne dans une nouvelle perspective.

Ainsi, l'auteur dramatique renouvelle, prolonge ou renverse le matériau existant selon sa propre conception du tragique. Or, dans la formulation de cette conception, des facteurs extérieurs liés à un univers historique concret jouent aussi un rôle déterminant en prenant ainsi part à la formation des critères idéologiques et esthétiques de l'auteur.

En admettant que chaque production littéraire dépende de la rencontre du sujet-créateur avec son milieu historique, il apparaît que tous les choix esthétiques de l'écrivain sont engendrés par un réseau d'interactions complexes entre sa pensée, les conditions historiques dans lesquelles il se trouve et son inscription au sein d'une culture. Ce type d'influences et d'interactions n'est d'ailleurs pas nouveau ; pendant l'époque classique du théâtre grec antique, les trois grands poètes tragiques rédigeaient leurs œuvres afin de les faire représenter uniquement aux Grandes Dionysies. De cette façon, ils participaient au concours, prétendant chacun à la victoire. Pour l'obtenir, il fallait non seulement appliquer à leurs œuvres les règles de la composition des tragédies mais aussi savoir écrire en fonction du *kairos* – leur contexte

actuel dans tous ses aspects : rituel, historique, politique – et du prepon, les contraintes du moment (Dupont 2007 : 28-29). La façon d'écrire se façonne alors sous l'influence de la société. La notion d'*habitus*, forgée par Pierre Bourdieu sur l'*hexis* aristotélicienne, dénote cette interaction : « [E]n tant qu'il est le produit de l'incorporation d'un nomos, du principe de vision et de division constitutif d'un ordre social ou d'un champ, l'*habitus* engendre des pratiques immédiatement ajustées à cet ordre, donc perçues et appréciées, par celui qui les accomplit, et aussi par les autres, comme justes, droites, adroites, adéquates, sans être aucunement le produit de l'obéissance à un ordre au sens d'impératif, à une norme, ou aux règles du droit » (Bourdieu 2003 : 207-208).

À l'époque contemporaine, l'impact sociohistorique s'avère d'autant plus important dès lors que des échanges interculturels s'y ajoutent et que le contexte historique du dramaturge antique s'éloigne considérablement du nôtre. Dans cette perspective, il est évident que l'accent est mis sur ses rapports avec son contexte social sur un plan transculturel⁴⁵. Sur cette question, les fondements scientifiques appartiennent aux sociologues ou aux tenants des théories sociologiques.

Goldmann ouvre la voie à l'implication sociale de l'écrivain, dont le sociologue Bourdieu s'inspire pour fonder ses idées quant à l'autonomie du créateur – la large conception du terme incluant aussi bien l'écrivain que le traducteur – et aux stratégies sociales qui interviennent dans la construction de son œuvre.

⁴⁵ Ce terme désigne des contacts entre plusieurs cultures. Si les notions « interculturel » et « multiculturel » décrivent des phénomènes issus du contact entre plusieurs systèmes culturels relativement autonomes, le « transculturel » et la « transculturalité » renvoient à des identités culturelles plurielles, qui remettent en question la représentation de cette autonomie. Comme le désigne le préfixe « trans », l'approche transculturelle se situe au-delà des cultures : elle permet d'accéder à un métaniveau, propice à une plus-value interculturelle. Cf. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Transculturel>.

Sur les trois termes « multiculturel, transculturel et interculturel » qui constituent les trois perspectives d'une réalité sociale contemporaine que toute société doit accepter « pour s'ajuster à la réalité et à l'imaginaire de sa démographie culturelle » Cf. Demorgon, J. (2003), « L'interculturel entre réception et invention. Contextes, médias, concepts », n° 4, 2003, disponible en ligne sur le site : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/4538?lang=en#tocto1n11>, consulté le 22.03.2017.

Chez Bourdieu les univers sociaux peuvent être décrits en termes de « champs ». Comme tout champ, le champ littéraire, bien qu'autonome, est toutefois interdépendant de logiques aussi bien externes qu'internes : c'est un espace où se jouent des conflits internes et des luttes – économiques, sociales, politiques – externes entre tous les acteurs impliqués dont la force est définie par les positions au sein du champ. Les positions des créateurs correspondent à des prises de positions homologues, c'est-à-dire des œuvres littéraires ou artistiques (Bourdieu 1998 : 365-368). Même la définition du créateur résulte de ce réseau d'interactions conflictuelles :

La définition la plus stricte et la plus restreinte de l'écrivain (etc.), que nous acceptons aujourd'hui comme allant de soi, est le produit d'une longue série d'exclusions ou d'excommunications visant à refuser l'existence en tant qu'écrivains dignes de ce nom à toutes sortes de producteurs qui pouvaient se vivre comme écrivains au nom d'une définition plus large et plus lâche de la profession (*ibid.* : 366).

Pour Bourdieu, le créateur artistique adopte certains modèles esthétiques et développe des postures spécifiques selon son *habitus* et sa position dans le champ littéraire : présentant en effet la relation entre les positions et les prises de position comme non systématisée, Bourdieu introduit la notion de *l'espace des possibles*, c'est-à-dire l'espace des potentialités, de la liberté laissée aux dispositions du créateur d'être développées. L'*habitus*, comme nous avons déjà vu, constitue le système des dispositions du créateur, à savoir le système d'un ensemble de caractéristiques internes construites à partir des expériences sociales formées pendant toute sa vie⁴⁶. Ces dispositions, même inconsciemment, lui permettent de développer des pratiques, des conduites et des postures spécifiques. Toutefois, les dispositions ne se réalisent qu'en relation avec d'autres facteurs, surtout l'état du champ (et en particulier de son autonomie) et la position de l'auteur en question dans le champ (*ibid.* : 438).

Pareillement, Gisèle Sapiro considère la production de l'œuvre littéraire étroitement liée à la notion de l'auteur. Conformément à la théorie de Bourdieu où les nouveaux entrants sont des porteurs d'innovation et où l'acquis d'un capital économique et symbolique remarquable constitue la force motrice pour la prise des positions risquées (*ibid.* : 393, 429-430), elle

⁴⁶ Cf. aussi *infra* Partie B, chap. 1.5 « Sur l'*habitus* du traducteur : le cas des traducteurs français et grecs ».

reconnaît l'impact de l'identité sociale du créateur sur ses choix esthétiques et elle insiste sur le rapport dialectique développé entre la singularité du créateur et la dimension collective :

L'écrivain ne crée par *ex nihilo*, il s'inscrit d'une part dans l'espace des représentations et des discours sociaux, de l'autre dans un espace des possibles structuré, qui lui offre des genres, des modèles, des manières de faire – autant de faits sociaux spécifiques au monde des lettres, qui varient dans le temps et dans l'espace. Une fois cet espace ou ces variations reconstituées, se pose la question de comprendre les principes des choix opérés par les différents groupes et individus. Les choix sont en partie déterminés par les propriétés sociales des individus (origine sociale, formation intellectuelle, dispositions éthiques et esthétiques) et par le système des relations qu'ils entretiennent avec leurs pairs. (Sapiro 2014 : 57)

On doit aux approches sociologiques d'avoir replacé l'auteur au centre de la réflexion sur la production littéraire. Contrairement à la conception traditionnelle qui considère l'auteur comme l'autorité absolue dont découle le sens de l'œuvre⁴⁷, celui-ci est abordé comme le

⁴⁷ La question de la place de l'auteur dans l'œuvre est l'une des plus controversées dans les études littéraires. Tandis que pendant l'époque antique grecque la notion d'auteur n'était guère fixée et même, pendant le Moyen-Âge, la figure de l'auteur continue à se donner le plus souvent comme absente du texte, les conditions de son apparition arrivent à la Renaissance, surtout en raison du développement de l'imprimerie et de la domination progressive de l'individualisme. Comme le souligne Foucault, dès lors que se crée en effet un cadre juridique, c'est-à-dire à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, l'auteur devient responsable et propriétaire de son texte (2001 : 827). Avec le romantisme, le nom de l'auteur acquiert une importance croissante et le rapport du biographique et de l'écriture se systématisent ; avec l'avènement du réalisme, le fait que l'intimité de l'auteur interfère avec l'interprétation de l'œuvre devient une évidence ; dorénavant, l'attention se dirige vers sa fonction comme témoin de la réalité sociale de son époque.

Pourtant au XX^e siècle la notion d'auteur se déconstruit de manière répétée. Des écrivains apparaissent qui revendiquent peu à peu une nouvelle conception de la littérature, en substituant à l'auteur le langage comme garantie du sens ; des écrivains tels que Mallarmé, Valéry et Proust se mettent à privilégier l'écriture au détriment de l'intériorité de l'auteur.

Outre ces voix, les théories littéraires du XX^e siècle se dressent aussi contre l'insertion de l'auteur dans la construction de la signification textuelle. Il convient de citer quelques positions indicatives de cette tendance : les formalistes russes, en partant du principe que les questions liées aux éléments biographiques et psychologiques de l'écrivain sont objet d'autres sciences, s'intéressent à l'examen des éléments particuliers qui distinguent l'objet littéraire de tout autre objet. Pareillement, les New Critics américains de l'entre-deux-guerres, qui voyaient dans la biographie un obstacle à l'étude littéraire, parlaient d'*intentional fallacy* quant au sens

producteur qui réalise des choix esthétiques à partir d'un ensemble de conduites, de croyances et de valeurs, formé et influencé par des paramètres contextuels. Sous cet angle, la notion de l'*habitus* semble s'approcher de ce qu'Iser nomme le « répertoire » (1976 : 69), l'ensemble des normes sociales, historiques, culturelles, littéraires que le lecteur apporte comme bagage nécessaire à sa lecture.

Compte tenu de ces constats, on envisage les dramaturges dont le corpus fait l'objet de cette analyse comme étant ceux qui abordent et interprètent l'hypotexte selon une vision influencée par leurs lectures, leur univers et leur bagage socioculturels pour effectuer par la suite des opérations multiples afin de produire un nouveau texte. Dans cette logique, on comprend d'une part pourquoi la liberté d'invention permet aux dramaturges en question de créer des réécritures des drames antiques tout aussi variées les unes que les autres et, d'autre part, en quoi cette invention est délimitée par d'autres facteurs comme la conception du genre, les traditions culturelles et les conventions esthétiques qui pèsent sur la représentation que chaque écrivain a de la dramaturgie antique. De plus, en prenant également en compte le choix de dramaturges aussi bien du milieu grec que du milieu français⁴⁸, on peut s'apercevoir que, outre la singularité de chacun, on peut repérer des tendances esthétiques ou thématiques qui distinguent l'écriture des dramaturges grecs de celle des auteurs français.

En adoptant alors une vue d'ensemble, on pourrait dire que l'auteur demeure une force motrice de la création littéraire qui, tantôt producteur, tantôt premier récepteur de son œuvre,

intentionnel dans l'analyse du texte littéraire (Wimsatt & Beardsley 1946 : 468-488). La position concernant la disparition de l'auteur dans un texte et son remplacement par la chaîne énonciative est exprimée de façon représentative par Roland Barthes dans son texte *La Mort de l'auteur*. D'après Barthes l'auteur cesse d'être un individu historique et devient un sujet de l'énonciation qui ne lui préexiste pas mais se produit avec et par elle (Barthes 1973 : 66). Le concept d'Eco semble assez similaire à celui de Barthes, lorsqu'il présente l'idée d'un auteur textuellement manifesté identifié à l'acte d'énonciation (Eco 1985 : 75). Genette, parle aussi de « l'une des fonctions du langage, et de la littérature comme langage, qui est de détruire son locuteur et de le désigner comme absent » (1969 : 13-14).

⁴⁸ En particulier, le corpus des auteurs et des pièces dramatiques contemporaines sélectionnés est composé de douze dramaturges, cinq français et sept grecs et quatorze pièces dramatiques, sept françaises et sept grecques. Pour voir en détail les auteurs et les drames choisis, Cf. *supra* introduction générale et *infra* Partie C, chap. 1.2. « Revisiter continuellement le mythe tragique : les dramaturges en œuvre ».

a un rôle particulièrement essentiel quant à la réception du tragique. Toutefois cela ne veut pas dire qu'il est envisagé comme la source d'un seul et unique sens de l'œuvre ; bien au contraire, une interaction constante est établie entre l'écrivain comme producteur de son texte et le lecteur qui vient renforcer et démultiplier l'effet esthétique.

Sous ce prisme, bien que, dans le cas des réécritures de mythes littéraires, l'opération de la transposition d'un premier texte A à un nouveau texte B, fonctionne souvent par rapport à une base stable – composée d'éléments diachroniques au niveau de la forme ou de l'intrigue dans laquelle s'organise chaque nouvelle version – elle se réalise finalement de manière subjective et arbitraire (Siafleki 2005 : 18), non seulement à cause de la variété de facteurs contextuels et transtextuels qui se trouvent impliqués pendant la production littéraire mais aussi en raison de la réception des lecteurs, laquelle varie de lecteur en lecteur et de public en public. Outre l'auteur, en effet, la présence du lecteur est également présumée. Celui-ci est invité à repérer d'abord la nature et les éléments hypertextuels d'une réécriture et par la suite à assigner un sens au texte.

2.3.3. Lire la réécriture : lorsque le lecteur rejoue la partition de l'auteur en y ajoutant ses propres touches⁴⁹

Tout acte d'écriture, finalisé ou non, se prolonge dans l'accomplissement d'une lecture. Celle-ci met en œuvre des mécanismes complexes de déchiffrement, d'appropriation et de compréhension de la part du lecteur afin d'aborder le texte littéraire. Dès lors, chaque tentative d'approcher la reformulation du tragique dans les réécritures contemporaines – créations et traductions – serait vaine si l'on ne prenait pas en compte la part du lecteur dans son rapport dialectique avec l'auteur mais aussi avec le texte. Dans cette perspective-là, il convient de ne pas négliger les paramètres qui définissent la position et les attentes des lecteurs face au phénomène littéraire.

⁴⁹ Titre qui paraphrase une phrase rencontrée dans l'article d'Alain Trouvé « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur » dans *Poétique* 2010/4, n° 164, 2006, p. 495-509.

Un intérêt particulier pour la réception des œuvres antiques a été présenté au sein de l'esthétique de la réception. Pour Jauss, la réception d'époque en époque devient évidente à travers les expériences de deux types de lecteurs : les premiers lecteurs d'un ouvrage, qui le perçoivent en fonction de la tradition esthétique et des conventions de l'époque ; les lecteurs diachroniques qui extraient l'œuvre passée de son isolation historique et reformulent son sens par la pratique de la question/réponse : ces lecteurs soumettent d'abord à l'examen la réponse traditionnelle à la question posée par l'œuvre d'art du passé. S'ils ne la trouvent plus convaincante, ils cherchent à donner une nouvelle réponse formulée en fonction des contraintes imposées autant par leurs expériences littéraires que par leur contexte historique et social (Jauss 1978 : 124-125). Soumise alors au dispositif potentiel du lecteur, l'œuvre s'actualise constamment mais toujours momentanément (Ibsch dans Angenot *et al.* 1989 : 251).

Il est ici intéressant de constater que la perspective transtextuelle est inhérente à la définition de la réception du lecteur : déjà les premiers lecteurs font les jugements esthétiques d'une œuvre par référence à leurs lectures antérieures et ajustent leur réceptivité conformément à leurs réactions, formées sous l'influence de ces expériences. Ensuite, la première appréhension se développe et s'enrichit de génération en génération constituant « une chaîne de réceptions » où les œuvres lues antérieurement jouent toujours un rôle primordial dans la construction du jugement esthétique (Jauss 1978 : 50). D'ailleurs, le fait que la transtextualité traverse tous les facteurs de la triade auteur-texte-lecteur est tout aussi évident dans le concept de Jauss qui déclare que : « la figure du destinataire et de la réception de l'œuvre est, pour une grande part, inscrite dans l'œuvre elle-même, dans son rapport avec les œuvres antécédentes qui ont été retenues au titre d'exemples et de normes. » (*ibid.* : 14).

Vu sous cet angle, chaque texte n'est jamais considéré comme une nouveauté parce qu'il porte des traces des œuvres antérieures. Ainsi le public est déjà prédisposé à un certain mode de réception et dès le début, « [il] crée une certaine attente de la "suite", du "milieu" et de la "fin" du récit (Aristote), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée » (*ibid.* : 55). De cette manière se crée l'horizon d'attente des lecteurs, à savoir l'ensemble des idées, des connaissances, des expériences et des comportements qui influe sur leur réception. La reconstruction objectivable de l'horizon d'attente est celle qui peut fournir un critère pour le jugement de la valeur esthétique de l'œuvre. À la question de

comment mesurer cette valeur, Jauss souligne que la destruction de la norme est l'élément le plus important du grand art : plus l'écart esthétique entre l'horizon d'attentes préexistant et le nouveau texte augmente, plus grande devient la valeur esthétique de cette œuvre. Le problème se pose toujours au sujet des grandes œuvres classiques : parce que classiques, elles ne peuvent transgresser l'horizon d'attente de chaque époque qu'en se redéfinissant à nouveau dans le cadre de l'art.

Lorsqu'il s'agit des réécritures contemporaines des drames antiques, autant la réception de l'auteur que celle du lecteur sont inconcevables en dehors de l'horizon de l'hypertextualité. L'écrivain qui est « déjà un consommateur lorsqu'il commence à écrire » (Jauss 1995 : 94) s'approprie la pièce antique influencé consciemment ou inconsciemment par une série d'autres références transtextuelles. En plus, puisque les hypotextes appartiennent à un patrimoine culturel commun, les auteurs établissent un rapport de complicité avec les lecteurs (Hubert 2006 : 9) en les incitant à recourir à leur mémoire aussi bien individuelle que collective pour suivre la traversée du mythe tragique à travers les âges. Pour les lecteurs alors, lire c'est d'abord reconnaître le lien avec l'hypotexte ancien mais aussi repérer les traces d'autres intertextes aussi.

Pour Riffaterre l'efficacité du texte dépend de sa perceptibilité (dans Samoyault 2014 : 98-99). Le texte déclenche des associations mémorielles et met en œuvre la culture du lecteur (Samara 2003 : 36), lui permettant d'y voir des rapports non seulement avec des textes antérieurs mais aussi avec des textes postérieurs ; d'où la question de la compétence du récepteur. Ainsi, les données culturelles du lecteur jouent un rôle capital dans la réactualisation du sens des œuvres anciennes ainsi que dans le repérage des liens entre les réécritures-adaptations dramatiques et leurs hypotextes. Sur ce point, il est à noter que ces données ne sont pas seulement formées par des lectures préalables mais aussi par la familiarisation des récepteurs avec les représentations théâtrales, puisque c'est souvent au théâtre qu'ils découvrent les mythes tragiques (Ferry dans Engélibert & Tran-Gervat 2008 : 141).

Au sujet du type du lecteur, Riffaterre prétend que le lecteur ordinaire est susceptible de repérer les intertextes mais, en raison du manque de connaissances présumé, il ne dispose pas des moyens pour les définir de manière exacte. Il est vrai que les intertextes, et en

particulier les formes intertextuelles implicites, créent des « niveaux de lecture, des niveaux d'accessibilité à la connaissance » qui déterminent la réception des lecteurs (Stewart cité par Dimitroulia 2012 : 366). Par conséquent, selon Riffaterre, il est nécessaire de supposer la présence et l'action d'un lecteur idéal qui expliquerait le mécanisme de la fonction du texte mais sans remplacer le lecteur ordinaire. Cette distinction rappelle celle d'Iser entre le lecteur contemporain et le lecteur idéal dont la fusion produit le lecteur implicite. Son lecteur implicite est imposé par la structure même du texte ; au fond, il n'est qu'une partie de la structure du texte, une construction textuelle nullement identifiable à un lecteur réel (Siaflekis 2005 : 21). Chez Jauss, le lecteur demeure aussi idéalisé, identifiable à un interprète. Néanmoins, ce qui est intéressant chez Jauss c'est le fait qu'il envisage plutôt son lecteur comme un public concret et défini par son contexte historique ; À l'inverse, Iser privilégie le lecteur individuel.

Le fait que le lecteur dans la réception esthétique n'est pas identifiable à un lecteur réel, pose des problèmes à l'examen du rôle que le milieu historique joue dans la formulation de l'horizon d'attentes des lecteurs⁵⁰. À ce point, il importe de signaler les conceptions théoriques de Jan Mukařovský qui, bien qu'inscrit plutôt dans la tradition du formalisme russe et de la linguistique structurale, développe des positions associées avec celles des théories de la réception et offre possiblement une solution aux lacunes sociologiques des positions précédentes. Pour Mukařovský, le lecteur – tout comme l'auteur quand il endosse le rôle du récepteur – est celui qui décide aussi bien de la fonction que de la valeur artistique d'une œuvre. Cela signifie que le jugement esthétique ne peut être que précaire, dépendant de

⁵⁰ Il faut toutefois reconnaître que Jauss met l'accent sur la capacité de la littérature à reformuler la société à l'aide de l'expérience littéraire du lecteur et de son contact avec des formes littéraires novatrices. Néanmoins, tandis que la littérature se présente comme une force formatrice de la société, le lecteur semble privé de cette même force : il ne participe en effet pas à la construction de son contexte historique ; plus encore, il ne se définit pas socialement puisqu'il ne présente pas des caractéristiques sociales concrètes. Demeurant seulement un « sujet » qui lit, il reste une construction idéalisée. Ainsi, l'expérience du lecteur reste restreinte au niveau littéraire et l'horizon d'attente devient une construction littéraire. De la même façon, bien qu'Iser admette des normes sociales, historiques et culturelles comme bagage que son lecteur porte, la liaison du lecteur implicite avec un contexte historique concret demeure problématique.

certaines circonstances dans un contexte déterminé, de sorte qu'« une fonction esthétique peut, à une autre époque ou dans un autre pays, se révéler impropre à cette fonction (Ibsch dans Angenot *et al.* 1989 : 255) ». Pourtant Mukařovský, coïncidant sur ce point avec Jauss, considère que la valeur esthétique est la plus élevée là où l'œuvre d'art se tourne contre la norme culturelle dominante.

Quant au type du lecteur-récepteur, il n'est pas envisagé individuellement et subjectivement mais collectivement : « la stabilisation de la fonction esthétique est l'affaire d'un collectif (*Ibid.* : 256) ». Ce récepteur peut être analysé en deux parties : soit comme un observateur, en tant que membre d'un ensemble social ; soit comme une collectivité qui comprend des groupes littéraires, des écoles, des générations. Ainsi, le concept du lecteur chez Mukařovský permet l'étude du lecteur historique et concret dans un cadre beaucoup plus objectif conféré par la dimension collective.

Les théories de Mukařovský concernant la dimension collective du lecteur et la prise en compte des conditions historiques pourraient se voir en prise avec la conception de Paul Ricœur au sujet du récepteur-lecteur. Ce qui est intéressant chez Paul Ricœur est sa proposition d'une conception de la littérature comme communication qui relie trois instances : l'auteur, le texte et le lecteur. Dans son modèle des trois *mimesis*, le récepteur n'est pas conçu individuellement mais comme partie du total du processus de la communication littéraire (Ricœur 1985 : 231). À cet égard, Ricœur envisage – en contrepartie de l'image de l'auteur implicite – le lecteur réel soit en tant que sujet individuel, soit dans un prisme collectif. Vu que « le monde du texte déployé devant l'œuvre n'existe que dans la mesure où il y a un lecteur qui s'approprie le texte » (Vultur 2013), il demande à son lecteur d'être vigilant, de réfléchir, pour être capable d'interpréter ce que le texte lui communique sur le monde.

En prenant en compte la figure du lecteur face à celle de l'auteur, on s'intéresse aux caractéristiques du récepteur dont il est question dans cette recherche. À cet égard, on arrive au constat que celui-ci ne peut être conceptualisé que comme un ensemble collectif ; comme il est en effet impossible de mesurer la réception de chaque cas individuel, il faut que le récepteur soit conçu comme un ensemble collectif, car c'est seulement ainsi que la fonction esthétique peut acquérir des caractéristiques stables et calculables. Ceci s'explique par le lien

étroit qui unit les spécificités d'un texte au réseau historique dans lequel chaque réception littéraire prend naissance.

Quant au type de lecteur, il est vrai que les positions optant pour un récepteur réel et concret historiquement ont un fondement solide. Néanmoins, une approche qui aurait comme but d'essayer de collecter et de mesurer les attentes de publics hétérogènes, car étendus tout au long du XX^e et au début du XXI^e siècles⁵¹ ne peut s'appliquer que sous forme hypothétique.

Dans ces dimensions, on ne peut qu'ébaucher l'image d'un lecteur-public à partir des estimations quant à l'acceptation ou au rejet de nouvelles modalités dramaturgiques par des récepteurs dont l'horizon d'attentes se formule selon leur milieu historique. En outre, il semble judicieux de concevoir le lecteur comme un ensemble collectif plus ou moins contemporain à l'auteur. Une telle approche paraît pertinente pour Riffaterre qui considère que la première génération de lecteurs, contemporaine à l'auteur, est plus apte à déchiffrer les différents sens du texte que les lecteurs diachroniques. Certes, cela ne l'empêche pas de considérer les lectures postérieures aussi légitimes que les premières (Riffaterre *op.cit.* : 98-99). Dans le cadre de cette étude notamment, la perception d'un public de récepteurs relativement contemporains à l'auteur, permettrait plus facilement d'émettre des hypothèses sur les attentes du lectorat en fonction de l'adéquation ou de la rupture des opérations de l'écrivain avec les conditions socioculturelles et les conventions esthétiques de son époque.

En resumant, on dirait que le rapport des auteurs dramatiques aux hypotextes antiques qu'ils réécrivent est construit autant de par l'ensemble de leurs lectures que de par les présupposés

⁵¹ Quant au public contemporain, il est impossible d'esquisser un tableau collectif : il s'agit de spectateurs ou de lecteurs d'origines culturelles et sociales bien différentes et ayant des expériences sociohistoriques et esthétiques très divergentes. D'autre part, malgré l'acception que toute entreprise de confronter, même sommairement, le rapport au théâtre des spectateurs des tragédies antiques et celui des récepteurs actuels, serait pour le moins inexacte et vaine, car aucun public n'a jamais été unidimensionnel et l'allégation contraire serait sans fondement, même s'il est vrai que le public antique comportait une certaine homogénéité. Malgré les grandes différences entre les spectateurs, ceux-ci se trouvaient en effet unis dans une expérience culturelle relativement commune en raison du contexte liturgique et religieux de la représentation tragique et de l'intégration des concours théâtraux dans les institutions sociales et politiques d'Athènes. Pour des informations détaillées au sujet de la réception théâtrale du public des tragédies athéniennes, il y existe des études comme celle de Richards dans Markantonatos et Tsagalis 2008 et de Godhill dans Easterling 2007.

historiques de chaque dramaturge. Influencé par tous ces facteurs, l'écrivain dramatique est amené à effectuer des choix à propos des intérêts thématiques, des modalités dramaturgiques ou des modes de fabrication des personnages. La conséquence de cela est que son intervention sur l'hypotexte antique n'est pas une simple imitation, mais une interprétation qui remet en question les textes qu'il fréquente. Ainsi la réécriture se révèle être une pratique inventive qui permet aux écrivains de manifester leur originalité à travers leur production.

De cette manière les auteurs invitent les lecteurs à envisager d'un œil neuf le matériau puisé dans les œuvres antiques. Pour interpréter et valoriser le degré de rupture générique du nouveau texte avec l'hypotexte antique, le récepteur doit mobiliser lui aussi tout son bagage culturel. Ainsi, quoique production de l'auteur, le texte lui échappe et se reformule perpétuellement en fonction des croisements des données culturelles et des références transtextuelles de la mémoire du récepteur. Dans ce cadre, on se rend bien compte que toute tentative de retracer les formes de la réactualisation du tragique dans des réécritures contemporaines est inscrite dans la série des interprétations et dans la chaîne des rapports transtextuels que ces textes acquièrent au fil du temps. Or, renoncer au sens préétabli d'un texte et accepter que celui-ci se concrétise dans chaque acte de lecture de manière toujours nouvelle, donne une place de choix à une approche qui ferait le pont entre les principes herméneutiques et les positions de l'esthétique de la réception.

De par leur composition dramatique, de par les questions qu'elles ont suscité, les tragédies de Sophocle ont manifesté une présence active et une vitalité dans la littérature mondiale. En particulier sur le plan de l'écriture dramaturgique du XX^e siècle, plusieurs dramaturges éprouvent un intérêt incessant pour le remodelage du matériau mythique et des formes esthétiques dans les œuvres de réécriture-adaptation dramatique afin d'exprimer leur propre vision contemporaine du tragique. Étant donné que la vision de l'auteur, tout comme toute révision des lecteurs, sont formées par des facteurs aussi contextuels que transtextuels, on s'interroge sur les paramètres liés au milieu historique et aux rets transtextuels qui pèsent sur la production et la réception.

Le deuxième type de réécriture, les réécritures-traductions fera l'objet de la suite de l'analyse.

3. Réécriture et traduction : voix et style du traducteur. Le cas de la métaphore

Le temps qui coule affecte mêmes les traductions les plus sublimes. De ce fait, la nécessité de retraductions qui succèdent à des traductions antérieures surgit à chaque époque. Comme les retraductions réécrivent une œuvre originale en entraînant sur l'original des reformulations textuelles tellement profondes et diverses que le texte traduit constitue finalement un nouvel original (Lombez dans Engélibert & Tran-Gervat 2008 : 72), elles s'intègrent dans l'espace de la réécriture.

Si la retraduction marque un retour à l'original, cela ne se fait que par le détour d'une première traduction: la retraduction vient pour réactualiser les formes, les moyens d'expression mais aussi les interprétations des traductions antérieures sur les œuvres traduites (Gambier 1994 : 415). Car les traductions « vieillissent » et ne pouvant plus jouer « le rôle de révélation et de communication des œuvres » (Berman 1990) conduisent à la nécessité de réaliser des retraductions. À chaque époque donc, les traducteurs interviennent sur le texte premier afin de le réinterpréter ou de le réviser et d'y apposer ainsi leur propre sceau avant de se laisser dépasser. Car il est vrai que chaque retraduction – comme toute forme de réécriture – ne se fait jamais sans laisser de traces, même dans le transfert des textes dits classiques qui portent leurs propres particularités. En particulier la traduction de pièces dramatiques antiques qui, bien qu'elle appartienne à la traduction théâtrale, manifeste des particularités qui imposent des exigences spécifiques au traducteur. Tel est le cas de la traduction des tragédies *Antigone*, *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone* de Sophocle où il faut se pencher sur la microstructure formelle pour étudier la transposition de la métaphore filée en grec moderne et en français.

Comme le style d'une œuvre littéraire illustre l'idiosyncrasie particulière de l'écrivain (Baker 2000 ; Boase-Beier 2011 ; 2014 ; Saldanha 2014), on se demande à quel point les décisions qui portent sur le traitement stylistique de l'œuvre à traduire permettent au traducteur de laisser apparaître sa propre singularité auprès de la voix de l'auteur. Il s'agira alors de s'intéresser à la manière dont cette singularité s'inscrit au niveau des choix de style en se focalisant sur la traduction de la métaphore filée chez Sophocle.

Dotée d'une épaisseur considérable depuis Aristote, la métaphore provoque toujours un intérêt pluriel non seulement comme un des principaux procédés stylistiques mais aussi comme un schéma fondamental de la pensée humaine. En raison de sa nature multifacette, elle touche à la fois plusieurs domaines de recherche comme les sciences de langage, les théories littéraires, la stylistique, la philosophie et les sciences de la traduction. Figure de style qui dit beaucoup plus que l'énoncé littéral auquel elle correspond et dépendante d'un contexte culturel spécifique, la métaphore dans la traduction véhicule un sens difficilement discernable comme l'avoue Newmark (1988 : 104). Les problèmes de traduction sont plus nombreux lorsqu'il s'agit d'une métaphore filée au lieu d'une métaphore simple. Toutefois, plus les difficultés sont nombreuses plus il existe d'opportunités pour le traducteur d'exposer sa voix personnelle à travers des choix stylistiques. Partant de ceci, on se penche sur la métaphore filée chez Sophocle parce que, autant de par son extension qui permet d'examiner un passage entier de la parole poétique du Sophocle que de par le nombre et la variété de procédés stylistiques qu'elle contient, elle fournit un terrain propice pour retracer les empreintes stylistiques du traducteur.

Or, examiner la singularité stylistique des traducteurs engage une réflexion théorique sur les éléments qui composent leurs visions idéologiques et esthétiques, formées dans un horizon historique précis. Sur cette lancée, l'examen des choix stylistiques des traducteurs français et grecs, impose de voir séparément les particularités et les conventions de chaque univers socioculturel.

3.1. Traduire le drame antique : spécificités du genre, particularités du cadre sociohistorique

Activité stable au niveau du processus – le transfert d'un texte source, linguistiquement et culturellement, à un texte cible – mais mobile et évolutive au niveau des modes du traduire, la traduction s'inscrit au sein de la réécriture en ce qu'elle revisite un texte de départ pour en créer un nouveau dans la langue cible. Comme tout acte de réécriture, elle constitue une activité inscrite dans le temps qui porte les caractéristiques stylistiques de son traducteur et de l'époque même, sous forme d'organisation collective du discours.

3.1.1. (Re)Traduire le drame antique

Il est vrai que les origines de la réécriture sont si anciennes qu'on ne peut pas les distinguer des origines du système littéraire, ce qui rend problématique la notion même d'écriture originale : si les premières traces de l'écriture littéraire sont repérées dans le transfert d'une tradition orale pré-littéraire à l'écrit, il se peut que l'idée selon laquelle chaque écriture est une réécriture ait un fond de vérité (Coste 2004). Cette notion du transfert qui caractérise l'écriture littéraire dès ses premières apparitions devient le noyau principal de la traduction littéraire, activité qui s'engage à transférer une œuvre littéraire dans une autre langue, une autre culture, un autre chronotope. Bien plus, pour Gentzler (2017 : 1-8) la traduction est une opération de réécriture continue et en mutation constante qui dépasse les frontières de la littérature et qui caractérise la communication humaine dans son ensemble (un exemple significatif se trouve dans les néologismes dont la nouvelle génération fait usage pour communiquer sur les réseaux sociaux). Conçue comme cet acte auquel tout homme recourt pour réécrire des idées, des formes et des expressions de la langue source à sa langue afin de revitaliser sa culture par l'introduction de nouvelles idées et concepts, la traduction apparaît comme une forme de réécriture dont le but consiste dans le transfert des données interculturelles pour établir des ponts entre les diverses cultures.

Pour revenir au domaine de la littérature, la traduction ne constitue qu'une forme de réécriture liée à l'écriture littéraire de façon organique. André Lefevere a été le premier qui a introduit la traduction dans la sphère de la réécriture. Définissant cette dernière comme un texte qui se produit sur la base d'un texte antérieur réadapté en fonction d'une idéologie et une esthétique littéraire spécifiques dictées par les services du pouvoir d'une société donnée, il considère la traduction comme le type de réécriture le plus reconnu voire le plus influent puisqu'elle projette l'image de l'auteur et/ou ses œuvres dans une autre culture (1992 : 9). Bassnett évoque également la force que l'activité de la traduction présente : « Certes la traduction est la méthode principale pour imposer des significations quand se cachent des relations de pouvoir qui se trouvent derrière cette signification » (dans Bassnett & Lefevere 1998 : 136).

La traduction littéraire n'est pas une production figée dans le temps ; comme chaque forme de réécriture, elle est elle-aussi soumise au temps et aux conditions spécifiques de chaque époque. Pour Antoine Berman le vieillissement est un dénouement inévitable pour chaque traduction : « Toute traduction est appelée à vieillir, et c'est le destin de toutes les traductions des classiques de la littérature universelle que d'être tôt ou tard retraduites » (1984 : 281). D'après Ladmiral pour autant, ce n'est pas tant la traduction elle-même qui vieillit, ni même la langue, mais « nos usages linguistiques contemporains qui s'en sont éloignés et qui font que ce texte traduit (Tt) nous paraît suranné, plus ou moins malaisément lisible dans l'état de langue où il a été rédigé (Lt) » (Ladmiral 2011 : 39).

Par conséquent, de nouvelles traductions dans une même langue d'un texte déjà traduit sont perpétuellement créées. La retraduction comme un acte d'après l'après, constitue une forme d'interprétation qui entre dans la longue chaîne de réception des traductions et des interprétations antérieures à l'original. La nécessité de réactualiser le texte de départ peut provenir des évolutions marquées au niveau de la langue ou du style littéraire, de la société ou de la culture et par conséquent des attentes du public ; ainsi, la retraduction peut être aperçue comme une forme de révision historique ou de modernisation du texte (Lowe dans Bermann & Porter 2014 : 416). Selon Berman, la retraduction couvre aussi une autre nécessité : en acceptant que chaque traduction est intrinsèquement *entropique*, marquée plus ou moins fortement par le phénomène de l'intraductibilité, Berman considère la retraduction comme un effort pour réduire le plus possible la défaillance originelle (1990 : 5).

Toutefois, l'aspiration à retraduire ne provient pas forcément d'un « travail du négatif » ; il arrive parfois qu'elle provienne du « désir de retraduire en vertu d'une identification positive aux traducteurs [...] précédés » (Ladmiral *op. cit.* : 36). Parallèlement, elle peut être motivée par le désir de débusquer des pistes herméneutiques encore inabordables, prêtes à toucher l'intérêt de nouveaux récepteurs (Peslier 2010). Ainsi conçue, la retraduction, d'après Yves Gambier, « conjugue à la dimension socioculturelle la dimension historique : elle apporte des changements parce que les temps ont changé. » (Gambier 1994 : 413).

Plusieurs théoriciens ont envisagé la question du vieillissement de la traduction à travers le dilemme du traducteur entre le choix d'historiciser et celui d'actualiser le texte de la traduction. Selon Déprats :

Dans le premier cas, on vise la contemporanéité entre la traduction, l'auteur et les destinataires initiaux de l'œuvre, mais c'est le traducteur qui met entre parenthèses son ancrage historico-linguistique ainsi que l'ancrage du public actuel dans sa propre langue. Dans l'autre cas, on vise la contemporanéité entre l'œuvre et son destination actuel – auditeur ou lecteur – mais c'est le temps de l'œuvre qui est court-circuité et occulté. La plupart des traductions choisissent cette visée-là : c'est la raison pour laquelle elles doivent être refaites toutes les dix ou les vingt ans ; optant pour la modernité, elles se démodent (2002).

Sous le même prisme, Gambier partage l'avis de Berman qu'une traduction centrée sur la langue d'arrivée périmé plus vite (1994 : 414-416) ; en revanche, une traduction plus proche de la langue de départ – et par conséquent moins interprétative – reste actuelle beaucoup plus longtemps (Anne-Françoise Benhamou cité par Collombat 2004 : 5). D'après Antoine Berman, il y a eu et il y a encore des traductions qui ont perduré dans le temps, celles qu'il nomme « grandes traductions ». Celles-ci, au lieu de dissimuler les particularités du texte original les laissent manifestes pour les récepteurs. Cette acception illustre le point de vue de Berman qui rejette toute tentative d'appropriation du texte source par une visée ethnocentrique et y oppose une visée éthique centrée sur l'ouverture à l'altérité du texte (1984).

À la question de savoir si les textes originaux sont aussi soumis au décalage du temps, Susan Bassnett considère que le destin est le même pour les deux sauf que dans le cas des originaux on peut suivre moins clairement le processus du déclin (dans Bassnett & Lefevre 1998 : 135). Pour Ladmiral, le processus du « vieillissement » est le même pour les œuvres originales, sauf que ce vieillissement « est connoté positivement » en les rendant canoniques ou classiques (2011 : 42). Certains sont d'avis que les traductions vieillissent plus vite que les œuvres. Benjamin soutient à ce propos : « [...] alors que la parole de l'écrivain survit dans son propre langage, le destin de la plus grande traduction est de disparaître dans la croissance de la sienne, de périr quand cette langue est renouvelée » (2000 : 250).

D'une part en raison de la question de l'approbation donnée par les récepteurs contemporains et d'autre part en raison du désir des traducteurs de produire des retraductions afin de réactualiser les œuvres antérieures, il n'est pas permis à la traduction de « se réajuster dans une configuration diachronique et synchronique toujours en mouvement » comme c'est le cas de l'œuvre littéraire (Collombat 2004 : 4).

Dans ce cadre, la retraduction n'est pas un phénomène nouveau mais une nécessité de chaque époque à travers laquelle chaque œuvre écrite réacquiert une place dans l'histoire. En particulier, la retraduction des drames antiques est une opération très ancienne puisqu'elle constitue le seul moyen pour les récepteurs des époques postérieures à l'Antiquité grecque de s'approprier ces œuvres :

L'acte fondamental qui se produit quand nous lisons ou voyons une tragédie nous engage à nous souvenir que lire, regarder ou penser à la tragédie est pour chacun, sauf pour un Athénien de l'Antiquité, un cheminement dans la longue et continue histoire de la traduction, de la retraduction et de l'appropriation. (Usher dans Bermann & Porter 2014 : 470).

La première fois que les tragédies antiques ont été lues dans une autre langue que le grec ancien, c'était à Rome, au premier siècle av. J. C., dans un contexte où beaucoup d'écrivains comme Cicéron, Horace ou Quintilien formulent des théories au sujet de la traduction et du transfert interculturel mais où en revanche l'activité de la traduction semble demeurer une pratique assez réduite (Usher *ibid.* : 471). Toutefois, le véritable renouvellement de l'intérêt pour les drames antiques date de la Renaissance italienne et arrive jusqu'à nos jours. Ceci implique une prolifération de retraductions qui trouve son apogée aux XX^e et XXI^e siècles (Collombat *op. cit.*).

Dans un premier temps, on pourrait classer la traduction des tragédies antiques dans le domaine de la traduction théâtrale sans problème apparent. Toutefois, le fossé temporel qui nous en sépare ainsi que les particularités dont la tragédie antique est porteuse – non seulement linguistiques mais aussi scéniques, sociales et culturelles – exigent des précautions supplémentaires.

Dans le domaine du théâtre, la retraduction ne contribue pas seulement au renouvellement de l'approche littéraire des textes anciens ; les nouvelles pratiques et méthodes dans le lieu du spectacle entraînent une demande de retraductions compatibles à la nouvelle ère scénique. Les grands spécialistes du théâtre avouent cette nécessité : « Il faut rejouer, toujours tout rejouer, reprendre et tout retraduire », déclare Vitez (cité par Déprats 1996 : 14) tandis que pour Déprats, « la retraduction est l'occasion de nouer une relation neuve et vivante avec l'œuvre » (cité par Corvin 1995 : 901). Le rôle de la traduction à l'époque actuelle s'avère alors majeur, car elle influe et détermine l'approche scénique. D'ailleurs aux XX^e et XXI^e

siècles, un grand nombre de représentations des drames antiques est accompagnée d'une nouvelle traduction qui constitue en même temps une forme d'interprétation scénique. Par conséquent, le travail du traducteur est d'une importance majeure mais il est aussi très difficile. De fait, il est rendu d'autant plus compliqué que le code herméneutique uniforme nécessaire à l'approche du drame antique qui existait alors a disparu aux XX^e et XXI^e siècles⁵²; bien au contraire on rencontre des approches hétéroclites, dispersées, fragmentées selon les écoles, les tendances et les théories.

Dans tous les cas, on ne peut pas nier que l'écriture dramatique antique comporte des spécificités qui caractérisent les textes théâtraux en général et que le rapport entre texte et représentation jouait un rôle encore capital dans la formulation des conventions de ce genre. Pour cette raison une esquisse des spécificités du genre théâtral aidera à mieux appréhender la nature de la traduction littéraire et à examiner à quel point ces particularités sont restituées dans la traduction des drames antiques et ce qui détermine les décisions et la position du traducteur à leur égard.

3.1.2. Traduire le drame antique : primauté du discours ou du spectacle ?

Le texte théâtral constitue un genre de la littérature. Il est difficile de déterminer en quoi la littérature se distingue d'autres types de discours ou de textes, puisque chaque société développe sa propre conscience autour du phénomène littéraire. En ce sens, la *littérarité* – conception qui apparaît dans la description de l'objet littéraire chez Jakobson et analysée à fond au sein du formalisme russe – envisagée comme qualité susceptible de décrire ce qui est littéraire, peut varier selon l'époque ou le pays ; on trouve pourtant une acception générale selon laquelle l'objet littéraire constitue un acte de langage spécifique qui – en raison de cette même spécificité – n'est pas soumis aux règles de la communication ordinaire. Cela veut dire que, dans un texte littéraire, le matériau langagier utilisé apporte toutes ses significations

⁵² À titre d'exemple, au XVII^e siècle, en France, dominant plutôt les adaptations qui ajustent le mythe tragique aux préférences du public tandis qu'un siècle plus tard on remarque un tournant vers une approche plus fidèle à l'original et plus philologique.

potentielles – sens littéraux et figurés, connotations – de sorte que le sens final résulte du contexte et non pas de l'usage courant (Culler dans Angenot *et al.* 1989). Cette particularité présumée par chaque lecteur qui se met à lire une œuvre littéraire caractérise non seulement le texte théâtral mais aussi la réalisation scénique étant donné que chaque objet au théâtre peut acquérir un éventail de significations en fonction du contexte et de la réceptivité des spectateurs.

Étant vecteurs de significations multiples, texte littéraire, texte théâtral et spectacle partagent les mêmes affinités. Le texte dramatique, qui fait partie autant du domaine de la littérature que du domaine de l'art du théâtre, acquiert des spécificités qui exercent un impact essentiel sur la traduction théâtrale. C'est en effet la particularité du discours théâtral qui entraîne la particularité de la traduction théâtrale. Mentionnons à titre d'exemple quelques caractéristiques singulières du texte théâtral que la traduction doit prendre en compte : alors qu'il s'agit au fond d'un discours bien élaboré, il faut donner l'impression d'une parole orale, immédiate, non travaillée, cohérente avec le caractère et les actions du personnage qui s'exprime. De même, vu que la pièce est destinée à être mise en scène, son discours doit être clair et compréhensible. Pour cette raison dans le discours théâtral il faut éviter les syntaxes compliquées, les longues phrases, les mots difficiles à prononcer, les associations de mots dissonantes. En outre, les connotations textuelles doivent être cohérentes avec l'ensemble des facteurs qui prennent part à la représentation de la pièce (par exemple avec les objets sur scène, avec l'ambiance générale). Autant de spécificités qui obligent les traducteurs de théâtre à recourir à des manières et à des choix particuliers ; toutefois leurs choix dépendent dans une large mesure de la manière dont le texte est envisagé : soit intrinsèquement lié à sa concrétisation scénique, soit comme une œuvre destinée à être lue. De cette distinction il devient apparent qu'« il ne s'agit pas de la même matière langagière dans les deux cas » (Bobas 2008 : 145).

Keir Elam présente la problématique du rapport entre texte théâtral et représentation lorsqu'il fait la distinction entre *dramatic text* – texte écrit – et *performance text* – la réalisation sur scène du texte dramatique (2001). Prenant comme point de départ ce classement, Regattin établit un aperçu des différentes positions théoriques sur ce sujet en les classant dans quatre catégories (2004) :

Dans la catégorie des « théories littéraires », la pièce de théâtre est conçue comme un texte littéraire sans avoir de traits spécifiques qui la distinguent des autres genres littéraires. Regattin y classe la position de Jean Michel Déprats. Le dernier admet que le texte théâtral porte intrinsèquement ses potentialités scéniques parce qu'il présente des traits spécifiques qui concernent la parole et son rythme. En conséquence, la traduction théâtrale s'engage à prendre en compte cette réalité et à se pencher sur la *corporalité* de la parole, à savoir la production d'une parole susceptible d'être articulée et d'être jouée par les acteurs : « Tous les textes ont en commun une finalité précieuse : celle de prendre corps et voix dans l'espace et le mouvement de la représentation. De sorte que la traduction théâtrale est une activité dramaturgique plus encore que linguistique. » (cité par Corvin 1995 : 900).

D'autre part, Déprats est d'avis que les caractéristiques des pièces théâtrales apparaissent souvent dans d'autres genres littéraires : « la vocalité et la corporalité se retrouvent dans d'autres textes que les textes de théâtre, dans les textes romanesques, dans tout texte argumenté » (cité par Regattin 2004 : 159), ce qui rend la distinction entre la traduction théâtrale et la traduction littéraire peu significative.

Dans la catégorie suivante, « les théories basées sur le texte dramatique », sont regroupées toutes les positions selon lesquelles le texte théâtral est envisagé comme une entité portant des caractéristiques qui lui sont propres. Dans ce cadre, la traduction doit prendre en considération des particularités telles que le rapport entre les didascalies et les répliques ou *l'immédiateté* de la représentation qui lui impose des techniques qui favorisent la perception rapide et directe de la part des spectateurs. Dans cette catégorie, on rencontre Susan Bassnett qui présuppose l'existence dans le texte théâtral d'un texte « intérieur » que le traducteur doit prendre en considération. De plus, elle repère la théâtralité de la pièce dramatique dans les rapports que les déictiques établissent dans le texte. Toutefois, Bassnett dans son article ultérieur « Still Trapped in the Labyrinth » (dans Bassnett & Lefevere *op. cit.*), va contester sa position et elle se dirigera vers une approche qui appartient aux théories dites « néolittéraires ».

La troisième catégorie, celle des théories basées sur le texte spectaculaire, englobe toutes les conceptions qui s'inscrivent dans une approche sémiotique au théâtre. Nous y trouvons Ubersfeld qui est d'avis que la représentation préexiste à l'écriture dramatique étant donné que l'auteur théâtral n'écrit pas sans avoir en tête une image de l'objet théâtral, à savoir le

type de scène, le style des acteurs, leur discours ou leur type de costumes (1996 : 14-15). Par conséquent, la primauté appartient à la représentation et le traducteur – s'étant déjà préfiguré mentalement la représentation – transfère le texte en le mettant au service de la scène et du public visé. D'après Vitez, traduire est un travail d'importance capitale, déterminante pour la réalisation scénique : « traduire est déjà mettre en scène » et « une grande traduction [...] contient déjà sa mise en scène. Idéalement, la traduction devrait commander la mise en scène et non l'inverse. » (cités par Déprats 1996 : 58, 62). Elam, pour sa part, déclare :

Le rapport entre le texte écrit et le texte joué n'est pas simplement un rapport de priorité mais un réseau des limitations mutuelles qui forment une forte intertextualité. Du moment qu'un texte quel qu'il soit porte les traces d'autres textes, la représentation intègre les aspects précis du texte écrit que les participants de la représentation souhaitent révéler, tandis que le texte dramatique est incarné à chaque instant à travers une représentation spécifique qui actualise le texte. (2001 : 240)

Patrice Pavis s'inscrit dans la même lignée en prétendant que, dans la pratique scénique, texte et représentation sont conçus dans une seule entité ; par conséquent, il est inconcevable de penser le texte dramatique indépendamment de son aspiration théâtrale que ce soit dans le cas de la lecture individuelle ou dans une représentation (Pavis dans Angenot *et al.* 1989 : 97). Dans cette perspective, il y a deux principes que la traduction théâtrale doit respecter :

[...] *primo*, au théâtre, la traduction passe par le corps des acteurs et les oreilles des spectateurs ; *secundo*, on ne traduit pas simplement un texte linguistique en un autre, on confronte et on fait communiquer des situations d'énonciation et des cultures hétérogènes, séparées par l'espace et le temps. (Pavis 2004 : 385)

La tâche du traducteur consiste alors à transférer un texte de la culture-source avec tout son bagage culturel, verbal et non-verbal, dans la langue-cible chargée elle aussi de son propre bagage. Pour ce faire, il faut concrétiser virtuellement la réalisation scénique du texte et prêter une attention particulière au transfert du *verbo-corps* de la culture et langue source à celui de la culture et langue d'arrivée, nommant *verbo-corps* le langage « incorporé », qui est vecteur d'énonciations gestuelles et rythmiques du texte. Pavis décrit tout le processus de l'acte de traduction en quatre étapes d'appropriation d'un texte source par un texte cible (*ibid.* : 385-386) :

- Le texte de la traduction écrite (T¹) constitue la première étape de la concrétisation ; le traducteur doit prendre en considération toutes les virtualités et les parcours possibles du texte à traduire. Pour ce faire, il doit effectuer une analyse dramaturgique de la fiction du texte tout en prenant aussi en compte les microstructures ainsi que les questions stylistiques et culturelles.
- Le texte de la dramaturgie (T²) est lisible dans la traduction du texte du départ (T⁰). Dans cette étape il paraît utile qu'un dramaturge intervienne pour systématiser les choix dramaturgiques.
- La troisième étape concerne la concrétisation du texte sur scène ; à ce stade, le *texte spectaculaire* (T³), traduit en T¹ et T², est mis en scène et toutes les relations possibles entre signes textuels et signes scéniques sont mises en question.
- La quatrième étape constitue la *concrétisation réceptive* ou l'*énonciation réceptive* ; c'est le moment où le T³ est mis à l'épreuve des spectateurs.

Durant ces étapes le traducteur se met virtuellement et progressivement dans la position du dramaturge, du metteur en scène et du lecteur dans sa tentative de concevoir une traduction en corrélation autant avec le texte dramatique qu'avec la mise en scène et les attentes du public. Malgré cela, la traduction théâtrale demeure pour Pavis une forme de réécriture complète d'une œuvre sans omissions ou reformulations alors qu'il souligne aussi sa dimension critique-herméneutique qui caractérise en général la traduction littéraire (Dimitroulia dans Dimitroulia & Kentrotis 2015 : 236).

La dernière catégorie, celle des théories « néolittéraires », met en avant une approche qui distingue le travail du traducteur de celui du metteur en scène tout en reconnaissant pour autant la spécificité du texte théâtral. Pour Susan Bassnett, reconnaître la nature polysémique du texte dramatique, signifie – de la part du traducteur – produire une traduction qui respecte le caractère ouvert de l'original en restant elle aussi ouverte à un nombre infini de mises en scène éventuelles ; toutefois le traducteur ne doit en aucun cas se charger des questions qui concernent la réalisation performative ; ceci est le travail du metteur en scène et pour cette raison Bassnett soutient l'idée de la collaboration entre traducteur et metteur en scène. Par conséquent, Bassnett considère que la tâche du traducteur se borne à se pencher sur

des problèmes linguistiques et non-linguistiques qui touchent la parole et résident dans le texte (dans Bassnett & Lefevere 1998 : 90-108 ; 1991).

Pour résumer, on constate que la question de savoir si le traducteur théâtral doit s'engager ou pas à prendre en considération des spécificités autres que celles qui sont purement littéraires dépend de sa position à l'égard du rapport entre texte écrit et représentation. Admettre la théâtralité de la pièce théâtrale signifie considérer que la réussite de la traduction théâtrale « dépend de son efficacité à évoluer sur une ligne continuellement fugitive, un lieu de convergence où tous ces ensembles de signes différents arrivent à se rencontrer, ou à donner la possibilité de le faire, souvent en l'espace d'un instant » (Bobas 2008 : 146). Une telle approche engage de faire des choix par rapport aux problématiques esthétiques telles que la corporalité et la vocalité du texte (Pavis), le rapport entre les didascalies et les répliques, le rythme de la parole (Déprats) mais également pratiques comme l'immédiateté de la perception des spectateurs ou la prise en compte de la durée de la représentation. D'autre part, il est vrai que la nature du texte théâtral est polysémique en soi et que l'on repère souvent les spécificités ci-dessus dans d'autres genres littéraires comme Déprats et Bassnett le soulignent. Par conséquent, l'importance que doit attacher le traducteur à la théâtralité d'un texte peut dépendre d'un autre paramètre qui est la visée de chaque traduction, vu qu'il y a des traductions destinées à être lues, d'autres à être jouées, d'autres à être enseignées et d'autres encore à servir des finalités variées. Dans ce cadre la proposition de Dimitroulia qui nous invite à concevoir la pièce théâtrale comme un texte complet mais ouvert à des perceptions variées projette une traduction susceptible à tout moment d'entrer en communication potentielle avec d'autres systèmes sémiotiques (Dimitroulia dans Dimitroulia & Kentrotis 2015 : 237-238).

Pendant l'acte de traduire, le traducteur doit prendre des décisions en développant une perspective comparative, en faisant une analyse des particularités du texte et en mesurant les paramètres et les contraintes posées. Or ces délimitations sont à détecter non seulement dans les formes textuelles de l'original mais aussi dans les circonstances sociohistoriques.

3.2. Traduire les textes antiques en France et en Grèce : les facteurs linguistiques et culturels

Dès lors que la traduction met en confrontation deux langues et deux cultures, elle devient le lieu privilégié des questions relatives aux projections et aux projets identitaires. De fait, dès l'apparition des littératures nationales, la traduction a pris une part active non seulement en tant que porteuse des modèles d'inspiration étrangers mais aussi comme élément constitutif des traditions nationales (Damrosch dans Bermann & Porter 2014 : 351). En Allemagne, par exemple, la traduction de la Bible par Luther au XVI^e siècle a déterminé si fondamentalement la formulation de la culture allemande qu'elle peut être considérée comme « acte générateur d'identité » nationale (Berman 1984 : 27).

Si telle peut être l'influence de la traduction sur les langues et les cultures nationales, dans le domaine du théâtre, l'activité traductive acquiert un rôle encore plus décisif : « le théâtre est le plus national de genres », souligne Brisset et justifie cette position en faisant références aux dires de Vitez : « le théâtre est un lieu où un peuple vient écouter sa langue » (Brisset s. d.: 293).

Partant de ces constats, l'analyse, en l'occurrence, de deux types de traduction des drames antiques, une « intralinguistique » et une interlinguistique, lesquelles correspondent respectivement à la traduction du grec ancien au grec moderne et à la traduction du grec ancien au français, convoquent nécessairement une réflexion sur l'élan des rapports entre les langues impliquées, derrière lesquels se trouvent occultés des positionnements idéologiques qui influent considérablement sur les choix traductifs.

3.2.1. Deux échanges intra-, inter- linguistiques dans un milieu hiérarchisé

Il est en général admis que la traduction dramatique doit être examinée non seulement en tant qu'opération langagière mais aussi en tant que production culturelle générée par le rapport dialectique entre le texte original et le texte de traduction, pourvu qu'on admette que la distance qui les sépare peut être dans une certaine mesure délimitée par les paramètres

culturels, littéraires et théâtraux qui sont en jeu. Toutefois, cette même opération de traduction se trouve aussi liée aux conditions sociales au sein desquelles elle est produite. D'ailleurs aucune culture et aucun produit d'art ne peut être conçu hors du cadre social qui les prédétermine. Déjà, à partir du *cultural turn*, la dimension sociale est considérée comme inhérente à l'univers culturel. Bassnett reconnaît qu'une série de facteurs culturels et sociaux prennent part à la création d'un texte en exerçant un impact considérable non seulement sur la production littéraire mais aussi sur la formulation de l'idiosyncrasie du traducteur (dans Bassnett & Lefevere *op. cit.* : 136). Wolf attache le paramètre culturel au contexte social en affirmant que :

Le processus de traduction semble, à différents degrés, être conditionné par deux niveaux : le niveau culturel et le niveau social. Le premier est structurel et englobe des facteurs influents tels que le pouvoir, la domination, les intérêts nationaux, la religion ou l'économie ; le deuxième concerne les agents impliqués dans le processus de traduction, qui intériorisent perpétuellement les structures susmentionnées et agissent en correspondance avec leurs idéologies et systèmes de valeurs connotés culturellement (2007 : 4).

On constate alors que les deux niveaux s'entremêlent et exercent mutuellement de l'influence sur l'activité de traduire. En ce qui concerne la référence de Wolf aux facteurs influents sur le processus de traduction, elle trouve des équivalences dans les théories de Lefevere et de Bourdieu ; Lefevere présente l'activité de réécriture – et par conséquent de traduction – comme une manipulation faite sous l'influence des pouvoirs, à proprement parler le patronage, l'idéologie, la poétique et l'univers du discours. Le patronage représente les pouvoirs exercés par des individus, groupes, institutions, classes sociales, pouvoir politique, médias, éditeurs, etc., qui veillent à ce que le système littéraire s'accorde avec le reste de la société et avec le système culturel. Le patronage affecte l'idéologie qui se définit comme la conception dominante d'une société ou la conception des choses renforcée par les représentants du patronage (1992). Sur ce point, on peut constater une forte corrélation avec la conception du capital chez Bourdieu, divisée en quatre aspects — économique, culturel, social et symbolique — et définie comme le facteur dirigeant des rapports de pouvoirs entre les champs, les positions et les prises de positions au sein de chaque champ (1998). La poétique, selon Lefevere, porte sur le cadre littéraire formalisé dans une société donnée et comprend non seulement tout le dispositif littéraire mais aussi le concept du rôle et de la place de la

littérature dans la société en question. En dernier lieu, l'univers du discours touche toute attitude, objet, croyance différents et uniques dans chaque nation et, par conséquent, souvent inacceptables dans d'autres espaces nationaux. Dans le domaine de la traduction, l'univers du discours implique le traducteur dans un processus complexe de décisions dans lequel interviennent comme facteurs influents le patronage, l'idéologie et la Poétique dominante.

Transposés à l'échelle mondiale où des croisements et de juxtapositions socioculturels ont lieu, les textes circulent au sein des nations mais aussi dans une dimension internationale ; à cette échelle, ce qui joue un rôle capital est le statut du texte original dans la culture d'arrivée aussi bien que l'image que cette culture a d'elle-même (Lefevere 1992 : 87) dans le système littéraire national et international. Casanova envisage la littérature comme un monde relativement indépendant des contraintes politiques et linguistiques, existant à un niveau international et structuré selon des rapports de domination entre les langues et les cultures (2005). Ce monde est composé des champs littéraires nationaux. La traduction littéraire nationale qui y prend part se fait sur la base d'un « échange inégal » dans cet univers fortement hiérarchisé (2002). Dans cette perspective, le capital littéraire ou linguistico-littéraire se révèle un facteur décisif pour la configuration de chaque champ littéraire et par conséquent de chaque traduction dans le large univers littéraire mondial. Dans ce cadre, Casanova introduit les notions de « dominant/dominé » afin de désigner le statut inégal de chaque langue. D'après Casanova, la signification de la traduction est déterminée par trois facteurs : la place que la langue et la culture du départ, ainsi que la langue et la culture d'arrivée, détiennent dans l'espace littéraire national et international ; la position de l'auteur et du traducteur. En se focalisant sur le premier facteur, on remarque que Casanova distingue quatre types de traductions selon le capital de chaque langue/culture : la traduction d'un texte écrit dans une langue dominante vers une langue dominée ; la même opération dans le sens inverse – d'une langue dominée vers une langue dominante ; puis d'une langue dominante vers une langue dominante ; et enfin d'une langue dominée vers une langue dominée (cas très rare) (2002).

Heilbron et Sapiro approuvent le concept de Casanova au sujet de la traduction comme un espace international hiérarchisé selon des rapports de domination entre les pays et leurs langues (2002). Dans cette perspective, Heilbron promeut l'idée d'un système international de

traduction dans lequel se situent autant les langues sources que les langues cibles hiérarchisées en deux catégories : langues centrales et langues périphériques (2010).

Dans cet univers fortement hiérarchisé, plus la région où se trouve l'héritage littéraire est ancienne, plus son capital littéraire est riche et acquiert le titre de classique. Dans cette perspective, le grec ancien est classé dans le groupe des langues dominantes du fait de leur prestige spécifique dans la littérature mondiale et de leur ancienneté (Casanova 2002 ; 2005). En ce qui concerne le statut des langues d'arrivées, il est vrai qu'il influe le rapport entre les deux systèmes culturels et en conséquence le processus de la traduction. Il importe donc d'examiner la relation que chaque langue d'arrivée développe avec le grec ancien et de voir si le fait qu'il s'agisse, d'un côté, d'une traduction « intralinguistique » – du grec ancien au grec moderne – et de l'autre, d'une traduction interlinguistique – du grec ancien au français – joue un rôle significatif.

3.2.2. Grec ancien – grec moderne : un rapport intralinguistique ?

Généralement, il est admis que la traduction intralinguistique impose un écart moins grand que la traduction interlinguistique, vu que le décalage entre les langues et les cultures de la même famille est restreint. Néanmoins, on peut légitimement remettre en question cette position puisque le transfert s'opère d'une langue ancienne à une langue moderne ; plus la langue d'origine est ancienne, plus cette contestation semble fondée.

Chez Paul Ricœur, la distinction entre traduction intralinguistique et traduction interlinguistique devient traduction extra- et intra-langagière. Le premier type, l'extra-langagier, révèle au premier plan la question de l'altérité, le rapport qui se tisse entre le familier et l'étranger. En revanche, le deuxième se réfère à une traduction interne qui promeut le travail de la langue sur son propre corps, la réflexion sur elle-même. Estimant ce processus d'introspection très complexe, Ricœur considère que, dans le cas de la traduction intra-langagière, le traducteur doit dépasser un écart équivalent à celui auquel doit faire face le traducteur de langue étrangère (dans Wilhelm 2004 : 772).

La position de Ricœur ouvre le débat au sujet de la traduction du grec ancien au grec moderne : est-ce qu'il s'agit vraiment de deux langues en relation d'évolution généalogique ou, à cause de l'écart temporel, faut-il les considérer comme deux langues différentes ? En particulier en Grèce, la traduction intralinguistique a été non seulement influencée mais surtout marquée par la question perpétuelle de savoir si le grec moderne est une langue dépendante ou indépendante de la langue et de la culture antique. Cette interrogation ne peut que rappeler les positions de Casanova et Sapiro selon lesquelles, dans le cas de traduction intralinguistique, où le paramètre temporel s'avère fondamental en ce qu'il détermine le rapport entre les langues et cultures du départ et les langues et cultures d'arrivée, il se peut que ce paramètre entraîne la sacralisation de la langue ancienne et la rétraction de la forme langagière postérieure.

3.2.2.1. L'idéologie de la *Grécité* et la *question de la langue* dans la traduction intralinguistique

La sensibilité ainsi que le poids accordé par le traducteur à toutes les particularités du texte antique sont exprimés par la finalité de sa traduction et sa perception de la nature théâtrale et poétique des tragédies. Cette perception n'est pas détachée d'une certaine idéologie de la langue, puisque aucun autre outil – la musique, le rythme, la chorégraphie, l'art dramatique des tragédies antiques sont à jamais perdus – n'a survécu pour véhiculer la tension poétique et théâtrale du discours tragique. Notamment dans le monde néo-hellénique, la recherche continuelle au sujet de l'identité nationale et culturelle ne pouvait qu'avoir des répercussions sur la langue et en corollaire sur la conception de la traduction.

Il est vrai que la question de la dépendance entre le grec ancien et le grec moderne dépasse les limites langagières et s'étend à tous les domaines de la vie sociale et culturelle grecque. Ceci résulte du fait que ce phénomène est présenté comme étroitement lié – avant même la création de l'État néo-hellénique – avec le sujet épineux de l'*Hellenikotita (Grécité)*⁵³.

⁵³ Vu la complexité et l'ampleur de ce sujet, il faut souligner que cette recherche se borne à une analyse succincte susceptible d'élucider seulement certains aspects qui concernent l'acte de traduire des traducteurs. Cf.

La notion, qui fait sa première apparition chez Konstantinos Pop en 1851 (Georgousopoulos dans Tsaousis 1983 : 205), vient exprimer le besoin du peuple grec qui, après quatre siècles d'occupation turque et n'ayant pas vécu de la même manière la période de la Renaissance, se sent défavorisé par rapport à l'omniprésence de l'Occident et essaie de réagir en promouvant sa tradition, sa conscience et son identité nationale. L'adhésion à la tradition relève alors d'un profond sentiment d'insécurité, entièrement dû au manque de puissance nationale, au sous-développement industriel mais aussi à l'instabilité ou au dysfonctionnement des institutions nationales (Tziovas 1989). Dans cette perspective, la *Grécité* prend la forme d'une « identité théorique », « d'une forme [identitaire] abstraite » composée d'un ensemble de caractéristiques particulières qui promeuvent l'idée que le monde néo-hellénique constitue une continuation ininterrompue culturellement et linguistiquement du monde antique (Georgousopoulos *op. cit.* : 205-206). Dans cette perspective, les Grecs adoptent une certaine idéologie esthétique qui met en œuvre les valeurs de pureté, d'éternité et d'unicité, facteurs *sine qua non* pour l'établissement de toute identité nationale (Tziovas *op. cit.* : 13-18) et exclut toute expression ou idéologie qui ne s'y trouve pas conformée (Georgousopoulos *op. cit.*). C'est dans ce cadre historique, entre autres, que la question de la langue nationale et la lutte entre la domination de la démotique ou de la *Katharevousa* se développe.

À partir des années 30, comme la question de la langue nationale dans le domaine de la littérature a été, dans une certaine mesure, tranchée en faveur de la langue démotique, et qu'on peut noter des évolutions sociales, politiques et culturelles, le sujet de l'identité nationale prend une forme plus extravertie et active (Roilou dans Patsalidis & Sakellaridou 1999 : 197-198). L'intérêt est désormais centré sur l'échange culturel avec les autres pays d'Europe occidentale. Dans ces nouvelles conditions, la *Grécité* contient tous ces éléments culturels qui construisent la singularité de l'identité du Grec contemporain et qui ne se réduisent pas forcément aux éléments indigènes et traditionnels mais bien au contraire s'expriment souvent par l'assimilation créative des caractéristiques autant proprement grecques qu'étrangères à tel point que se forme « une identité de la différence » (Grammatas

aussi *supra.* chap. 2.2.4 « Évolution des modalités dramatiques dans l'écriture théâtrale néo-hellénique : l'exemple des réécritures tragiques ».

2011 : 223). Avec Ritsos apparaît une conception de la *Grécité* qui s'écarte des dilemmes discordants et se focalise sur le lien que les Grecs doivent établir avec leur pays, ses traditions et son paysage accompagné d'une réflexion profonde sur les problèmes sociopolitiques contemporains (Ilinskagia-Alexandropoulou 2010).

Dans ce cadre socioculturel des premières décennies du XX^e siècle la *question de la langue* prend des dimensions nationales qui touchent tous les domaines de la vie sociopolitique et culturelle. Elle marque aussi de manière décisive la vie littéraire ainsi que la traduction intralinguistique en Grèce et plus particulièrement les choix linguistiques des traducteurs des tragédies au début du siècle.

La scission linguistique⁵⁴ n'est pas un phénomène qui date du XX^e siècle ; elle commence dès le premier siècle av. J.-C avec le mouvement de l'atticisme mais elle ne prend la forme d'une querelle qu'au XIX^e siècle. La *question de la langue* démarre pratiquement à la fin du XVIII^e siècle par la controverse entre Evgenios Voulgaris – tenant de la langue archaïque – et Iosepos Moisioudax qui, influencé par les Lumières, a soutenu la forme la plus simple de la langue. Au début de XIX^e siècle, la question de la langue est établie, parce qu'elle s'attache de plus en plus au sujet de l'éducation du peuple grec et à l'éveil de sa conscience nationale. Les savants sont divisés en trois catégories : les partisans de la langue archaïque – les milieux conservateurs, le Patriarcat et les phanariotes rassemblés autour de Panayotis Kodrikas –, les partisans du maintien et du développement de la langue simple et parlée par le peuple – le parti radical où l'on rencontre les grands partisans de la démotique Rigas, Christopoulos, Vilaras et Solomos – et enfin les partisans de la « correction » et de l'« embellissement » de la langue vernaculaire par la langue antique ; cette position a été soutenue par la figure emblématique d'Adamantios Coray.

La position de Coray n'a pas pu satisfaire ni les archaïsants ni les démotocistes. D'une part, les archaïsants, composés tantôt de fervents partisans de l'idée que la langue grecque antique pourrait devenir la langue parlée du peuple grec moderne tantôt de conservateurs qui ne

⁵⁴ La brève analyse qui suit se fonde sur des informations tirées principalement de : Babiniotis 1998 ; Beaton 1996 ; Dimaras 1968 ; Frangoudaki 1992 ; Kohler 1985 ; Kotrotsou-Lodou 2004 ; Mackridge 2009 ; Maronitis 2008 ; Mirambel 1951 ; 1964 ; 1965 ; Patrikiou 2008.

soutenaient pas les changements sociopolitiques et linguistiques, et de l'autre, les démotocistes, qui croyaient que l'intrusion de mots savants dans la langue démotique entraînerait des distorsions profondes (Mackridge 2009 : 126) ont fortement contesté la thèse de Coray. En 1813, la comédie de Iakovos Rizos Neroulos, *Τα Κορακίστικα* (*Les Corakistiques*), tournait en dérision la théorie de Coray tandis que Kodrikas avec son *Μελέτη περί της Ελληνικής κοινής διαλέκτου* (*Étude sur la langue grecque*) (1818) promouvait la langue archaïque qui serait par la suite adoptée par le romantisme athénien (Kohler 1985 : 59).

Pendant les années 1833-1853, le tournant vers l'archaïsme a été impressionnant. Plusieurs facteurs ont conduit à la position selon laquelle l'instrument de langue du nouvel État grec devait être rattaché à l'Antiquité : il s'agit à la fois de la théorie de l'Autrichien Fallmerayer, qui prétendait qu'en raison des mélanges raciaux avec des peuples slaves, les Grecs modernes ne doivent pas être considérés comme les descendants des anciens Grecs ; de la *Μεγάλη Ιδέα* (*Grande Idée*) qui, introduite par Ioannis Colettis en 1844 promouvait la consolidation et l'extension du nouvel État grec dans l'objectif majeur d'intégrer des « terres irrédentes » et de rassembler dans un seul et même État-nation tous les Grecs (Mackridge 2009 : 159-175) ; tout comme du philhellénisme et de la monarchie bavaroise qui défendaient une image de la Grèce étroitement liée à l'Antiquité (Kohler 1985 : 72-73). Pour Mirambel, cette position puriste sous-tend des facteurs psychologiques qui ont à voir avec « le prestige de l'antique » et « la primauté de l'écrit ». Ce prestige devient d'autant plus élevé si on prend en compte que les textes sacrés ont été aussi écrits dans la langue antique (Mirambel 1964 : 408, 434-435).

Entre le 1830 et 1880 ces tendances fleurissent dans le romantisme athénien. Celui-ci, en contraste total avec les poètes ioniens qui étaient en faveur du contact avec les mouvements européennes, désirait une Grèce qui, en s'appuyant sur ses propres forces cultiverait une littérature grecque authentique. Pendant cette même époque la *katharevousa* a été « un compromis ingénieux » qui permettait à l'État grec nouvellement constitué de disposer d'une langue qui, malgré sa forme purifiée, était parlée et vivante contrairement au grec ancien (Frangoudaki 1992 : 367).

Pendant cette période, les auteurs appartenant au mouvement romantique montrent une caractéristique contradictoire : tandis que théoriquement ils favorisent toute production

purement grecque, ils reçoivent dans une large mesure des influences occidentales et principalement françaises (Dimaras 1968 : 272). Tel est le cas des Frères Soutzos chez qui l'influence du romantisme français est apparente. Parmi eux, Panayotis Soutzos a écrit un manifeste en faveur de la katharevousa, la *Νέα Σχολή του γραφομένου λόγου* (*La Nouvelle École de la langue écrite*, 1853). Certains des auteurs romantiques oscillaient entre des tendances différentes comme Yorgos Zalokostas qui balançait entre la katharevousa et la démotique. De même, Alexandre Rizos Rangabé – romancier, poète, dramaturge et traducteur –, qui était d'abord pour la démotique, défend par la suite la langue archaïque. Dans ce cadre, il traduit *Antigone* en katharevousa. Hormis ces auteurs romantiques archaisants, il faut aussi mentionner Konstantinos Paparrigopoulos qui avec son *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* (*Histoire du peuple grec*, 1860-1872) défend à l'extrême un retour à l'Antiquité ; d'un point de vue plus modérée, le linguiste Georgios Hatzidakis proclame que le grec antique et le grec moderne ne sont qu'une et seule langue et se rapproche de la thèse de Coray pour une langue démotique embellie et purifiée.

De la guerre d'indépendance jusqu'en 1880, la traduction intralinguistique a été pratiquement interdite, hormis certaines tentatives à Eptanisa, en raison de l'omniprésence de certains savants qui, dans le cadre de l'université d'Athènes, favorisaient la langue archaïque. Pour autant, à partir de 1880 la situation change sensiblement. En mettant l'accent sur la continuité de l'hellénisme perçu de manière à ce qu'aucune époque ne soit plus privilégiée que les autres (Kohler 1985 : 76-77), les écrivains des années 1880 promeuvent la démotique comme langue de la littérature. Commence alors la période du « démoticisme militant » qui utilise autant la traduction intralinguistique que la traduction interlinguistique afin de démontrer que la démotique peut servir des textes de haute valeur (Maronitis 2008 : 370-371).

Pendant cette époque, la posture des érudits face à la traduction est analogue à leurs positions linguistiques : si la traduction interlinguistique est largement considérée comme un bon moyen de transmettre au peuple grec les évolutions européennes dans le domaine intellectuel, ce n'est pas le cas de la traduction intralinguistique ; les partisans de la langue archaïque, opposés à la langue parlée et « vulgaire » du peuple croyaient que les textes antiques étaient seulement susceptibles d'être lus ou entendus dans leur langue originale. À l'inverse, les partisans de la démotique, en réagissant contre cette tendance conservatrice, pratiquent de

manière approfondie la traduction intralinguistique afin de démontrer que la langue contemporaine est aussi capable d'exprimer le sens de textes de qualité supérieure.

Les premières traductions intralinguistiques importantes appartiennent à Coray qui envisageait d'accomplir la traduction des œuvres de tous les auteurs antiques grecs. Parmi les traductions des partisans de la démotique, les plus remarquables sont celles de Sofianos, Vilaras et Polyas dont les introductions constituent aussi des textes théoriques importants au sujet de la traduction. Polyas notamment, traduit l'*Odyssee* et par la suite l'*Iliade*.

L'apparition de Jean Psichari ranime la discorde linguistique, puisque Psichari est le premier linguiste spécialiste qui défend la démotique. Dans son roman-manifeste pour la démotique *To Ταξίδι μου* (*Mon voyage*, 1888), il introduit une sorte de langue démotique qui suit ses propres lois et règles. Autour de lui, sont rassemblés des écrivains partisans de la démotique qui, derrière leur pionnier Kostis Palamas, répandent peu à peu la démotique dans le domaine de la littérature et du théâtre.

La corrélation de la traduction intralinguistique avec la question de la langue continue pendant les années suivantes. Les traducteurs – qu'ils soient « archaïstes » ou « démotocistes » – ont un objectif commun : démontrer que la langue cible qu'ils défendaient – *katharevousa* ou démotique – était équivalente à la langue antique et qu'elle pouvait se mesurer avec elle. Dans la même lignée, on trouve aussi la critique de la traduction : elle consiste à juger le choix de l'emploi d'une langue ou de l'autre en fonction de la position du chaque critique.

Au début du XX^e siècle, la conviction des partisans de la démotique que la culture néo-hellénique a une valeur autonome et détachée de celle du monde antique encourage la production de traductions intralinguistiques en démotique, ce qui provoque des réactions surtout chez les professeurs universitaires, jusqu'à entraîner des confrontations. Comme le signale Giatromanolakis, pendant cette époque, le mouvement de la démotique s'est appuyé dans une large mesure sur les traductions des textes antiques et en particulier sur les traductions des tragédies afin de démontrer que la langue démotique était susceptible d'exprimer avec succès la grandeur et la noblesse du discours antique. Toutefois, « les tentatives des traducteurs partisans de la démotique pour conserver la langue démotique dans

un état pur ont souvent eu comme répercussion l'emploi d'un langage tantôt folklorique tantôt lourd ou encombrant » (1980 : 105).

La traduction de l'*Illiade* par Alexandros Pallis en vers iambiques de quinze syllabes et en forme démotique très proche de celle de Psychari entraîne une polémique de la part de plusieurs critiques de l'époque. Argyris Eftaliotis, inspiré par l'œuvre de Pallis, entreprend la traduction de l'*Odyssée*, projet qu'il n'est pas parvenu à accomplir et qui a été réalisé plus tard par Nikos Poriotis.

En 1901, des émeutes éclatent entre les partisans et les adversaires de la démotique lorsque Pallis traduit l'*Évangile* en langue démotique. Les origines de l'affaire d'*Evageliaka* remontent à la promotion par la reine Olga de la traduction de l'*Évangile* en langue démotique. Contrairement aux suggestions de Psycharis, Pallis entreprend de réaliser la traduction et commence à publier des extraits dans le journal *Akropolis* (Stavridi-Patrikiou 2008 : 74-88). Ceci provoque de fortes réactions chez les partisans de la *katharevousa*. Ceux-ci répondent par des manifestations si fortes qu'elles provoquent la démission du gouvernement et annulent la publication de la traduction. Deux ans plus tard, Sotiriadis traduit l'*Orestie* dans une forme proche de la démotique pour qu'elle soit montée au Théâtre Royal en 1903. Sa mise en scène entraîne de nouvelles manifestations dont le principal instigateur était le professeur d'université Mistriotis, qui réalise des spectacles de tragédies antiques en grec ancien. Pendant les émeutes, deux manifestants sont tués tandis que les *Orestika* provoquent une nouvelle crise politique due à la *question de la langue* (Mackridge 2009 : 252-253).

De manière générale, dès le début du XX^e siècle, la question de la langue prend des dimensions politiques et discordantes et devient un sujet national sérieux. Malgré les voix opposées, la démotique gagne du terrain. Cela apparaît de manière assez évidente dans les revues littéraires de l'époque. Dans *Noumas*, revue avant-gardiste apparue en 1903 qui a largement contribué à la promotion de la démotique, on trouve les positions linguistiques de Palamas, partisan d'une démotique mesurée. En 1903, le poète, dans son article « traduisez les anciens », traite du sujet de la traductibilité des textes antiques et considère comme de bonnes traductions celles qui incitent le lecteur ou le spectateur à recourir à l'original. Parallèlement, dans *Noumas*, mais aussi dans d'autres revues comme la *Panathinaia*, apparaissent des

passages d'œuvres antiques grecques traduits en démotique principalement par des écrivains, tandis qu'en 1906 est fondée l'*Ilysia*, revue de courte durée dont l'objectif était de publier des traductions littéraires.

Sur le plan politique, Eleftherios Venizelos, afin d'assurer l'unité nationale nécessaire pour le bon déroulement des guerres balkaniques, établit constitutionnellement la *katharevousa* en tant que langue officielle de l'État grec. Cependant, selon Kleon Paraschos, la traduction intralinguistique s'épanouit considérablement après les guerres balkaniques. Paraschos cite comme traducteurs éminents les écrivains Ioannis Gryparis, Nikos Poriotis, Kostas Varnalis et Apostolos Melachrinou en ce qu'ils disposaient de connaissances littéraires et linguistiques approfondies. Il affirme aussi que : « jamais auparavant on n'a observé dans notre pays une telle prolifération traductionnelle, mais jamais auparavant – étant donné le nombre d'études et d'expérimentations qui ont eu lieu de tous côtés – on n'a eu l'opportunité d'observer autant d'aspects de ce problème essentiel, à savoir comment traduire les anciens » (1942 : 775).

Les années qui suivent ont connu une nouvelle tendance du mouvement démotique : Manolis Triantafylidis, linguiste universitaire, promeut l'idée de la démotique éducative, en fondant en 1910 le « Εκπαιδευτικός όμιλος » (l'Association pour l'Éducation), association composée d'écrivains, de professeurs et d'hommes politiques dont le but consistait en la réforme de l'Éducation Nationale grecque. Cette association, en corrélation avec les publications des écrivains dans *Noumas*, dans lequel une discussion sur la nécessité de la réforme linguistique, qui ira de pair avec une réforme sociale, commence aussi à surgir, conduit en 1917 et sous le gouvernement de Venizelos à l'introduction de la démotique dans les écoles primaires grecques ; pour autant, elle finit par être à nouveau remplacée par la *katharevousa*. Dès lors, la question de la langue connaît des bouleversements, des reculs et des réformes diverses en fonction de la position de chaque gouvernement. Ce n'est qu'au 30 avril 1976 que la *katharevousa* est définitivement abandonnée quand le gouvernement de Konstantinos Karamanlis la bannit des écoles et établit la démotique comme langue officielle de la Grèce.

En prenant une vue d'ensemble, on pourrait dire que pendant les premières décennies du XX^e siècle où les sujets de la *Grécité* et de la *question de la langue* prennent des dimensions identitaires en affectant considérablement la vie littéraire et culturelle, l'acte de traduire reste focalisé dans une large mesure sur la traduction intralinguistique puisque la langue grecque

dans sa continuité est celle qui doit faire preuve de sa capacité de véhiculer les grandes idées des textes anciens (Connolly & Bakopoulou-Halls, dans Baker 2005 : 430). Parallèlement, cette même perception – qui tout au long du XX^e siècle continue à un niveau plus ou moins grand à nourrir la cohérence de l'État et à donner forme à l'identité nationale – ne pouvait que paralyser le développement de la culture et de la langue néo-helléniques qui, dans le monde grec moderne, ont été souvent attaquées et méprisées en ce qu'elles ne pouvaient pas servir la hauteur de la littérature antique (Maronitis 2008 : 373).

Cette conception a exercé notamment un grand impact sur les représentations du rapport entre les deux langues et cultures. Dimitris Maronitis exprime la problématique du rapport entre le grec ancien et le grec moderne lorsqu'il se réfère aux deux aspects contradictoires de cette relation. Il explique qu'il y a deux perspectives ; dans la première, le rapport entre le grec ancien et le grec moderne est envisagé comme une relation parentale et en corollaire il s'agit de deux formes de la même langue dans des niveaux temporels différents ; sous ce prisme la langue néo-hellénique est considérée comme une forme d'évolution linguistique du grec ancien. La deuxième perspective qui vient, comme le souligne Maronitis, « célébrer sa libération de la prison idéologique du passé » (*ibid.* : 369), constitue l'aspect moderniste qui met en avant l'écart temporel qui a entraîné tant de changements au niveau phonologique, morphologique, sémantique, prosodique qu'on ne pourrait pas vraiment parler d'une même langue dans deux phases d'évolution différentes (*ibid.* : 368-369). Ce dernier point de vue conteste donc le terme « intralinguistique » au sujet de la traduction du grec ancien au grec moderne. Toutefois, ce qui est essentiel dans l'aspect moderniste, c'est le fait qu'il réussit à débloquent les ancrages du passé et à mettre l'accent sur « les potentialités multiformes du présent sans pour autant ignorer les traditions du passé mais sans les mythifier non plus » (*ibid.* 373).

Dans cette perspective, il est patent que la posture que chaque traducteur retient au sujet des rapports entre les deux langues – posture traditionnelle ou moderniste – est susceptible de mettre en lumière les finalités et les techniques employées dans la traduction des tragédies sophocléennes. Néanmoins, d'un autre côté, il est impossible de négliger une grande différence qui sépare les traducteurs grecs des traducteurs français : quelle que soit la position adoptée à l'égard des rapports entre le grec moderne et le grec ancien, il y a indéniablement une proximité au niveau du vocabulaire et des formes grammaticales ou syntaxiques. Certes,

il y a aussi de grands changements, sur la prosodie par exemple, ou sur la simplification ou la disparition de certaines normes syntaxiques ou stylistiques (*ibid.* 381-382), et en général sur tous les éléments nécessairement transformés du fait que le grec ancien est une langue synthétique tandis que le grec moderne est une langue analytique (Kakridis 1948) ; mais l'affinité linguistique constitue bel et bien une caractéristique qui joue un rôle significatif dans la traduction du grec ancien au grec moderne.

3.2.2.2. La traduction des tragédies antiques dans l'espace néo-hellénique

Pendant le XX^e siècle et jusqu'en 1974, les traductions intralinguistiques prolifèrent. De manière générale, au fur et à mesure de l'avancement du XX^e siècle, l'intérêt pour la production des traductions s'accroît ; peu à peu elle commence à servir d'autres nécessités que la question de la langue et les hommes de lettres et des artistes ne cessent de s'en occuper (Connolly & Bakopoulou-Halls dans Baker 2005 : 430). Dimitris Maronitis raconte que durant cette période, on pouvait trouver dans les librairies plusieurs traductions des textes classiques grecs publiées soit par des maisons d'édition (par exemple : Fexis, Papyros, Zacharopoulos) soit individuellement. À titre d'exemple, le spécialiste de lettres classiques note les traductions de Ioannis Gryparis (traductions d'Eschyle et Sophocle), de Kostas Varnalis (traductions d'Aristophane), d'Apostolos Melachrinou (traductions d'Euripide), de Nikos Kazantzakis (traductions de l'*Odyssée* et de l'*Illiade*), de Yorgos Seferis (fragments traduits d'Homère, d'Eschyle et de Platon) et d'Odysseas Elitis (traductions de Sappho, de Rhianus, de Krinagoras et de Romanos Melodos) (*op. cit.* 372). Toujours sans prétention d'exhaustivité, on peut ajouter à cette liste quelques noms importants tels que Yorgos Simiriotis, Yorgos Chimonas, Nikos Poriotis, Konstantinos Christomanos, Dimitris Dimitriadis, des philologues comme Yorgos Giatromanolakis, Nikos Chourmouziadis, Gerasimos Markantonatos, des metteurs en scène comme Fotos Politis et des critiques de théâtre comme Kostas Georgousopoulos ou Tassos Roussos.

Pour ce qui est des vecteurs culturels, tandis que les spectacles de tragédies anciennes s'accroissent à un tel point que l'on considère leur fréquence comme un phénomène singulier et uniquement grec (Mavromoustakos 2005 : 234), la critique théâtrale consacre une grande

partie de son analyse aux traductions des spectacles et se montre souvent sévère et négative. Du côté de l'importance que représente la traduction des spectacles dans les maisons d'éditions, il est vrai que l'on ne dispose pas d'éléments précis. Toutefois, au vu du grand nombre de spectacles, il est certain qu'il y existe un intérêt croissant. À vrai dire, les maisons qui s'occupent de la publication de telles traductions sont nombreuses. On peut mentionner : Grigori, Agra, Ypsilon, Kedros, Kaktos, Patakis, Estia, Nefeli, Ikaros. À titre d'exemple, on trouve aux éditions Kaktos les traductions de Tassos Roussos, aux éditions de Kaktos et Patakis les traductions de Kostas Georgousopoulos, aux éditions Estia celle de Ioannis Gryparis tandis que chez Ikaros figure la traduction de Fotos Politis.

Cependant, même si un grand nombre de traductions de tragédies antiques est à finalité théâtrale, ceci ne constitue pas le seul cas : étant donné que ces textes sont l'héritage littéraire et philologique des lettres grecques, il y a un grand éventail de traductions qui sont conçus à cette destination. À titre indicatif, citons quelques éditions qui donnent la priorité à ce type de traductions : Zitros, Ziti, Gutenberg (traduction de Gerasimos Markantonatos), Papadimas (traductions de Dimitris Sarros), Papyros (traductions de Kostas Fotiadis), MIET (traduction de Dimitris Maronitis). Nombreuses sont aussi les traductions à finalité scolaire puisque les textes antiques et notamment les tragédies – comme *Antigone* ou *Œdipe roi* – ont constitué et constituent encore une matière pédagogique dans l'enseignement secondaire grec.

De manière générale, malgré l'augmentation de l'intérêt pour la dramaturgie antique qui se ressent autant dans les efforts de publication des maisons d'éditions que dans l'explosion des spectacles de tragédies grecques pendant les dernières décennies, peu d'études systématiques sur l'énumération et la description des traductions des tragédies antiques au XX^e siècle ont été faites. Il y a pourtant quelques études qui restent fragmentaires en ce sens qu'elles ne couvrent pas l'ensemble de la production mais qu'elles donnent quand même la possibilité de remarquer le renforcement de l'intérêt : selon la liste des éléments bibliographiques d'Aggelinara-Oikonomou (1979 : 765) sur les traductions en vers des tragédies faites jusqu'en 1978, on compte 294 traductions : 62 d'Eschyle, 90 de Sophocle et 142 d'Euripide. En outre, selon les données sur les traductions théâtrales d'*Antigone* présentées par Ioanna Remediaki dans sa thèse (2006), elles arrivent au nombre de 12 entre 1850 et 2000.

3.2.3. Grec ancien- français : échanges interlinguistiques et enjeux posés dans le milieu français

Il est bien connu que le genre tragique dans l'antiquité grecque n'était simple ni au niveau de sa langue et ni au niveau de sa structure. De fait, les dramaturges antiques, outre la grammaire attique, employaient des emprunts à d'autres dialectes, surtout le dorien dans les parties chorales et le ionien dans les parties dialoguées. En plus, les formes métriques proliféraient afin de se distinguer de la conversation ordinaire, surtout dans les parties lyriques. Enfin le vocabulaire contenait des mots qui, issus de l'époque archaïque ou de la tradition littéraire épique dont les spectateurs athéniens étaient familiers accentuaient la noblesse du discours.

Indéniablement, ces éléments posent de grandes difficultés aux traducteurs des drames tragiques et spécifiquement aux traducteurs français. De fait, il est vrai que tant les traducteurs grecs que les traducteurs français font face à des difficultés objectivement fortes : la syntaxe synthétique, le vocabulaire inconnu, les variations métriques, la versification grecque et la syntaxe particulière mais aussi les connotations latentes dans une seule notion, la puissance de la parole métaphorique ou la musicalité des mots. Toutefois l'affinité lexicale – au moins pour certains termes – entre le grec ancien et le grec moderne ainsi que la familiarité avec quelques formes grammaticosyntaxiques conservées en grec moderne rendent la place des traducteurs français plus difficile et les invite à répondre avec les moyens de leur propre langue et culture.

Tout cela impose aux traducteurs français une approche différente de celle des traducteurs grecs des problèmes de traduction. À titre d'exemple, d'après Victor Martin, critique des traductions de Paul Mazon, le vocabulaire français, largement uniformisé depuis le XVII^e siècle, ne dispose pas de ces mots qui, par leur appartenance à un niveau de langue plus élevé, seraient employés dans le discours tragique contemporain afin de l'anoblir et en évitant autant la bassesse que le poncif de l'expression. À titre indicatif, le rédacteur de l'article note que, contrairement au grec ancien qui possède un ensemble de synonymes appartenant à un langage « poétique » pour remplacer les termes ordinaires – il prend comme exemple le verbe « voir » –, la langue française ne dispose pas cette possibilité, ce qui oblige les traducteurs à recourir à d'autres moyens d'élévation du langage plus subtils (1950).

Pour ce faire, les traducteurs français emploient des outils qui proviennent de leurs propres langue, littérature et culture. Par conséquent, tous les choix réalisés pendant l'activité de la traduction des textes antiques ne sauraient qu'être influencés par la singularité de la culture française aussi bien que par le cadre historique au sein duquel cette activité est formée.

Certes, la vie culturelle française au XX^e est marquée par des événements et des questions sociohistoriques bien différents de ceux qui ont formé la réalité littéraire et linguistique grecque. L'expérience de deux guerres mondiales, bien qu'elle ait frappé les deux pays, n'a pas évolué de la même manière ni n'a eu le même impact sur les deux pays ; mentionnons à titre indicatif que la décolonisation était une réalité aussi étrangère à la Grèce que la guerre civile et la dictature de la junte étaient étrangères à la France. De plus, en dehors des grands événements historiques qui ont marqué chaque pays, il y a une différence radicale qui réside dans le passé historique de chacune et qui détermine sa position et sa trajectoire dans le XX^e siècle.

La France, étrangère aux problématiques d'indépendance et d'identité nationale qui paralysent la Grèce, développe – surtout après le XVI^e siècle – une riche production littéraire et une forte pensée théorique dans divers domaines intellectuels dont la résonance dépasse souvent l'échelle nationale. Pendant le XX^e siècle, ce riche héritage culturel devient le présage d'un terrain fécond pour se lancer dans de nouvelles recherches et expérimentations. L'évolution de la pensée épistémologique et intellectuelle ainsi que l'essor d'une littérature variée et plurielle dessinent de nouvelles pistes pour l'activité et la réflexion de traduction.

3.2.3.1. Le capital linguistique et littéraire français

Dans le système mondial des langues qu'Abram de Swaan a construit dans le but de classer les langues selon la place de domination de chacune dans le monde, après l'anglais, possédant la *position hypercentrale*, se situent 13 langues qui détiennent la position *supercentrale* et dans lesquelles figure le français (2001). De la même façon, Johan Heilbron dans son système mondial de traduction structuré en quatre niveaux (2010), après l'anglais – langue *hypercentrale* – classe dans le deuxième niveau – la position *centrale* – le français et l'allemand. Le fait que la langue française figure parmi les langues dominantes dans le champ

international est aussi confirmé par les recherches de Sapiro. Examinant en effet la position de chaque langue dans le système mondial en fonction de la proportion de livres qui ont été traduits vers chacune d'entre elles, Sapiro affirme que la langue française est classée parmi les langues mondialement centrales – les autres étant l'allemand et le russe – et représente environ un taux de 10 à 12 % de traductions en 1989 (Sapiro dans Bermann & Porter 2004 : 85). Plus tard, dans son analyse sociologique de la traduction française de 1980 à 2004 (période de mondialisation) et du français à partir des ouvrages publiés dont un grand nombre est littéraire, Sapiro remarque que, même si la position du français a baissé de 10,8% au début des années 1980 à 8 % en 2004, le français demeure la deuxième langue centrale après l'anglais partout dans le monde sauf dans les pays d'Europe de l'Est, aux Pays-Bas et en Suède où la primauté appartient à l'allemand (2008). La sociologue arrive au même constat quant à la position centrale du français à l'échelle internationale lorsqu'elle se lance dans une enquête réalisée dans le cadre d'un contrat avec le ministère de la Recherche sur les traductions d'ouvrages de littérature et de sciences humaines et sociales de 1980 à 2002. Le taux élevé d'ouvrages de sciences humaines et sociales traduits du français vers d'autres langues s'explique, selon Sapiro, par le capital symbolique dont la pensée française est dotée dans le monde.

Pour ce qui est du domaine de la littérature, Casanova affirme l'existence d'un fort terrain littéraire français lorsque, en se référant à la valeur symbolique des langues et des cultures, elle explique que la suprématie de l'anglais dans le domaine économique aux XIX^e et XX^e siècles n'a pas provoqué le recul de l'hégémonie culturelle du français notamment dans les domaines littéraires et artistiques (2005 : 85). De fait, depuis le Moyen âge jusqu'à nos jours la France a ouvert une importante voie dans le domaine de la littérature.

Pendant le XX^e siècle notamment, la production littéraire est abondante. Elle évolue et se renouvelle, ouverte à des expérimentations, sous l'effet des bouleversements historiques et sociologiques, de formes et de courants esthétiques innovants, de nouvelles tendances intellectuelles, etc. Le mouvement de l'avant-garde et leur vif intérêt pour le langage, le renouvellement de la prose romanesque par Marcel Proust, l'émergence des mouvements du Dada et du surréalisme lequel, influencé par la psychanalyse freudienne et en dialogue ouvert avec d'autres formes artistiques – la peinture, la photo, le cinéma – bouleverse les modes de pensée et d'écriture, les courants de l'existentialisme et de l'absurde qui influent de manière

significative autant le domaine du roman que du théâtre comme le démontrent les œuvres de Sartre, de Camus, de Ionesco et de Beckett, le nouveau roman qui tend à une recherche formelle en renonçant à l'intrigue, aux chronologies et aux personnages comme c'est le cas dans les œuvres de Marguerite Duras ou de Nathalie Sarraute, la poésie expérimentale des années 1960-1970 avec la fondation de l'Oulipo où la recherche de contraintes formelles qui ouvriraient de nouvelles voies à l'écriture littéraire a amené à des œuvres significatives tels que *Cent Mille Millions de poèmes* (1960) de Raymond Queneau ou *La Vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec, constituent quelques uns des tournants qui ont marqué la production littéraire et théâtrale française.

Dans ce cadre, les traducteurs contemporains des drames antiques ont à leur disposition un outil très précieux : leur tradition littéraire et dramaturgique qui leur offre l'exemple de Racine et de Corneille, entre autres. Roussos souligne cette riche tradition que depuis la tragédie classique du XVII^e siècle a offert un large bagage langagier et stylistique susceptible de proposer des solutions ou des alternatives aux questions du traduire (1985 : 643). Parallèlement, ce bagage a été complété et enrichi par l'acte de traduire sur le long terme tout comme par le développement de la réflexion théorique dans le domaine de la traduction.

3.2.3.2. L'acte et la pensée de la traduction en France à travers les siècles

À propos de la traduction interlinguistique littéraire, elle a une présence active dans le monde des lettres depuis des siècles tant comme activité que comme pensée théorique. La réflexion théorique sur la traduction notamment, émergeant dès le XVI^e siècle et systématiquement développée pendant les siècles suivants, montre des principes théoriques avancés, centrés principalement sur l'orientation vers le texte source ou vers le texte traduit.

Pour Berman la tradition française de la traduction peut être datée entre le XIV^e et le XVI^e siècles. Pendant la Renaissance, on assiste à une prolifération énorme de l'activité de traduire amplifiée dans tous les genres et accueillie par un public qui apprend à lire la littérature à travers des traductions. La traduction devient *l'origine* de l'écriture – dans le sens où les écrivains apprennent à écrire en traduisant – ainsi que l'horizon de l'écriture, car c'est autour de la traduction que se construit ce que l'on commence appeler *littérature*. Cela a trois

conséquences : la multiplication d'écrits sur la traduction ; l'apparition du terme « traduction » pour désigner l'acte de traduire ; l'apparition du traducteur qui en tant qu'agent de l'opération de traduire a dorénavant un nom et une tâche spécifiques (Berman 1988). Cette évolution est étrangère pour la Grèce où on ne remarque un intérêt un peu plus systématisé pour la traduction que plus tard, pendant le siècle des Lumières et le développement de la conscience nationale qui a conduit à la guerre d'indépendance en 1821 (Connolly & Bakopoulou-Halls, dans Baker 2005 : 429).

Pendant le XVI^e siècle, la traduction en France est marquée par une « double fondation » : d'une part la traduction des œuvres d'Aristote par Nicole Oresme datée du XIV^e et, de l'autre, la traduction de Plutarque par Jacques Amyot. Si Oresme a mis les fondements d'une réflexion sur les qualités principales de la langue d'arrivée en jetant les bases de l'établissement d'une langue française élégante, savante et riche terminologiquement, Amyot en XVI^e siècle a élargi cette perspective non seulement en créant « le modèle de la traduction française » mais aussi « le modèle de la prose française » dans le but de construire à travers eux le français comme langue littéraire (Berman 2012 : 5-7).

Pendant les siècles qui suivent, la pensée sur la traduction et l'activité traductionnelle se modifie en fonction des normes esthétiques de chaque époque : si le mouvement de la *Pléiade*, révolutionnaire à son époque, qui prévoyait de contribuer à l'établissement de la langue française comme langue au prestige égal à celui du latin, abordait la traduction comme une activité d'imitation et d'accommodation effectuée afin de reproduire dans le texte français les mêmes effets que l'original, il n'en va pas de même pour le XVII^e siècle marquée par l'avènement de la prose et la naissance du courant des *Belles Infidèles*. Pendant ce siècle, la clarté, le bon sens et surtout la production des traductions de « bon goût », agréables à la lecture, car conformes au style et aux mœurs de l'époque sont prônés. Perrot d'Ablancourt apparaît comme représentant des tendances déformantes qui envisageaient de produire des traductions libres en « beau langage » (Berman *op. cit.* : 8). Cette tendance implique l'emploi de procédés comme les additions, les suppressions ou les modifications en faveur de la bienséance (Oseki-Dépré 2003 : 12-13) ; un exemple caractéristique est la traduction d'Homère en prose par Monsieur de la Valérie (1681) qui, en justifiant sa version d'adaptation selon les règles du bon goût, écrit dans ses commentaires que « l'auteur n'a pas eu l'intention d'insulter le lecteur » (Salama-Carr dans Baker 2005 : 411).

Certes, la conception que chaque époque développe pour l'activité de traduire a des impacts immédiats sur la traduction des tragédies antiques grecques. Ainsi, tandis qu'au XVI^e siècle on assiste à plusieurs traductions de drames antiques – mentionnons de manière indicative *Électre* de Sophocle par Lazare de Baif en 1537, *Hécube* par Guillaume Bochetel en 1544, *Antigone* par J-A. de Baif en 1573 –, pendant le XVII^e siècle cette production recule en se bornant à des finalités d'enseignement, au vu de la domination d'une conception du théâtre grec antique jugé comme irrecevable, intraduisible et contraire aux règles de la bienséance.

À la fin du XVII^e siècle de nouvelles traductions de pièces antiques grecques font leur apparition et marquent une nouvelle ère. Le tournant décisif a été les traductions de *Plutus* et de *Les Nuées* d'Aristophane par Mme Dacier en 1684 et d'*Œdipe* et d'*Électre* par son époux André Dacier en 1692, les deux revendiquant des traductions intégrales qui n'entraînent pas de travestissements qui visent à servir les règles de la bienséance (Chevrel, Cointre & Tran-Gervat 2014 : 859-860).

Mme Dacier notamment, au début de Lumières, relance la querelle des anciens et des modernes⁵⁵. Par sa traduction de l'*Illiade* (1711) et un peu plus tard de l'*Odyssée* (1716), Mme Dacier, qui défend les anciens, fait un grand retentissement avec une traduction en prose qui se veut fidèle au texte source et qui refuse de provoquer des déformations par des usages puristes et conformistes (Oseki-Dépré *op. cit.* 14). À celle-ci s'oppose La Motte qui offre en vers une version de l'*Illiade* raccourcie et « corrigée » qui vise à prouver que le français peut atteindre la beauté de l'expression grecque (Chevrel *et al.* 2014 : 960).

Le siècle des Lumières qui considère la traduction comme un acte opposé à l'expression de la raison et de la pensée, la méprise ; de cette manière, la traduction perd le prestige des siècles précédents et devient un exercice secondaire. Toutefois, pour ce qui est des traductions du

⁵⁵ Cette querelle reprend un débat déjà agité au XVI^e siècle qui oppose les Anciens, qui jugent le génie des écrivains antiques insurpassable et favorisent l'imitation des modèles antiques, et les Modernes, qui rejettent cette position en promouvant l'invention de formes modernes. À la fin du XVII^e siècle, cette controverse oppose les « Anciens » menés par Boileau, qui soutiennent une conception très particulière de la création littéraire, comme simple imitation des auteurs de l'Antiquité. Les « Modernes », représentés par Charles Perrault, qui soutiennent le mérite des auteurs du siècle de Louis XIV, affirment au contraire que les auteurs de l'Antiquité ne sont pas indépassables et qu'il faut innover.

théâtre antique grec, on assiste à une prolifération considérable : en 1730, Pierre Brumoy propose dans deux volumes *Le Théâtre des Grecs* qui contenait trois pièces de Sophocle – *Œdipe roi*, *Électre*, et *Philoctète* – et quatre d’Euripide, *Hippolyte*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*, *Alceste* ; en 1770, Jean-Jacques Le Franc de Pompignan achève une traduction complète des œuvres d’Eschyle ; en 1782, Pierre Prevost accomplit les trois premiers tomes de sa traduction d’Euripide ; en 1784, Louis Poinsonnet de Sivry offre en français l’ensemble des comédies d’Aristophane, accompagnés de fragments de Ménandre (Chevrel *ibid.* : 865, 884).

Toutefois, malgré les diverses tentatives de traduire le théâtre antique, ces traductions accordent encore une importance particulière aux conventions du goût de la langue (*ibid.* : 884).

La situation est largement modifiée pendant l’époque romantique. Sous l’effet de plusieurs conditions dont l’influence du romantisme allemand (Meschonnic 1999 : 48), ce siècle promeut la fidélité au texte source, la « foreignness », au détriment des règles du bon usage français. Le traducteur qui a beaucoup marqué ce siècle est François René de Chateaubriand ; en affirmant qu’il a transposé le texte *Le Paradis perdu* de Milton mot à mot, Chateaubriand met en œuvre une série de procédés dont le but consiste à retenir l’étrangeté du texte source (Oseki Dépré *op. cit.* :15).

En ce qui concerne spécifiquement la traduction des textes antiques pendant le XIX^e siècle, elle fait son essor comme activité littéraire conforme à l’esprit de l’époque qui favorise un éloignement progressif des formes de la bienséance et une approche orientée plutôt vers la reproduction fidèle du style de l’original, ce qui reflétait clairement la scission avec la tradition des *Belles Infidèles* (Salama-Carr dans Baker 2005 : 413).

Au cours de ce siècle, la prolifération de traductions des œuvres de la littérature grecque et latine est importante ; cela arrive pour des raisons autant scientifiques que scolaires. La découverte de nouveaux papyri grecs en Égypte renouvelle l’intérêt pour les textes grecs. De plus, des œuvres antiques grecques traduites pour la première fois en France font leur apparition comme les *Œuvres complètes* d’Hippocrate et trois œuvres d’Aristote. Mais l’œuvre qui suscite le plus grand intérêt des traducteurs, et qui sera ainsi retraduite plusieurs

fois, est la *Poétique* d'Aristote. Déjà à la fin du XVII^e et au début du XIX^e siècle, de nombreuses traductions et des ouvrages sur la *Poétique* apparaissent comme celle de Jean Racine, les commentaires de Lessing et la traduction de Charles Batteux dans son texte *Les Quatre Poétiques*. Toutefois, le nombre de traductions s'accroît considérablement surtout après 1849, lorsqu' Egger publie dans son *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs* le texte original de la *Poétique* traduit et commenté (Chevrel *et al.* 2012 : 223-224).

Hormis l'intérêt scientifique, l'élan traductif pour la *Poétique* est aussi dû au fait que cette œuvre constitue à cette époque une matière pour l'enseignement secondaire. De fait, quoique moins étudié que le latin, le grec ancien commence à avoir une présence plus prégnante dans l'enseignement secondaire après 1813, où les efforts menés pour renforcer l'étude scolaire du grec provoquent une plus grande production de traductions de ces textes (*ibid.* : 219-224).

Conformément aux autres textes de la littérature grecque antique, les traductions des œuvres des tragiques grecs s'accroissent avec une prédominance considérable de Sophocle, due au fait que ses textes figurent dans le programme scolaire (*ibid.* : 479). Alors qu'au début du siècle les traductions savantes dominent, à partir du dernier quart du siècle apparaissent deux grandes nouveautés : les traductions réalisées par des poètes et des dramaturges et l'essor des traductions destinées à la scène, où les drames sophocléens du cycle thébain ont un rôle de premier plan.

Sous l'influence de Leconte de Lisle qui, déjà par sa traduction d'Homère, déclare que l'ère des *Belles infidèles* a été à jamais dépassée (Salama-Carr *op. cit.*) et qui traduit l'ensemble des tragédies des trois tragiques en introduisant de nouveaux principes et modes de traduction, les poètes et dramaturges qui signent des traductions à finalité scénique, adoptent le choix de la prose et de la reproduction intégrale et fidèle du texte du départ. À titre d'exemple, nous mentionnons la représentation d'*Antigone* à l'Odéon en 1844 traduite par Meurice et Vacquerie et d'*Œdipe roi* à la comédie française en 1858 traduite par Jules Lacroix. En revanche, le théâtre antique d'Orange continue à privilégier des adaptations et des conventions traductives du passé en restant actif au sujet des représentations des drames antiques jusqu'aux années 1920. (Chevrel *et al.* 2012 : 479-484).

Ainsi, lorsqu'elle arrive au XX^e siècle, la traduction est une activité littéraire déjà assez exercée, disposant d'une langue totalement mature et d'une réflexion théorique qui la détermine. Toutefois, sa trajectoire et son évolution sont déterminés non seulement par le passé mais aussi par les grands avancements au niveau de la pensée et de l'étude théorique sur la traduction ainsi que par les conditions socioculturelles qui encadrent l'opération de traduire au cours de ce siècle.

3.2.3.3. L'acte de traduction en France au cours du XX^e siècle : de la pensée théorique à l'encadrement socioculturel

Pendant le XX^e siècle, la traduction comporte un caractère fortement multidisciplinaire ; Orientée dès l'essor de la linguistique générale vers des théories linguistiques (Lambert dans Angenot *et al.* 1989 : 152), la théorie de traduction a déplacé progressivement son intérêt vers d'autres domaines comme la pratique de la traduction en tant qu'un phénomène de communication interculturelle, la focalisation sur des aspects littéraires, esthétiques ou poétiques tout comme sur des questionnements philosophiques – la question de l'éthique de la traduction – ou sur les dimensions sociologiques de l'acte de traduire.

Ce croisement de l'opération de traduire avec plusieurs domaines de la pensée épistémologique a joué un rôle plus ou moins important dans la réflexion sur la traduction. En France notamment, mentionnons à titre d'exemple que Henri Meschonnic, pour sa *Poétique*, fait usage des théories du langage ; Annie Brisset s'appuie sur les apports théoriques de la sémiologie, de la sociologie et du structuralisme tandis que Berman, dans *Pour une critique des traductions : John Donne*, déclare son intention de se fonder sur les positions théoriques de l'herméneutique moderne développée chez Jauss et Ricœur (Berman 1995 : 14-15) ; de même, l'apport de la sociologie fait ses preuves dans le domaine de la traduction par le dialogue transdisciplinaire qu'elle ouvre, sous l'influence du sociologue Bourdieu, avec la traductologie.

Parallèlement, des spécialistes d'autres domaines font de la traduction l'objet de leur recherche. Paul Ricœur, dont la portée du travail philosophique est considérable, développe une réflexion philosophique sur la traduction (Ricœur 1999). De même, Jean-René Ladmiral a

posé la traduction dans l'horizon d'une « anthropologie interdisciplinaire » en faisant usage des apports des sciences psychologiques et notamment de la psychanalyse (Wilhelm 2012).

Pour ce qui est notamment de l'activité de traduire, dans les premières années du XX^e siècle la tendance, qui apparaît déjà pendant le XIX^e siècle, à rechercher des moyens d'innovation à travers l'acte de traduire se poursuit. Cela amène à un renouveau d'intérêt pour la traduction chez de nombreux auteurs qui se sont lancés soit dans des versions françaises des œuvres étrangères soit dans des traductions des œuvres de la littérature classique étrangère (Salama-Carr dans Baker 2005 : 413).

Du côté des œuvres de l'antiquité grecque, le renouvellement de l'interprétation critique de textes antiques marque un vif intérêt pour la traduction ces œuvres. Des traductions nouvelles accompagnées d'une théorisation inédite des problèmes spécifiques que pose la traduction des textes antiques apparaissent et des nombreux auteurs et hommes de lettres retraduisent des textes classiques (*ibid.*).

Cette tendance se poursuit dans les années qui suivent. La traduction littéraire est en effet une activité très pratiquée au XX^e siècle. Son intérêt pour les auteurs grecs et notamment pour le théâtre antique grec reste très vif. À l'aube du XX^e siècle, Paul Mazon inaugure une voie plus moderne pour les traductions « savantes » (Chevrel *et al.* 2012 : 480). De plus, tout au long de ce siècle, des hommes des lettres, des écrivains et des metteurs en scène s'adonnent à la traduction de drames antiques, tels que Jean Moréas avec sa version *d'Iphigénie à Aulis*, Alfred Poizat qui adapte le *Cyclope*, l'helléniste belge Maris Delcourt qui donne les *Œuvres complètes* d'Euripide, Antoine Vitez avec ses adaptations de *l'Électre*, Paul Claudel qui traduit *l'Orestie*, Albert Camus qui adapte le *Prométhée* (Van Hoof 1991 : 87).

Dans ce cadre, il n'est pas étonnant qu'après les premières décennies du XX^e siècle et jusqu'à nos jours, la prolifération et la représentation des traductions françaises du théâtre antique soient plus fréquentes et connues qu'elles ne l'ont jamais été (Romilly 2007 : 216). Quant à leur existence en tant que textes imprimés, non seulement la création de revues littéraires s'avère être un facteur important mais aussi le travail des maisons d'éditions dont le rôle dans la traduction théâtrale devient primordial : certaines ont fondé et ont spécifié les caractéristiques des traductions de textes antiques et particulièrement des tragédies grecques.

C'est le cas des Belles Lettres dont la Collection des Universités de France, dite Collection Budé, comprendra tous les textes grecs et latins jusqu'à la moitié du VI^e siècle ; mais aussi de Gallimard avec les collections de la Bibliothèque des Pléiades, Folio classique et Folio théâtre, qui rassemblent les plus grandes pièces classiques. Ces éditions présentent des traductions classiques et à finalité philologique ; les traducteurs qui ont été chargés de ces traductions sont des chercheurs universitaires consacrés, comme Paul Mazon et Paul Masqueray pour Les Belles Lettres et Jean Grosjean et Jean Bollack chez Gallimard.

À côté de celles-ci, la création de maisons d'éditions spécialisées dans l'édition de théâtre durant les dernières décennies a renforcé non seulement la production de l'écriture théâtrale, mais aussi les traductions de textes antiques : *L'avant-scène théâtre*, revue fondée en 1949, permet de publier l'œuvre de Richard Demarcy, *Les Voyageurs et les Ombres. Œdipe, Antigone sur le chemin* (1994) ; L'Arche, fondée en 1949 et liée au Théâtre National Populaire de Jean Vilar, comprend les traductions d'*Antigone* et de *Médée* par Florence Dupont ; en 1981 est fondée la collection Théâtrales ; en 1985, Papiers, qui en 1987 reçoit l'appui d'Actes sud. La maison Actes Sud édite notamment les traductions des œuvres sophocléennes de Robert Davreu afin qu'elles soient montées sur scène par Wajdi Mouawad tout comme, dans le cadre de la collection Babel, elle publie les pièces de Mouawad⁵⁶. Toutefois, de la part des traducteurs, on entend aussi des voix mécontentes qui soulignent que – en raison de la baisse de l'intérêt pour le théâtre sur le marché du livre – l'intérêt des éditeurs pour le théâtre diminue de plus en plus alors que les maisons d'éditions spécialisées dans le théâtre opèrent une étroite sélection des œuvres à publier. Ce problème n'épargne évidemment pas les traductions théâtrales (S. a. 1989 : 94-138).

De manière générale, en France, les maisons d'édition jouent un rôle important dans la production et la traduction des pièces de théâtre. Leur activité a été soutenue non seulement par les pouvoirs publics mais aussi par les différentes fondations et organismes. Un exemple significatif est l'association internationale de traduction, maison d'Antoine Vitez, qui

⁵⁶ Informations tirées de Ryngaert 2011, p. 79-81 et également des sites officiels de maisons d'éditions mentionnées Cf. *infra* Bibliographie.

centralise et organise les commandes de traduction de textes⁵⁷ et prend part à des projets visant à promouvoir les nouvelles écritures dramatiques comme par exemple en participant à l'édition du festival *La mousson d'été*⁵⁸.

Dans le milieu socioculturel, l'acte du traducteur se concrétise par les diverses influences qui affectent ses prises de décision. En particulier, le statut de la langue et de la culture d'accueil face à la langue et à la culture de l'original joue un rôle déterminant sur les moyens linguistiques et stylistiques utilisés. Dans un environnement historique précis le traducteur prend des choix qui construisent sa singularité de traducteur. Cela n'est plus évident que dans le cas de la traduction du style.

3.3. Style et identité du traducteur : perspectives théoriques et méthodologiques

Le style est ce qui est unique dans le texte et constitue un reflet des choix (Boase-Beier 2014 : 50-51,72). L'expression singulière du traducteur dans une œuvre littéraire traduite ne peut que se refléter sur les traits stylistiques employés, puisque d'une part le style laisse une large marge d'expression aux choix personnels et de l'autre, du fait que les choix stylistiques sont optionnels, le style dit quelque chose de la personne qui utilise une expression donnée (Teleman cité par Boase-Beier 2014 : 53).

Pour l'analyse des procédés stylistiques des textes anciens, on utilisera les approches de Laurent Jenny et Jean-Marie Schaeffer. Puisque que les approches récentes de la traductologie envisagent en effet la traduction d'une oeuvre littéraire comme une opération littéraire créatrice qui permet au traducteur de réaliser ses propres choix linguistiques et stylistiques et de devenir ainsi un créateur de sens nouveaux (Delisle 2005 : 11-12), elles accordent avec les théories stylistiques récentes une importance particulière sur la singularité du créateur, auxquelles elles empruntent aussi des principes et des notions (Baker 2000 : 241). Sur cette

⁵⁷ Cf. le site officiel de maison Antoine Vitez (mav) <http://www.maisonantoinevitez.com/>.

⁵⁸ Cf. le site de la mousson d'été <http://www.meec.org/la-mousson-dete/>.

base, il est aisé de constater que les positions de Jenny et Schaeffer, hormis le fait qu'elles peuvent s'appliquer tant au texte ancien qu' à sa traduction au sujet de la particularité stylistique du traducteur, permettent à la fois – car inscrites dans le cadre des théories littéraires – que le texte traduit soit envisagé comme traduction et comme nouvelle création. Sous cet angle, elles contribueront à établir les interrogations à approfondir ainsi que les principes de la procédure méthodologique sur la traduction des métaphores filées sophocléennes.

3.3.1. Esquisses du concept du style

Étymologiquement, le mot style est dérivé d'un emploi métonymique de *stilus*, mot latin signifiant « instrument composé d'une tige pointue », « poinçon à écrire », qui est passé de l'outil employé à la manière d'écrire de tel écrivain, de telle école, de tel genre (Sempoux 1961 : 739). En grec, le premier sens du mot *ύφος* était « tissage – tissu ». La signification « manière de, expression, style » est hellénistique. On rencontre une évolution sémantique similaire dans le cas du terme latin *textus* qui à l'origine signifiait « tissage » et a fini par signifier « texte », d'où l'emprunt « texte » en français et dans les autres langues européennes (Babinotis 2011: 1515-1516).

Le style est une notion facile à être conçue sur un plan général et abstrait. Il détermine tout secteur de l'art et de l'architecture ; il est aussi utilisé au quotidien, lorsque l'on se réfère à la mode, à la décoration et autres. Le style caractérise même la singularité humaine en décrivant telle façon de se comporter, tel regard, telle expression ou tel mode de vie. En règle générale, le style est applicable à tout le domaine de la vie humaine. Aux dires de Meyer Schapiro :

Par “style”, on entend la forme constante – et parfois les éléments, les qualités et l'expression constants – dans l'art d'un individu ou d'un groupe d'individus. Le terme s'applique aussi à l'activité globale d'un individu ou d'une société, comme quand on parle d'un “style de vie” ou du “style d'une civilisation”. (1982 : 35)

Cependant, aussi claire que la notion du style puisse paraître dans sa conception abstraite, elle se complique chaque fois que l'on essaie de la concrétiser. Notion flottante et débattue depuis

l'Antiquité sans qu'elle ait jamais acquis de définition concrète, le style demeure un concept polysémique même lorsque l'on délimite son analyse dans l'espace de la littérature. Cela s'explique par le fait que, bien que la stylistique – disparue depuis longtemps soit parce qu'elle a été intégrée aux « sciences du discours » soit parce qu'elle a été remplacée par la « poétique », la « rhétorique textuelle » ou la « sémiotique du discours littéraire » – ait gagné actuellement un renouveau d'intérêt en tant que la discipline par excellence qui étudie le style, ce dernier a constitué et constitue encore l'objet de nombreuses autres disciplines : celui de la phonétique, de la lexicologie, de la linguistique, de la sémiotique, de la sociologie, et même de l'ancienne rhétorique dont la stylistique a renouvelé les données. Par conséquent, le style se révèle être par nature un concept interdisciplinaire, étant donné que chaque tentative de l'aborder exige un ensemble de connaissances qui proviennent de divers domaines scientifiques (Charalabakis 1992 : 72).

Dans la littérature, la complexité de la notion du style augmente du fait que chaque théorie ou école littéraire a tenté de l'aborder en fonction de ses propres principes et de sa propre philosophie. Un exemple de ce désaccord théorique est en effet le développement de deux grandes directions, considérées antagoniques, qui ont joué un rôle important dans l'évolution de la stylistique : la première est une approche linguistique du style et la seconde une approche qui promeut la critique littéraire. Par conséquent, il n'y a pas une seule et unique définition du style et de cette façon les paroles de Cassirer paraissent très appropriées : « le style est une notion culturelle et il paraît vain de débattre de la “bonne” définition comme il est vain de se quereller sur la hauteur de la plus basse montagne du monde » (cité par *ibid.* : 68).

Quoi qu'il en soit, chaque tentative d'étudier le style ne doit pas négliger que celui-ci – dans la littérature mais aussi ailleurs – a toujours à voir avec la langue et l'homme dans sa tentative de rendre son expression compréhensible. Ainsi, le style n'est qu'un concept qui concerne des personnes en train de s'exprimer tant individuellement – lorsqu'il concerne un écrivain, poète, traducteur ou, encore plus délimité, lorsqu'il s'agit d'une période ou d'une œuvre concrète de la production d'un auteur – que collectivement, lorsque l'on évoque le style d'une époque, d'une école, d'un courant.

Ce balancement de la notion du style entre une marque de l'idiosyncrasie de l'artiste ou une manifestation d'une culture dans un moment historique spécifique a longtemps fait objet des théories de style littéraire ; cette oscillation a souvent été exprimée à travers la dichotomie entre deux grands axes théoriques du style, la stylistique littéraire et la stylistique de la langue ou – selon les termes saussuriens – entre le caractère « individuel » de la parole ou le caractère « social » de la langue. Néanmoins, il ne faut pas méconnaître que la frontière entre les deux tendances n'est pas toujours claire et que l'entrecroisement de deux positions dans une seule théorie est un phénomène assez régulier.

3.3.2. Style individuel et style collectif : de la dichotomie à la dialectique

De fait, dans la théorie littéraire on constate d'une part des positions purement *individualistes*, telle que celle de Buffon qui considère le style comme la pure expression de la pensée et des émotions d'un sujet singulier lorsqu'il déclare : « le style est l'homme même » ou celle de Leo Spitzer qui envisage le style comme révélateur de la psyché de l'auteur. Selon lui, les régularités et les choix stylistiques du créateur sont d'une grande importance puisque les propriétés stylistiques manifestent la vision du monde de l'auteur ; d'autre part, il y a une approche plutôt linguistique du style qui apparaît dans les théories du formalisme russe et du New Criticism. Pour les formalistes russes, l'œuvre devient l'objet de la recherche littéraire, dissociée des facteurs biographiques, psychologiques, idéologiques et historiques. Ainsi, ce sont les éléments linguistiques littéraires qu'il faut examiner et non pas la psyché de l'auteur ou du lecteur. La conception de la *défamiliarisation* de Victor Chklovski est une approche clé au sein du formalisme, consistant en des procédés littéraires susceptibles de rendre la langue littéraire étrange, obscure, difficile, et par conséquent différente de la langue quotidienne. Ainsi l'idée de la singularité caractérise plus les procédés d'art que le créateur : « Si les études littéraires veulent devenir science, elles doivent reconnaître le procédé comme leur “personnage” unique » (cité par Jakobson 1977 : 17).

Les défenseurs du New criticism excluaient aussi bien l'intention de l'auteur que celle du lecteur, en raison de ses réactions émotionnelles et personnelles. Selon eux, l'œuvre artistique doit être envisagée comme un objet autonome et autoréférentiel qui acquiert son sens sur la

base de sa propre structure, comme un rapport interactif entre chaque élément spécifique avec les autres. Dans cette dimension, l'interprétation du texte littéraire exige un examen minutieux et attentif des passages textuels. Ce type d'examen, appelé *close reading*, vise à approfondir et à étudier la « textualité », c'est-à-dire la cohérence interne de l'œuvre composée d'intersections, d'interconnexions et d'ambiguïtés parmi les éléments linguistiques et stylistiques. Sous cet angle, on accorde la priorité aux mots, aux images et aux symboles plus qu'au caractère, à l'intrigue et à la pensée. Ainsi, considérant les premiers comme les éléments constitutifs d'une œuvre littéraire, les tenants du New criticism mettent en valeur l'usage des figures de style, de l'ironie, des ambiguïtés et des paradoxes avec la volonté de faire balancer ou de réconcilier les éléments divergents ou conflictuels dans un texte. Par conséquent ils optent pour une approche linguistique du style.

Le Cercle Linguistique de Prague, qui proclame l'étude d'une œuvre littéraire par l'intermédiaire de sa structure, concentre son intérêt sur les éléments stylistiques en les considérant comme des constitutifs internes, dépendants l'un de l'autre, de sorte que chacun est déterminé par les autres et que tous déterminent les autres séparément. Ces éléments assurent l'entité structurelle de l'œuvre à travers leurs liens. Roman Jakobson, le représentant le plus éminent de cette école, a introduit la notion de la *differentia specifica* ou autrement dit la *littéralité*, c'est-à-dire la caractéristique qui fait d'une œuvre œuvre littéraire. Jakobson envisage le style comme objet de la parole, perceptible pendant la réalisation de la parole dans un système de communication composé de six facteurs dont chacun accomplit une fonction concrète. Lorsque la fonction poétique est la fonction dominante au sein d'une situation communicative, on a affaire à une œuvre d'art où les traits stylistiques peuvent être repérés à travers deux démarches : la sélection et la combinaison.

Contrairement à Jakobson, il est généralement admis que la théorie stylistique de Bally appartient à la linguistique de la langue et pas à celle de la parole ; par conséquent sa stylistique est orientée vers des formes collectives de discours qui ont la capacité de véhiculer l'expression subjective et individuelle. Partant du postulat que le langage est composé d'émotions et de pensées et que l'écrivain peut exprimer son idée subjective à travers des formes linguistiques existantes, Bally soutient que l'objet de la stylistique consiste en « les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire

l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité » (Bally 1921 : 16).

Néanmoins, pour Jenny, la stylistique de Bally ne réside pas seulement dans la langue mais elle participe à la fois de la langue et de la parole ; ce constat résulte de ce que Bally a nommé « les faits de langage » : incontestablement, les faits de langage proviennent d'une langue donnée mais, du fait qu'ils en portent l'expression singulière, ils ne se limitent pas à une simple utilisation du code de la langue mais ils contiennent « une puissance différentielle » qui affecte, bouleverse et différencie les formes réelles. Cette force qui permet des déformations qui rendent chaque locution singulière signale la dialectique entre la langue et la parole. Ainsi, selon Jenny, les faits de langage de Bally sont « les formes collectives de l'individuel » et démontrent que l'opposition entre style individuel et collectif n'est pas implacable : « [...] que le style apparaisse dans son pouvoir intégrateur d'une collectivité historique ou qu'il se manifeste comme une marque de sécession et de solitude, il vise toujours une singularité plus ou moins large, plus ou moins partageable. » (1993 : 115). Cressot exprime également une idée semblable :

Un individu, lorsqu'il fait son choix dans le matériel fourni par la langue, est influencé par la sensibilité linguistique de son groupe, de son époque ; dans la mesure où il reflète cette sensibilité, il contribue à en consolider les formules stylistiques. Mais sa sensibilité personnelle peut jouer aussi un rôle actif : à ce titre il pourra lui-même influencer son groupe qui, à son tour, influencera des zones plus vastes (1969 : 4-5).

Riffaterre a également constaté cette dialectique entre la langue et la parole, ce qui l'a amené à chercher un modèle réconciliant l'élément subjectif de la parole avec le côté objectif de la langue ; sa recherche l'a pourtant amené sur une autre voie : l'impression subjective du lecteur et sa dialectique avec le texte (1979).

3.3.3. Regain d'intérêt de la stylistique actuelle pour l'idiosyncrasie de l'auteur

« Le style est la trace personnelle laissée par l'instrument d'écriture » affirme Christelle Reggiani, avec la volonté de présenter le style comme cet élément qui confère à l'œuvre et à son auteur de l'unité et de l'unicité (2002). Il est en effet vrai que, dans la théorie littéraire des

dernières années, on remarque un regain d'intérêt pour le style et la stylistique (Jenny 1993 : 113) et une mise en relief de l'idiosyncrasie particulière de l'écrivain sans que soit pour autant nié le fait que le style individuel se forme en interaction avec un style collectif donné. Selon Jenny, un nouvel élan pour la stylistique d'inspiration phénoménologique nous invite à penser le style comme « parole originaire ». En s'appuyant sur la théorie de Bally, Jenny introduit le concept de la singularité de style, qui ne trouve sa voie de réalisation qu'à travers la convertibilité de la langue en parole : dès lors que les singularités stylistiques sont repérables, cela implique qu'elles disposent – en dehors des caractéristiques originales et singulières – de caractéristiques typiques qui ne se trouvent qu'au sein d'un code de langue. Ainsi les faits de style ont comme origine une singularité mais, du fait que cette singularité *existe*, c'est-à-dire qu'elle est observable, elle n'acquiert son unicité qu'à travers des formes de langue ; le style apparaît donc comme cette puissance qui engendre des différenciations dans la parole de chacun, idée déjà évoquée chez Bally.

D'après Jenny la singularité du style doit être recherchée dans l'espace d'une œuvre, ce qui est un point de désaccord avec Schaeffer. Ce dernier lui reproche la tentative d'examiner exclusivement une œuvre singulière en ce qu'une telle pratique implique la promotion de faits verbaux qui sont différentiels du point de vue individuel au détriment de ceux qui ont une valeur de différenciation collective. Or, l'analyse des styles littéraires collectifs offre des connaissances sur la littérature que ne peut pas offrir l'étude du style individuel et elle pourrait fort bien – comme c'est le cas dans la stylistique des faits verbaux non littéraires – se pencher non seulement sur l'étude des styles collectifs mais aussi sur les caractéristiques individuelles (1997).

La réponse donnée par Jenny (1997) en liaison avec ses concepts antérieurs (1993) semble non seulement combler le fossé entre la dichotomie du style singulier et du style collectif mais manifeste également les points de convergence qu'il y a entre les deux positions. Selon Jenny la singularité de l'œuvre porte deux caractéristiques essentielles : elle est ancrée dans le temps, dans une historicité spécifique ; elle n'est en aucun cas synonyme d'« individualité » psychoaffective ni de « subjectivité » car il n'y a pas de commune mesure entre un être et les formes dont il dispose dans sa parole puisque l'être possède toujours la puissance de différenciation qui lui assure la liberté de son renouvellement (1993 : 123 ; 1997 : 96). Dans cette perspective, il est aussi possible d'examiner des singularités collectives – des styles

d'époque ou d'école – mais cela ne veut pas dire que l'objet de l'étude concerne des « registres » ou des « variantes » : il s'agit du singulier qui se cache dans les manières collectives de faire et de dire, singularité toujours sans antécédents qui porte son historicité concrète et qui est susceptible de générer « une infinité d'applications ultérieures » (1997 : 96). Ainsi Jenny conclut :

Si un style est nécessairement le produit d'une individualisation interne, il est évident qu'il prend aussi sens et valeur sur fond de styles déjà réalisés. [...] L'analyse de la différenciation interne qui constitue un style doit donc être, là plus encore qu'ailleurs, complétée de celle de la différenciation externe par laquelle il se détache d'une tradition. (2000 : 115)

Dans cette perception de la singularité qui peut être aussi bien la signature individuelle que la signature collective, Jenny – en accord avec Schaeffer – refuse l'idée de la norme et de l'écart comme moyens révélateurs de la marque singulière d'un style ; Schaeffer souligne la difficulté de définir ce que constitue la norme ainsi que l'acception erronée à laquelle la notion d'écart nous amène et selon laquelle il y a des faits stylistiques marqués et des faits stylistiques non marqués ou « sans style » (1997 : 19) ; Jenny, pour sa part, soutient que « le style ne *s'écarte* pas des formes du discours, mais au contraire *y revient* sur un mode autoréférentiel pour mieux en dégager des valeurs de sens » (1997 : 97).

Pourtant, au-delà de cet accord, leurs positions sur la description des traits stylistiques divergent : Schaeffer est d'avis que les notions de « choix » et de « variation » stylistiques – la dernière entendue en tant que « synonymie relative » qui consiste en « deux expressions données qui sont des variantes stylistiques dans la mesure où l'une peut remplacer l'autre sans changement dans l'extension logique » (Schaeffer 1997 : 20) – sont beaucoup plus pertinentes que la notion de norme du fait qu'elles permettent de choisir entre plusieurs énoncés toujours différenciellement marqués au lieu de choisir entre un énoncé neutre et un énoncé marqué. Schaeffer, en soulignant que *tout* discours possède une dimension stylistique, envisage le fait stylistique comme une caractéristique continue des actes verbaux (1997 : 20) ; Jenny, pour sa part, propose la notion de « singularité » ou « différenciation » selon laquelle « le trait de style se laisse appréhender comme une autoréférence du discours à sa singularité d'usage de la langue » (1997 : 97). Dans cette dimension, il s'accorde avec Schaeffer sur le repérage du style singulier à travers la continuité des faits de style. D'après Jenny cependant, la continuité

se réalise au moyen de la cohérence fonctionnelle des traits de style – qu’elle soit convergente ou tensionnelle – en une forme globale significative et de la régularité de leur présence qui assure la reconnaissance de leur caractère stylistiquement pertinent (2000 : 110-111). Ces deux moyens démontrent que ce qui importe n’est pas simplement d’énumérer une suite de traits de style, mais d’en dégager la logique d’ensemble et les valeurs. Cela ne peut s’effectuer qu’en acceptant le principe de la *différenciation* parmi les figures stylistiques : toute propriété d’un texte littéraire porte du style mais à un degré différent, c’est-à-dire que certaines manifestent des traits stylistiquement plus riches en charge sémiotique et en fonction symbolique – ou « exemplifiés » si on utilise le terme que Jenny adopte de Goodman – que les autres. De ce fait, il y a *une valeur d’emphase* qui détermine les rapports des propriétés.

En dernier lieu, il convient de noter que, pour Jenny comme pour Schaeffer, il y a une structure intentionnelle de l’œuvre, une direction définie par la forme même de l’œuvre qui oriente l’attention du lecteur pendant le repérage et le décodage du style d’une œuvre. Le style fonctionne donc comme *deixis* qui guide la réception (Schaeffer 1997 : 21-22 ; Jenny 2000 : 112-113).

3.3.4. Du style singulier de l’auteur à l’idiosyncrasie individuelle du traducteur

Selon Mona Baker, les sciences de la traduction ont hérité des études littéraires leur préoccupation quant au style des écrivains créateurs individuels et de la linguistique leur préoccupation quant au style des groupes sociaux des usagers de la langue. De ces deux disciplines, ils ont aussi hérité l’association du style avec l’écriture originale (2000 : 241). Dans cette perspective, les théories de la traduction empruntent à Leech et Short (1981) la notion d’empreinte linguistique de l’auteur et ils la transposent dans l’espace de la traduction : Munday définit le style comme le choix linguistique caractéristique du traducteur, son « empreinte linguistique » (2009 : 6) ; dans son ouvrage *Style and ideology in translation*, il projette de s’intéresser à l’individualité et à la variabilité du style du traducteur ainsi qu’à l’impact de l’idéologie dans ses décisions (*ibid.* : 64) ; de la même façon, Baker envisage le style du traducteur comme un type d’empreinte qui s’exprime dans une série de traits aussi bien linguistiques que non-linguistiques (2000 : 245). L’existence du style individuel du

traducteur est aussi reconnue par plusieurs autres traductologues comme Parks, Boase-Beier, Malmkjær et Saldanha. Sur ce point, il convient légitimement de se demander en quoi consiste ce style et en quoi se différencie-t-il du style de l'auteur.

L'importance du facteur texte source dans le processus de traduire devient évident lorsque Malmkjær signale que, tandis que les choix linguistiques de l'auteur sont délimités par des conventions que le genre littéraire impose et par ce que l'auteur prévoit de dire, les choix linguistiques du traducteur sont encore plus limités que l'original (2003 : 3). Selon Boase-Beier, « le rôle du style dans la traduction est beaucoup plus compliqué [par rapport à l'original] du fait qu'il y a les styles de deux textes, le texte source et le texte cible, à prendre en compte » (2014 : 4).

Il est en effet vrai que chaque écrivain ainsi que chaque traducteur a son propre style individuel et que, dans une œuvre littéraire, la première difficulté à laquelle le traducteur fait face est de se confronter au style du texte source dont le degré d'individualité est élevé (Munday 2009 : 20). D'où le fait que Boase-Beier affirme, en se référant à Mona Baker (2000), que « chaque étude de style des textes traduits associe dans une certaine mesure la présence visible du traducteur avec le style de l'original » (2014 : 64), et que Saldanha déclare que « l'accès au texte source est un préalable sans quoi on ne peut pas attribuer des figures stylistiques au traducteur » (2014 : 103).

Ces constats amènent Boase-Beier à proposer de considérer la traduction des textes littéraires comme un type d'écriture littéraire unique, distinct aussi bien des textes non-traduits que d'autres types de traduction – car le style d'un texte traduit non littéraire contient moins de significations implicites – porteur de ses propres caractéristiques stylistiques : dès lors que l'implication du texte source avec le texte cible et, en corollaire, de la voix de l'auteur avec la voix du traducteur confèrent plus d'*hétéroglossie* au texte traduit qu'à l'original, la traduction littéraire impose au lecteur beaucoup plus de travail à faire pour reproduire le contexte de l'œuvre ; face à cette réalité, le texte traduit est susceptible d'intensifier les éléments poétiques apparus dans l'original. Sous ce prisme, il se peut que l'étude stylistique des textes traduits soit confrontée à un texte qui possède un degré de littéralité plus élevé que l'original (Boase-Beier 2014 : 66-67).

Ainsi, comme Malmkjær le souligne, les études de traduction ne peuvent pas négliger le fait que la traduction littéraire contient tant les choix de l'écrivain que ceux du traducteur (2004 : 13). Dans cette logique, il n'est pas étonnant que dans les théories de la traduction les plus récentes le traducteur figure comme co-créateur de l'écrivain, comme « un partenaire dont on exige autant le talent qu'un écrivain » (Delisle 2005 : 11).

Effectivement, comme Boase-Beier le note, malgré le cadre des contraintes que l'original impose, le texte cible permet au traducteur de s'exprimer et reflète ses propres choix (2011 : 13). Sur ce point, on ajoute que ce sont éventuellement ces mêmes contraintes qui invitent le traducteur à s'exprimer de manière créative : l'entrecroisement de deux textes dans un nouveau texte engendre, outre l'interférence culturelle, l'augmentation des voix dans le texte – y compris désormais celle du traducteur – et en corollaire entraîne un texte caractérisé par un grand degré de littéralité. Le traducteur est obligé de prendre en considération « tout ce qui fait que l'original mérite d'être traduit » (*ibid.* : 2) comme son langage, ses connotations spéciales, ses traits stylistiques ; parallèlement, le traducteur doit aussi faire face aux complexités et aux ambiguïtés de l'original, exercice si difficile que, selon Parks, il est dès le début condamné à l'échec. À côté de ceux-ci, il y a aussi l'ensemble des relations intertextuelles qui, d'après Venuti, est unique dans le cas de la traduction puisqu'il met en jeu trois types de relations : les relations de l'original avec les autres textes, les relations entre l'original et le texte traduit et les relations du texte traduit avec d'autres textes (2006 :18). Dans le cas des traductions des tragédies sophocléennes, on peut imaginer à quel point ces relations peuvent s'étendre autant mondialement que diachroniquement. À tout cela s'ajoute, dans le cadre de la perspective théâtrale du texte de départ, la difficulté de l'adaptation d'« une situation d'énonciation virtuelle, mais passée, qu'il ne connaît pas ou plus (et donc qu'il doit imaginer) à une situation d'énonciation qui sera actuelle, mais qu'il ne connaît pas ou pas encore » (Pavis 1990 : 136-137). Face à ces difficultés la traduction impose de la spontanéité car « l'acte entier de traduction est en soi une démarche de création dont la réussite repose sur l'intelligence mais aussi et surtout sur la sensibilité et l'imagination » (Morel 2006 : 16-17).

Les décisions que le traducteur doit prendre pour résoudre toutes ces difficultés dépendent largement de son choix entre deux positions théoriques : d'une part les théories orientées vers la source soutiennent que le style du traducteur découle de ses tentatives de reproduire le style

du texte source dans le cadre du texte cible, ce qui impose des choix quant à ce qui doit changer, être altéré ou préservé. Malmkjær déclare à ce propos : « La stylistique de la traduction, comme je la comprends, tient à expliquer pourquoi, au vu du texte source, la traduction est formée de façon à arriver à signifier ce qu'elle signifie » (2003 : 3). Pour sa part, Parks est d'avis que tout effort du traducteur de recréer le texte source est condamné à l'échec du fait qu'il est impossible de régénérer les qualités et les complexités de l'original dans une autre langue (2007 : 14). D'autre part, il y a les chercheurs orientés vers la cible qui optent pour l'idiosyncrasie stylistique autonome du traducteur indépendamment du texte qu'il traduit (Baker : 2000 ; Saldanha : 2014). Certes, comme Saldanha le note, la disjonction entre les deux thèses n'est pas si évidente : certains traductologues admettent plus ou moins les deux acceptions : le traducteur présuppose les choix de l'écrivain – sans que cela signifie que ses présomptions s'identifient aux choix réels de l'auteur – et essaie de les reproduire avec ses propres moyens (Boase-Beier 2014) ; en même temps, le traducteur dispose de sa propre idiosyncrasie stylistique et de ses propres habitudes stylistiques, conscientes ou non-conscientes, qui peuvent être tracées à travers des analyses quantitatives (Baker 2000 ; Saldanha : 2014).

Quoi qu'il en soit, il est vrai que toute décision du traducteur est toujours assujettie à des impacts qui concernent les conventions linguistiques et littéraires ainsi qu'à des facteurs socioculturels, idéologiques qui se mêlent pendant l'acte du traduire à la pensée du traducteur. Il est donc possible que les choix stylistiques du traducteur soient partiellement le résultat de sa vision du rapport entre les deux cultures et les deux langues, des représentations de la langue et de la culture source dans la langue et la culture cible, de l'idée que le traducteur se fait des attentes de son lecteur et de la fonction pour laquelle son texte est prévu face à celle que l'original accomplissait.

Ayant jeté les bases au sujet de la singularité du style du créateur, les postures des théories littéraires de Jenny et Schaeffer peuvent poser la même problématique sur la pensée des sciences de la traduction à l'égard de l'individualité stylistique du traducteur. Par la suite, on procédera à l'examen spécifique de la figure de la métaphore à travers laquelle seront examinés le style du texte et de sa traduction tout comme le style du traducteur.

3.4. Autour de la métaphore : d'Aristote à la traductologie

Comme Leech et Short le soutiennent (1981 : 74), la métaphore appartient aux figures poétiques traditionnelles dites *foregrounding*, notion développée au sein du Cercle Linguistique de Prague pour désigner les propriétés stylistiques qui permettent à l'expression de se distinguer et de se détacher de son usage commun et ordinaire. Il s'agit donc d'un trait stylistique saillant – *prominant* en anglais – en ce sens qu'il est repérable dans le style d'un texte de sorte à permettre au lecteur de le reconnaître comme l'un des éléments stylistiques particuliers qui caractérise l'écriture de tel ou tel écrivain (*ibid.* : 48). La métaphore se différencie alors considérablement des habitudes linguistiques, subtiles et délicates souvent non-conscientes (Baker 2000) ; parallèlement, on admet que la métaphore est le résultat d'une vision cognitive particulière du monde du texte source et que pendant sa transposition dans le texte traduit, elle suscite des questions sur sa place dans le monde cognitif du texte cible ; en corollaire, il est inconcevable de se borner à une acception de la métaphore comme une figure purement linguistique et d'ignorer sa valeur cognitive.

Dans le domaine de la traduction, la métaphore est considérée comme un sujet difficile à aborder (Boase-Beier 2014 : 95), un enjeu (Schaffner 2003 : 1253), le problème particulier le plus fondamental dans l'acte de traduire (Newmark 1988 : 104). Il est en effet vrai qu'en raison de sa nature qui rend perméables les frontières sémantiques entre deux concepts différents à travers un lien implicite mais aussi du fait de l'implication de deux langues et deux cultures, le transfert intact du ou des sens est rendu difficile. C'est peut-être à cause de ces difficultés qu'elle n'a pas beaucoup attiré l'attention des traductologues tandis que hors de ce domaine elle a été étudiée minutieusement (Van den Broeck 1981 :73 ; Boase-Beier 2014).

3.4.1. La *Metaphora* selon Aristote

La métaphore apparaît comme figure de style autant dans la *Rhétorique* que dans la *Poétique*. Dans chaque cas de figure, la métaphore sert un objectif différent qui, dans le cas de la *Rhétorique*, est la persuasion et, dans le cas de la *Poétique*, la *mimesis*.

La *Poétique* d'Aristote est le premier texte connu qui expose une définition théorique de la métaphore. La métaphore, comme le démontre également l'étymologie du mot grec « μεταφορά », *transfert*, est définie en tant que transposition d'un mot *étranger* – Aristote le nomme « ἀλλότριος », c'est-à-dire étranger parce qu'il « désigne une autre chose » (1457 b 7), ou parce qu'il « appartient à une autre chose » (1457 b 31) – à la place d'un mot non métaphorique qu'on pourrait lui substituer s'il existe. La métaphore est donc marquée par le mouvement d'une signification à un signifiant qui désigne autre chose et ce processus est nommé par Aristote *epiphora*. Selon Ricœur, la notion d'*epiphora* désigne non seulement le fait que le mot *étranger* tienne à l'idée d'écart – écart par rapport à l'usage courant du mot – mais aussi à celle d'emprunt – car le signifiant vient d'ailleurs – et à celle de substitution d'un mot ordinaire absent mais disponible (1975 : 27-30).

La métaphore selon Aristote est un procédé qui désigne toute dérogation à la signification littérale du mot. Il peut se faire du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce ou selon un rapport d'analogie (*Rhétorique* 1405 a 3-5 ; *Poétique* 1457 b 6-9). Par conséquent, la conception aristotélicienne de cette figure est plus large que la conception moderne puisque cette dernière se réduit souvent au quatrième rapport, celui de l'analogie et classe les autres types de la métaphore aristotélicienne comme des métonymies, des synecdoques, voire comme une hyperbole (avec l'exemple de transfert « de l'espèce au genre »). Toutefois l'insistance sur les points communs que les tropes partagent entre eux continue à être présente : Fontanier par exemple parlent des figures tropes et pas des tropes (1977 : 63-69, 77).

Malgré la division de la métaphore en quatre catégories, Aristote semble plutôt s'intéresser à la métaphore par analogie, étant donné qu'il consacre à la quatrième espèce bien plus de la moitié de son développement sur la métaphore et qu'il insiste sur la fonction de la ressemblance : « S'il est important d'user à propos de chacune des formes que nous avons mentionnées – notamment noms doubles et noms empruntés – , le plus important de beaucoup, c'est de savoir faire les métaphores ; car cela seul ne peut être repris d'un autre, et c'est le signe d'une nature bien douée.» (1459 a 5-10).

Aussi bien dans la *Poétique* que dans la *Rhétorique*, la métaphore est rattachée non pas au niveau du discours, mais au niveau du nom ou du mot. Ainsi elle fait partie de la *lexis* ou de

l'élocution. À cet égard, il importe de voir le rapport de la métaphore avec la *lexis* dans l'espace de la *Poétique* qui traite esthétiquement le genre de la tragédie.

Dans cette œuvre, Aristote désigne les six parties constitutives de la tragédie dont trois concernent l'objet : la fable (*muthos*) qui est l'agencement des actions accomplies (1450 a 15), le caractère (*êthê*), qui est déterminé par le comportement du héros et confère à l'action sa cohérence (1450 b 7-9), et la pensée (*dianoia*) qui consiste en ce que dit un personnage pour argumenter son action (1450 a 7) ; trois ont un rôle instrumental : le spectacle (*opsis*) qui désigne l'ordre extérieure et visible (1449 b 33), le chant (*melopoia*) qui est « le principal des assaisonnements » (1450 b 17) et l'élocution (*lexis*) qui est « l'assemblage des vers » (1449b 39). Rappelons que parmi eux la fonction-pivot appartient au *muthos*, l'agencement des faits de l'action tragique ; toutes les autres parties se nouent en effet autour du *muthos*. Ainsi, étant donné que la *lexis* participe à la cohérence du *muthos* et que de cette manière elle se lie à la constitution de la tragédie, cela va de même pour la métaphore qui est partie de la *lexis*. Comme Ricœur l'énonce clairement :

“Car quelle serait l'œuvre propre du personnage parlant si sa pensée était manifeste et ne résultait pas de son langage” (1456 b 8) ? Si l'on rapproche ces trois traits : agencement des vers, interprétation par les mots, manifestation par le langage, on voit se dessiner la fonction de la *lexis* comme extériorisation et exploitation de l'ordre interne du *muthos*. Entre le *muthos* de la tragédie et sa *lexis* il y a un rapport qu'on peut se risquer à exprimer comme celui d'une forme intérieure à une forme extérieure. C'est ainsi que la *lexis* — dont la métaphore est elle-même une partie — s'articule, à l'intérieur du poème tragique, au *muthos* et devient à son tour “une partie” de la tragédie. (1975 : 53)

Le *muthos* en tant qu'agencement de l'action tragique est au fond celui qui donne forme à la *mimesis* d'une action à caractère élevé qui fait ainsi évoluer la tragédie. Étant donné que les autres constituants de la tragédie servent à sa composition, il s'ensuit qu'ils font aussi partie de la *mimesis*. La subordination de tous les constituants à la *mimesis* implique une visée globale dont la métaphore – partie de la *lexis* – n'est pas exclue :

Considérée formellement, en tant qu'écart, la métaphore n'est qu'une différence dans le sens ; rapportée à l'imitation des actions les meilleures, elle participe à la double tension qui caractérise celle-ci : soumission à la réalité et invention fabuleuse ; restitution et surélévation. Cette double tension constitue la fonction référentielle de la métaphore en poésie. (*ibid.* 57)

Ricœur rattache le trait de surélévation de la *mimesis* à la nature de la métaphore qui, dans la *Poétique*, doit être en même temps claire et noble. Ainsi, il conclut que la métaphore servant la surélévation du sens au niveau du mot se trouve cohérente avec le *muthos* qui opère la surélévation du sens au niveau du poème et avec la *catharsis* qui consiste en la surélévation du sentiment tragique (*ibid.* : 58).

3.4.2. Taxonomie des tropes dans les figures du discours

Le pacte entre la métaphore et le mot à travers le lien de la ressemblance se retrouve aussi bien dans la rhétorique de Cicéron et de Quintilien que dans les ouvrages modernes sur les figures. C'est pourtant la notion de trope ou figure du mot, qui semble avoir remplacé la métaphore au sens large d'Aristote.

D'après Dumarsais, les figures reposent sur le paradoxe d'être d'une part des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires et de l'autre des manières de s'exprimer très communes dans le langage des hommes (1977 : 7-8). Fontanier définit les figures comme écart à double volet : écart par rapport à l'usage courant des mots et écart par rapport à l'expression simple des mots :

Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lequel le discours, dans l'expression des idées, des pensées et des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple ou commune. (1977 : 64)

Cela veut dire, comme l'explique clairement Genette dans la préface de l'ouvrage de Fontanier, que la figure prend son sens par son opposition à une expression littérale, autrement dit qu'elle consiste en l'utilisation d'une expression détournée – mot(s) ou phrase(s) – à la place d'une autre expression propre, à condition que cette expression détournée puisse toujours être restituée mentalement par un sens propre. Dans cette perspective, Ricœur fait la remarque que, bien que Fontanier fonde sa théorie des figures et des tropes sur le primat du mot, c'est par la définition même de la figure qui se réfère indifféremment au mot, à la phrase, ou aux traits du discours, qu'il passe d'une théorie de mot à une théorie de proposition (1975 : 72).

Le mot *trope* vient du grec « τρέπω » (conversion), issu du verbe «τρέπω » (tourner). Les tropes que Quintilien, le premier, isole en tant que tels appartiennent à la catégorie des figures de mot qui, à l'inverse des figures de pensée, dépendent plus des mots et de l'expression dans la parole que de l'imagination. Dumarsais partage le même avis lorsqu'il regroupe les tropes sous la catégorie des figures de mot : « Les tropes sont des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot. » (*op. cit.* : 8). Molinié définit les tropes en utilisant la paire signifiant-signifié et en mettant l'accent sur la superposition des signifiés en question :

À un signifiant n° 1 (Sa1), correspond non pas son signifié n° 1 (Sé1) habituel, mais un Sé2, muni (trope *in praesentia*) ou non muni (trope *in absentia*), dans le segment textuel, de son Sa2 correspondant, de telle manière qu'il existe un rapport sémantique quelconque entre les deux Sé en jeu. (1993 : 133-134)

Comme cela a été évoqué plus haut, l'intérêt principal de l'œuvre de Fontanier réside dans la réunion des tropes sous la notion de figure. Dans la catégorie des *figures de signification* on trouve les tropes qui se répartissent davantage en deux groupes : dans le premier, il y a les tropes en un seul mot où sont classées la métonymie, la synecdoque et la métaphore. Dans le deuxième, les tropes en plusieurs mots, on repère l'allégorisme qui correspond à la métaphore prolongée et continue (Fontanier *op. cit.* : 63-69, 77, 109, 116).

Quant à la comparaison, elle fait partie des *figures de style* qui constituent « choix et assortiment des mots toujours, mais pour l'expression d'une *pensée*, c'est-à-dire d'un jugement mettant en relation au moins deux "idées" » (*ibid.* : 15-16).

Avec les tropes et figures, la rhétorique offrait des explications sur le plan des changements ou des variations de sens, des substitutions de termes ou de l'innovation sémantique qui proviennent des relations entre les termes lexicaux tels que les rapports de ressemblance, de contiguïté ou d'analogie. En se focalisant cependant sur la métaphore, il semble qu'elle s'étende bien au-delà des limites de la sémantique lexicale. En particulier les effets de la métaphore filée résonnent non seulement sur la phrase entière où elle apparaît mais aussi sur la totalité du discours.

3.4.3. La métaphore filée

Plusieurs types de catégorisation de la métaphore ont été proposés au fil du temps. Métaphore *in praesentia* (comparé et comparant présents) ou *in absentia* (seulement le comparant exprimé) ; transport d'une chose animée à animée, d'une chose animée à inanimée, etc. ; pratiquement cinq espèces condensées en métaphore physique et métaphore morale ; métaphore morte/lexicalisée/figée/usée, standardisée, vive/inventive/originale. Or, la métaphore filée ne correspond à aucune de ces catégories. De par son extension et ses propres caractéristiques, la métaphore filée n'est pas considérée comme une sous-espèce de la métaphore mais plutôt une figure quasi autonome. Parallèlement, la métaphore filée, dont la structure syntaxique et la dimension sémantique sont étroitement liées, apparaît comme « l'une des manifestations les plus nettes de la capacité énonciative de l'expression métaphorique, qui fait passer sa réalisation, du mot au texte » (Bordas 2003 : 24).

La métaphore filée est une composition d'une suite de métaphores sur le même thème qui se prolonge dans plusieurs mots ou phrases et parfois dans un paragraphe entier. Riffaterre la décrit comme « une série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe – elles font partie de la même phrase ou d'une même structure narrative ou descriptive – et par le sens : chacune exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série » (1969 : 47). Ainsi, autour d'une métaphore dite primaire se dressent d'autres métaphores dérivées qui retiennent avec la primaire une parenté sémantique et fonctionnelle (*ibid.*). Dans la même lignée, Cressot évoque : « une métaphore [...] dite "filée" [...] se poursuit à travers plusieurs mots, parfois plusieurs phrases, qui reprenant le noyau sémique commun au signifié 1 et au signifié 2, la prolongent. » (1969 : 64).

Ces définitions révèlent la caractéristique propre de la métaphore filée qui est de disposer une cohérence sémantique étendue au-delà du mot et cela grâce à sa composition structurelle. Pour Fontanier qui classe la métaphore filée dans la catégorie de l'allégorisme, la métaphore « prolongée et continue [...] ne donne lieu qu'à un seul et unique sens, comme n'y ayant qu'un seul et unique objet offert à l'esprit. » (1977 : 116). Pour Dubois le fait que la métaphore filée soit formée par « une métaphore M dite "métaphore primaire" », à laquelle sont rattachées « deux isotopies » qui donnent lieu à « deux systèmes associatifs », se développant conjointement, « composés de "métaphores dérivées" (M', M'', M''')... » que la métaphore

primaire produit, dote la métaphore filée d' « un fondement sémantique beaucoup plus profond » car articulée dans une dimension « transphrastique » (1975 : 207-209). C'est cette même particularité, selon Dubois, qui distingue la métaphore filée de la simple métaphore (*ibid.*), à savoir le fait que le sens métaphorique n'est pas réduit à une seule figure mais découle d'un ensemble d'énoncés métaphoriques enchaînés l'un à l'autre autour d'un noyau sémique.

En passant à la perspective visuelle de la métaphore filée, il est remarquable que plusieurs postures théoriques ont accordé une importance particulière à l'articulation de l'image dans la métaphore filée considérée comme élément constitutif de sa définition⁵⁹. Chez Fontanier, autant l'allégorie que l'allégorisme possèdent une dimension visuelle très affirmée. Cela découle de la nature même des figures d'expression par fiction qui, afin de rendre une pensée plus sensible, l'habillent « sous les couleurs » d'une autre pensée, c'est-à-dire sous l'image

⁵⁹ La corrélation entre la métaphore et l'image est bien ancienne ; on la repère dans la *Rhétorique* d'Aristote où la métaphore « met l'image devant les yeux », « met les choses devant les yeux » dans le sens de « mettre en jeu une action » (III 1411b, chap. X), ce qui dans le cas des images d'êtres inanimés signifie donner à toute chose le mouvement et la vie (III, 1412 a, chap. XI). L'idée même de l'image est employée par Aristote afin de définir la comparaison (*εἰκόων*) qui, comme il a été déjà mentionné, a été entendue comme espèce métaphorique (III, 1406 b, chap. IV). Dans *De l'orateur*, Cicéron, pour sa part, déclare que « les métaphores, celles au moins qui sont faites avec goût, s'adressent directement à nos sens, et particulièrement à nos yeux, le plus pénétrant des sens. “Le parfum” de l'urbanité, “la délicatesse” des manières, “le grondement” de la mer, “la douceur” du langage, sont des images empruntées aux autres sens ; mais celles qui s'adressent aux yeux sont bien plus pénétrantes, parce qu'elles rendent pour ainsi dire visible à l'esprit ce que nous ne pouvons distinguer et voir. » (III, XL, 160-161).

Pour les théoriciens contemporains de la *Rhétorique*, l'attachement de la métaphore à l'image résulte dans une certaine mesure de la cause génératrice des tropes, c'est-à-dire de la nécessité pour les hommes d'exprimer et de rendre sensibles les mouvements de leur imagination qui sont remplis d'images sous les yeux des autres en employant tout moyen expressif possible (Dumarsais 1977 : 32-33 ; Fontanier *op.cit.* : 161-162). Bien plus, pour Fontanier l'image constitue aussi un effet des tropes, étant donné qu'à travers les tropes les idées sont dépeintes de façon plus vive, elles revêtent des couleurs nouvelles et passent sous nos yeux comme « une suite d'images, de tableaux où nous aimons à reconnaître la nature et où même elle se montre avec des charmes nouveaux » (Fontanier *op.cit.* : 174). Enfin, il y a des positions théoriques où le terme « image » paraît confondu avec celui de métaphore. À titre indicatif, Cf. Bally : 1921 ; Newmark : 1988 et dans *Gradus Les procédés littéraires* l'entrée « image » et en particulier le terme d'« image littéraire ».

d'une autre pensée (Fontanier *op. cit.* : 111). Riffaterre attache la cohérence interne de la métaphore filée à l'image : « les images qui composent [la métaphore filée] n'ont de sens, individuellement comme en groupe, qu'en fonction de la première d'entre elles » (1969 : 46). Pour Suhamy, la définition de la métaphore filée est étroitement associée au concept de l'image : « La métaphore filée est une construction cohérente au long de laquelle une image sert de thème conducteur, développé de façon prévue et imprévue. » (1981 : 45). De même, Fromilhague soutient la liaison intrinsèque entre la métaphore filée et l'image : tandis que dans la métaphore, « l'image du comparant reste "virtuelle" », dans la métaphore filée nous constatons « la continuation du comparant » de sorte qu'elle « lui apporte une épaisseur concrète qui lui donne la force d'un tableau ». Ainsi l'image semble se manifester de façon plus forte dans une métaphore filée que dans une métaphore simple du fait que la métaphore y est prolongée, complétée et explicitée (2007 : 76).

Néanmoins, malgré ces acceptions, il faut être attentif lorsqu'il s'agit d'aborder l'aspect visuel du procédé métaphorique. Toute métaphore n'est pas en soi figurative ; elle désigne plutôt un référent imaginaire et virtuel qui, établi sur l'analogie, résulte de la représentation symbolique du monde (*ibid.* : 75). En outre, il se peut que la métaphore ne soit pas liée à l'image à travers les sens mais cela ne veut pas dire qu'elle est privée de la capacité de produire des images dans l'esprit humain. Charles Bally, qui emploie le terme « image » pour désigner la métaphore, fait d'abord la distinction entre deux types de métaphores-images vives : les images « sensibles » et « concrètes » saisies par « l'imagination individuelle » et les images « affectives » perçues « par le sentiment » dans le sens « d'un sentiment qui ne prédomine pas avec une intensité particulière, mais simplement que l'élément affectif est tout ce qui subsiste de l'image autrefois concrète » (Bally 1921 : 193-195). Ensuite, il considère comme images mortes, les métaphores où « il n'y a plus d'image ni sentiment d'image » et qui sont « saisies par une opération intellectuelle » (*ibid.* : 195).

Si la métaphore alors « fait image », c'est à condition qu'elle fasse directement appel à l'idée – de façon intuitive et directe –, liée à l'expérience en tant qu'univers de références universelles mais aussi personnelles. C'est d'ailleurs cela qu'entend Fontanier lorsqu'il prétend que la pensée de l'homme est composée d'idées envisagées comme des objets vus par l'esprit, autrement dit des images, et que l'expression de la pensée, et en corollaire des idées,

se fait par la parole, c'est-à-dire par des mots dont les tropes constituent une partie essentielle (Fontanier *op. cit.* : 41, 157).

En partant des constats ci-dessus, si on entreprend d'exposer les principales caractéristiques de la métaphore filée à travers une définition conforme aux particularités stylistiques de Sophocle, on en proposerait une qui prendrait en compte les définitions données par les spécialistes : une métaphore est dite filée lorsqu'elle s'étend à plusieurs mots, même à des phrases ou à des propositions souvent dispersées dans l'ensemble du texte, et se construit de façon cohérente autour d'un seul et unique noyau sémique donné par une métaphore primaire dans le but de servir au développement d'une ou plusieurs images à partir desquelles elle acquiert son fil conducteur (Suhami 1990 : 45 ; Fontanier 1977 : 116 ; Cressot 1969 : 65 ; Riffaterre 1969 : 46-47). Sur ce point, il est également important de signaler que la construction de la métaphore filée ne se borne pas seulement à l'emploi des métaphores; d'autres figures s'enchaînent autour de la métaphore initiale – des métonymies⁶⁰, des

⁶⁰ On rappelle que la métaphore, la métonymie et la synecdoque partagent des points communs qui permettent de les classer dans la même catégorie de figures. Plus précisément, chez Fontanier, la métaphore, la métonymie et la synecdoque font partie des figures de signification en un mot (Fontanier 1977 : 77) alors que chez Dumarcais et chez Cressot, elles se classent dans les figures de mots appelés « tropes » (Dumarcais 1977 : 18-21 ; Cressot 1969 : 61). En ce qui concerne les caractéristiques particulières de chacune, Dumarcais considère la métonymie, et pas la métaphore, comme le genre de tous les tropes, s'appuyant pour cela sur son étymologie : « métonymie » signifie le « changement de nom, un nom pour un autre » (*ibid.* : 61). De plus, il considère la métalepse et la synecdoque comme des espèces métonymiques. À l'égard de la métaphore, sa conception ne s'écarte pas considérablement de la définition aristotélicienne : la métaphore est une figure par laquelle on transporte la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit (*ibid.* : 112).

Quant à Fontanier, la métaphore, la métonymie et la synecdoque se différencient pour lui selon des rapports établis entre la première idée attachée au mot et l'idée nouvelle qui s'y attache ; ces rapports prennent trois formes différentes : le rapport de corrélation exprimé par la métonymie, le rapport de connexion articulé par la synecdoque et le rapport de ressemblance reflété par la métaphore (Fontanier *op. cit.* : 77). Pour Fontanier, ce qui distingue la métaphore des deux autres figures consiste en ce qu'elle ne se réduit pas au nom mais s'étend à tout type de mots (*ibid.* : 99). Cressot souligne la primauté de la métaphore sur les deux autres figures en ce qu'elle est la plus utilisée, la mieux analysée et le procédé qui affecte l'ensemble du langage parlé et écrit (1969 : 61-62). Elle repose sur une ressemblance entre l'objet évoqué et l'objet-repère qui prend la forme d'une analogie de fonction, de situation ou d'aspect. Sa distinction avec la métonymie réside dans ce caractère analogique : la

synecdoques, des comparaisons⁶¹, mais d'autres aussi comme des syllepse, des antonomases, des hypallages – qui prennent part à la cohésion sémantique de la métaphore filée en

métonymie révèle en effet un rapport de voisinage dans l'espace ou de concomitance entre l'objet évoqué et l'objet repère. Ainsi, la métaphore tient à la similarité tandis que la métonymie tient à la contiguïté (*ibid.* : 63-67). Plus encore, leur différenciation s'accroît étant donné que la métaphore exprime une relation de similarité interne dans le sens où elle réside dans le caractère interne de deux signifiés tandis que la métonymie réside dans une relation de contiguïté externe (*ibid.* : 71).

Hormis tous ces facteurs-là, la différence entre la métaphore, la métonymie et la synecdoque repose sur le fait que la métaphore énonce une idée, présente un jugement là où les deux autres restent au niveau de la dénomination. Molinié exprime indirectement cette idée lorsqu'il distingue la métaphore des deux autres figures en déclarant que la métaphore est « bâtie sur une relation concernant les valeurs connotatives, les valeurs *x* internes au Sé de chacun des termes en jeu » (1993 : 134).

⁶¹ Depuis Aristote, la question de savoir si la métaphore et la comparaison constituent une seule ou deux figures différentes reste débattue. Dans la *Rhétorique*, Aristote souligne la grande proximité de la métaphore avec la comparaison en subordonnant la dernière au genre métaphorique (III, 1406 b, chap. IV). Néanmoins, il ne les considère pas identiques ; bien que l'on puisse employer dans un énoncé presque indifféremment l'une ou l'autre, elles diffèrent par rapport à leur mode de présentation : la comparaison ou *image* (*εἰκόνη*) selon Aristote, plus longue, devient moins agréable car elle ne conserve pas l'idée comme la métaphore le fait, mais l'explique (III 1407 a, chap. IV) ; ainsi une belle comparaison n'est qu'une métaphore par analogie.

Néanmoins, chez beaucoup d'auteurs postérieurs, la comparaison apparaît plus nettement que chez Aristote comme une figure indépendante. Chez Fontanier, la comparaison ne fait même pas partie des tropes ; elle appartient aux figures du discours autres que les tropes et en particulier aux figures de style par rapprochement (*op. cit.* : 377). En revanche, Dumarsais, en reprenant l'exemple aristotélicien – qu'on trouve aussi chez Cicéron et Quintilien – « l'homme est comme un lion » et « c'est un lion », reproduit la pensée aristotélicienne en prétendant que la différence entre la métaphore et la comparaison est issue du fait que dans le cas de la deuxième, la comparaison ne reste pas dans l'esprit mais est exposée longuement dans les termes (*op. cit.* : 114).

Cressot remet la distinction entre les deux figures dans une nouvelle perspective ; à son avis, leur différenciation ne peut pas se borner à l'idée de la brièveté. Bien au contraire, elle repose sur le transfert même qui, dans le cas de la métaphore est un véritable transfert, c'est-à-dire un changement sémantique du signifiant qui abandonne son signifié ordinaire pour s'attacher à un nouveau afin de servir à la création d'une nouvelle comparaison issue d'une ressemblance liée à certaines des caractéristiques des deux objets (objet évoqué et objet repère) arbitrairement choisis (*op. cit.* : 64).

conférant richesse et expressivité à l'énoncé métaphorique. Après avoir déterminé les principaux traits de la figure de la métaphore filée, nous passons par la suite à l'examen spécifique de la métaphore filée chez Sophocle.

3.4.4. La métaphore filée chez Sophocle : traits et particularités

Dans les tragédies de Sophocle, la forme de la métaphore filée manifeste des caractéristiques qui permettent la distinction entre les métaphores simples et les métaphores étendues. Les métaphores filées chez Sophocle témoignent des particularités et d'une fréquence cohérents au style singulier du dramaturge.

Situé entre la grandeur d'Eschyle et la forte passion d'Euripide alterné avec des réflexions plus calmes et des rythmes plus naturels, le style de Sophocle a été considéré comme celui qui se trouve en plein milieu, combinant la douceur avec la force et l'élégance avec la noblesse (Haigh 1896) ; la définition la plus pertinente est peut-être celle que propose Lesky de « style du Parthénon », le présentant ainsi comme une expression du classicisme attique du V^e siècle av. J.-C (Lesky 2010 : 443).

D'après Fromilhague, la comparaison a, en soi, une force imageante plus grande que la métaphore (2007 : 75). Pour Suhamy, la métaphore et la comparaison appartiennent toutes les deux aux véritables tropes. Leur différence est d'ordre formel et repose sur le fait que la métaphore exprime une idée de façon beaucoup plus concentrée et qu'elle opère la fusion des sens propres et des sens figurés. Pourtant le point commun des deux figures semble beaucoup plus important pour Suhamy : toutes les deux reposent sur un mode de perception sensorielle selon laquelle les objets comparés se métamorphosent en signes. Ainsi, elles forment ensemble la catégorie des images, notion qui porte sur le travail de l'imagination et sur la sensibilité (1990 : 29-33).

Dans le cadre de cette étude, toutes ces informations relatives aux caractéristiques distinguent les tropes l'un l'autre ne sert rien d'autre que l'objectif de les repérer au sein de la métaphore filée afin de se focaliser sur les moyens par lesquels ils entrent en relation entre eux et contribuent ainsi à la construction de la cohérence sémantique et stylistique de la métaphore filée et de son image.

Néanmoins, tel n'a pas toujours été son style. Plutarque nous informe que Sophocle lui-même reconnaît⁶² un avancement stylistique qui s'est développé en passant par trois niveaux : selon ses dires, il a commencé par imiter le style pompeux d'Eschyle ; puis, il a développé un style acerbe et artificiel pour arriver à acquérir à la fin le style qui lui est propre : plus modéré mais fort et vif, le plus approprié à mettre en lumière le caractère humain. La plupart des tragédies conservées appartiennent à la dernière phase de son style ; pour autant, si on compare *Ajax* ou *Antigone* avec les œuvres de la maturité du poète, il est possible de repérer des traces d'artificialité ou d'une expression plus rugueuse qui classent ces œuvres plutôt dans la deuxième période de son style (Haigh *op. cit.* 162).

Hormis l'évolution de Sophocle vers un style plus modéré qui entre en combinaison harmonique avec le ton élevé de la tragédie, une série de particularités stylistiques caractérisent son œuvre : la subtilité et la délicatesse de la phrase, la préférence pour une expression concise qui conduit souvent le dramaturge à inclure dans une seule phrase un ensemble d'idées, les innovations au niveau de la grammaire, l'extension ou la modification du sens des mots ou des phrases, le traitement licencieux de la syntaxe⁶³, l'influence sur la langue de la tradition épique et lyrique, de la religion mais aussi des institutions publiques démocratique et de l'art de la rhétorique, l'invention de nouveaux mots, l'usage extensif ou l'invention de noms abstraits, l'utilisation régulière de la structure antithétique, l'ambiguïté intégrale et la tension de la langue (Haigh *op.cit.* ; Long 1968 ; Goldhill 1997 ; Battezzato 2012). Quant à la figure de la métaphore, nous remarquons qu'à titre général, les métaphores et les comparaisons que Sophocle emploie sont simples et l'objet de la comparaison provient de la nature ou de la vie quotidienne, comme c'est le cas des métaphores et des comparaisons maritimes. Toutefois, malgré leur simplicité, elles acquièrent un air majestueux du fait du raffinement et de la subtilité avec lesquels Sophocle les traite et les introduit dans son œuvre.

⁶² Plutarque, *De profectibus in virtute* 7.79b : ὡσπερ γὰρ ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε, τὸν Αἰσχύλε διαπεπαιχῶς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατὰ τεχνὸν τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς, τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν εἶδος, ὅπερ ἐστὶν ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον.

⁶³ À titre indicatif : la postposition de la préposition après le nom ou le pronom auquel elle se réfère, l'absence du génitif de séparation, du datif locatif, de l'accusatif de direction (Battezzato 2012).

Sophocle utilise les figures de style conformément à l'avancement de son style. Ainsi on remarque que plus Sophocle se détache du style grandiose d'Eschyle, moins il utilise les figures relatives à ce style et notamment la métaphore. De fait, on a constaté que, dans les œuvres appartenant à la deuxième période de la configuration de son style – style artificiel et en quelque sorte « brut » –, l'usage des figures est plus courant que dans les œuvres de la maturité. C'est pour cela qu'*Antigone* contient plus de métaphores qu'*Œdipe roi* ou *Œdipe à Colone* (Earp 2014 [1944] : 96). D'autre part, en ce qui concerne les figures qui ne sont pas liées au ton superbe d'Eschyle, leur emploi varie selon la nécessité du moment. Ce principe – l'emploi opportun de telle ou de telle figure – pénètre toute l'œuvre sophocléenne (Earp *ibid.* : 97).

Ainsi, au fur et à mesure du développement de son propre style, Sophocle diminue l'usage des métaphores, des comparaisons et des images. En raison de leur faible fréquence, là où elles apparaissent, ces figures exercent un impact beaucoup plus fort sur la langue. Elles ne sont utilisées qu'aux moments propices et elles servent plus l'efficacité de l'atmosphère que l'exactitude absolue des détails (Lesky 2010 : 444). De même, l'apparition de la métaphore filée n'est pas détachée d'une fonction précise qui est la plupart du temps liée avec le renforcement des tons poétiques ou encore l'illustration d'une image ou d'une idée qui sert à l'action tragique.

En ce qui concerne l'étendue de la métaphore filée chez Sophocle, elle varie de deux mots à des paragraphes entiers ; souvent elle ne se réduit pas à un seul passage du texte mais réapparaît régulièrement, dispersée dans l'ensemble du texte. On peut mentionner comme exemples significatifs les métaphores qui se dressent autour du terme « νόσος » ou les métaphores liées à des images maritimes qui se trouvent dans divers endroits des trois tragédies.

Une autre dimension qu'il importe de prendre en considération dans le cas des métaphores filées chez Sophocle consiste dans le fait qu'elles se rapprochent parfois de l'allégorie. Il est vrai que ce voisinage de la métaphore avec la forme de l'allégorie n'est pas passé inaperçu des théories rhétoriques. Comme nous avons déjà vu, la métaphore filée chez Fontanier, appelée « allégorisme », se trouve classée dans les « tropes en plusieurs mots » nommés aussi

« figures d'expression », puisqu'ils tiennent à la manière particulière dont la proposition est exprimée (1977 : 109).

Le lien qui s'établit chez Fontanier entre allégorisme et allégorie est suffisamment apparent de par leur origine étymologique commune ; pourtant cette idée vient de plus loin : chez Cicéron, dans *De l'orateur*, l'allégorie se confond avec ce qu'on appelle aujourd'hui la métaphore filée : l'allégorie est un procédé, « qui découle de [la métaphore], mais [qui] ne porte pas sur un seul mot employé métaphoriquement ; il se trouve dans un groupe de mots formant un tout, qui semblent dire une chose et en font comprendre une autre » (III, 166 p. 66).

Pour revenir à Fontanier, l'allégorisme se distingue de l'allégorie en ce que – contrairement à cette dernière – l'allégorisme n'offre jamais qu'un seul vrai sens, le sens figuré. Toutefois, la distinction entre les deux devient parfois difficile et même subjective (*op. cit.* : 114-116). Pour Cressot, une métaphore filée se prolonge en plusieurs mot ou phrases, elle se développe autour d'un seul sujet et elle constitue un procédé à travers lequel est concrétisée l'image évoquée. De même que Fontanier, Cressot présente l'allégorie comme figure voisine de la métaphore filée en prétendant que l'allégorie n'est qu'une métaphore filée reposant sur un objet-animé (1969 : 65-66).

Le rapport étroit de la tragédie grecque avec l'allégorie trouve ses racines dans les débuts du monde antique grec lorsque les concepts abstraits de l'esprit humain commencent à prendre corps sous la forme de dieux qui gouvernent le monde. Ainsi divinisés, les concepts moraux et sociaux comme *Thémis*, *Némésis*, *Kratos* ou *Ploutos* deviennent plus tangibles dans la pensée humaine (Picard 1942 : 25-29). Le théâtre antique grec, qui puise dans le répertoire des légendes mythiques, a largement fait usage des divinités mais aussi des personnages allégoriques comme le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle qui personnifie la Force et le Pouvoir (*ibid.* : 30). Comme le « monde » des drames antiques est régi par des figures allégoriques qui apparaissent soit dans les forces divines soit dans l'articulation du chœur ou des personnages tragiques⁶⁴, il va de soi que l'allégorie se trouve également dans la parole poétique et, en particulier ici, dans les énoncés métaphoriques. Chez Sophocle notamment, beaucoup de

⁶⁴ Les figures allégoriques apparaissent beaucoup plus souvent chez Eschyle et Sophocle tandis qu'elles se diminuent considérablement dans les tragédies d'Euripide Cf. Picard *op. cit.* : 42-43.

métaphores filées présentent des caractéristiques allégoriques. Liées à l'esprit mythique qui a alimenté les drames antiques, elles ne peuvent être ignorées.

En passant à la perspective visuelle de la métaphore filée sophocléenne, on constate que la métaphore filée chez Sophocle produit toujours une image. Il est vrai que toute image n'a pas le même degré de figurabilité : il y a celles qui présentent une figurabilité plus forte car elles sont reproduites dans l'imagination de tous de manière plus ou moins concrète, par exemple la métaphore-image de l'archer qui ajuste son tir (*Antigone*, 1035) et celles que l'esprit humain crée en se faisant une idée plus abstraite et qui prend différentes formes dans la pensée de chacun, par exemple l'image qui provient de l'idée de la maladie (*Œdipe Roi*, 60-65) ou de la jeunesse envolée (*Œdipe à Colone*, 1229-1232). Toutefois, puisque toutes les métaphores filées sophocléennes sont tirées de la nature, de la vie quotidienne ou des situations de la vie humaine et renvoient ainsi à des références collectives et individuelles, on considère qu'elles produisent toujours une image, indépendamment du degré de la figurabilité.

Quant aux autres figures de style, nous pouvons constater qu'au sein des métaphores filées sophocléennes apparaissent très souvent des figures voisines de la métaphore, à proprement parler la métonymie, la synecdoque et la comparaison, qui prennent part à l'articulation de la métaphore filée. Comme la technique de traduire une métaphore par métonymie, synecdoque ou comparaison n'est pas rare et que, notamment la comparaison figure dans la typologie pour traduire des énoncés métaphoriques selon Newmark⁶⁵, une importance particulière est accordée à ces figures-là sans négliger pour autant le repérage d'autres figures stylistiques qui apparaissent aussi au sein d'une métaphore filée.

Dès lors que le sens de la métaphore filée n'est pas réduit au niveau du mot mais est construit à partir des relations syntaxiques et sémantiques des phrases, cela démontre que cette figure dépasse les limites d'un simple procédé rhétorique. Or, le constat que la métaphore permet de se déplacer de la phrase au discours, et ainsi d'un niveau sémantique à un niveau herméneutique, a été minutieusement traité par Ricoeur dans *La métaphore vive*.

⁶⁵ Cf. *infra* les catégories de la typologie de Newmark, Partie B, chap. 2.1. « Remarques liminaires et adaptation de la typologie aux spécificités de la recherche ».

3.4.5. *La métaphore vive* et les nouvelles théories sur la métaphore

Il y a deux différences fondamentales qui séparent la pensée de Ricœur sur la métaphore de la pensée rhétorique. En premier lieu, Ricœur replace la métaphore du niveau du mot à celui de la phrase ; en deuxième lieu, en envisageant la phrase comme la première unité de signification, il conçoit la métaphore comme un procédé cognitif original et possédant sa propre valeur heuristique qui ne se réduit pas à une fonction ornementale dans le discours.

Il faut noter sur ce point que Ricœur ne songe pas à rompre avec le modèle aristotélicien sur la métaphore mais plutôt à déplacer ce modèle dans une nouvelle dimension, celle de la sémantique : selon lui, le porteur de l'opération métaphorique n'est plus le mot pris isolément mais la phrase considérée comme un tout. Dans cette perspective, le processus d'interaction se réalise en fonction de deux principes : il ne se borne pas à la simple substitution d'un mot par un autre mais il se diffuse dans toute la phrase et il s'effectue à travers l'attribution des prédicats à un sujet (1975 : 246). Le rapport prédicatif est *insolite* puisqu'au premier abord nous prenons les mots au sens littéral. La métaphore retient cette caractéristique de la déviance entre ses termes comme élément constitutif. Ricœur déclare en effet, en rapportant les paroles de Le Guern, qu'« il n'y aurait pas de métaphore [...] si un écart n'était ressenti entre le sens figuré d'un mot et l'isotopie du contexte, c'est-à-dire dans le langage de Greimas l'homogénéité sémantique d'un énoncé ou d'une partie d'énoncé » (*ibid.* : 232).

Pour mieux établir l'idée de la prédication déviante ou « bizarre », Ricœur recourt à la théorie de Jean Cohen déployée dans son ouvrage *Structure du langage poétique*. En prenant comme exemple la phrase métaphorique « l'homme est un loup pour l'homme », Cohen explique que dans le sens littéral le prédicat *loup* est impertinent au sujet *l'homme* puisque *loup* est un animal spécifique. Pourtant, ce premier sens conduit à un second : l'homme est cruel et ainsi la phrase acquiert un nouveau caractère normatif. Ainsi il présente une figure dite de « changement de sens » ou « trope » symbolisée par le schéma suivant (où le signifiant est noté Sa et le signifié Sé) : Sa → Sé1 → Sé2.

À partir de ce schéma, Cohen aboutit à la définition suivante des tropes et en particulier de la métaphore :

Le changement de sens, bien sûr, n'est pas gratuit. Il existe entre S₁ et S₂ un rapport lui-même variable, dont les différents types engendrent les différentes espèces de tropes. On parle de la métaphore si le rapport est de ressemblance, de métonymie s'il est de contiguïté, de synecdoque s'il est de partie à tout, etc. Un usage toutefois répandu confère à la métaphore le sens générique de changement de sens, et c'est cet usage que nous suivrons ici (Cohen 1966 : 107).

L'incompatibilité sémantique apparue entre sujet et prédicat dans l'usage ordinaire de la langue cède sa place à une nouvelle compatibilité qui n'a pas de statut dans le langage établi et pour cela il faut confier au lecteur, auquel le discours métaphorique est adressé, le soin de dégager une nouvelle sémantique. Le changement de sens vient ainsi supplanter l'impertinence sémantique issue de la première signification des termes et c'est dans ce sens que Cohen prétend que « la métaphore intervient pour réduire l'écart créé par l'impertinence » (*ibid.*: 108). La signification métaphorique découle alors de la forme prédicative de l'énoncé métaphorique dont les termes (sujet et prédicat) se trouvent en relation de tension et à travers ces rapports proprement tendus la signification littérale s'effondre en cédant sa place à une nouvelle pertinence et en corollaire à une innovation sémantique (Ricœur 1982 : 247).

Pour Van Den Broeck, qui envisage lui aussi la déviance métaphorique comme violation des règles restrictives du code linguistique normal, le fait que la métaphore évite de tomber dans l'absurdité sémantique est dû à sa capacité à réorienter les frontières conceptuelles de sorte à produire un effet communicatif qui va au-delà des barrières de la langue (1981 : 80). C'est précisément sur ce point-là qu'entre en jeu le fonctionnement de l'imagination – car « imaginer, c'est d'abord restructurer des champs sémantiques » (Ricœur 1986 : 289) –, lorsque le récepteur de l'énoncé métaphorique accorde son attention à l'émergence de la nouvelle compatibilité sémantique et essaie de l'apercevoir en tentant de saisir le semblable (Ricœur 1982). De fait, la ressemblance dans la métaphore apparaît dès que le récepteur renonce à chercher la signification métaphorique dans les valeurs lexicales communes des mots et se lance dans la construction d'une nouvelle pertinence sémantique qui apparaît entre les termes en dépit de leur distance. Pour ce faire, pour « voir le même dans le différent », il faut exercer une opération de l'imagination selon une vision de la ressemblance qui consiste à la fois en un voir et un penser, en une « vue conceptuelle » qui essaie de saisir des possibilités d'une nouvelle convergence sémantique. Cette vue constitue la condition nécessaire pour que la métaphore reste vive : il faut toujours que la prédication entre les termes paraisse bizarre,

que la nouvelle compatibilité sémantique surgisse à travers la perception de la tension qu'il y a entre elle et la première incompatibilité au niveau littéral, que le semblable provienne de termes au premier abord éloignés pour que la métaphore continue à remplir son rôle (Ricœur 1975 : 249).

Or, cette capacité de la métaphore à rendre « un énoncé auto-contradictoire qui se détruit, un énoncé auto-contradictoire significatif » (*ibid.* : 246) est due dans une large mesure à son aspect figuratif : la ressemblance a aussi un statut de présentation figurée, comme image dépeignant des relations abstraites. On trouve déjà l'idée chez Aristote lorsqu'il évoque le pouvoir de la métaphore de « mettre sous les yeux ». Elle est aussi posée par de nombreux spécialistes ; Richards distingue dans la métaphore une teneur (l'idée) et un véhicule (l'expression), le véhicule étant à la ressemblance de la teneur, non comme une idée l'est d'une autre, mais comme une image l'est d'une signification abstraite ; Paul Henle emprunte à Peirce la distinction entre signe et icône pour parler du caractère iconique de la métaphore, caractéristique qui la différencie parmi tous les tropes : métaphoriser c'est voir quelque chose de plus abstrait sous les traits plus concrets de quelque chose d'autre (*ibid.* : 240). En dernier lieu, Michel Le Guern construit son concept d'« image associée » sur l'idée de la collision sémantique entre le sens non figuré du lexème avec le reste du contexte : « l'analogie [dans la métaphore] s'établit entre un élément appartenant à l'isotopie du contexte et un élément qui est étranger à cette isotopie et qui, pour cette raison, fait image » (Le Guern 1973 : 58). Cette image sert donc comme médium qui vient réduire la distance qui éloignait sujet et prédicat au niveau littéral et révéler une nouvelle proximité en les mettant en relation. C'est cette idée que retient Ricœur.

Toutefois, comme le signale Ricœur, Le Guern n'est pas très clair à propos de la nature de l'image associée ; de fait, dans un même paragraphe il la définit à la fois comme « représentation mentale étrangère à l'objet de l'information qui motive l'énoncé » et comme « lexème étranger à l'isotopie du contexte immédiat » (*ibid.* : 53). Or, pour Ricœur, l'image dans une théorie sémantique de la métaphore n'a pas de sens hors du plan verbal dit de « schématisation métaphorique » (1975 : 263). L'imagination joue ici un rôle primordial puisque c'est grâce à son fonctionnement que les images sont créées sous forme de schématisation. Les images ne sont pas des images « libres » – c'est-à-dire extrinsèques à la production du sens métaphorique – mais « liées » au facteur verbal et incorporées au procès

du sens métaphorique. Ainsi « le sens métaphorique est engendré dans la profondeur de la scène imaginaire déployée par la structure verbale du poème » (Ricœur 1982).

Pour résumer les idées précédentes, Ricœur nous invite à comprendre que l'imagination est la modalité qui fait surgir une signification nouvelle à travers le procès prédicatif et que la proximité de termes prédicatifs différents se réalise au niveau de la métaphore par le moyen de la perception de l'image, traitée comme schème et relevant de l'ordre verbal. Ainsi l'image est pleinement sémantique.

Pour autant, Ricœur ne reste pas au niveau sémantique de la métaphore mais il remonte à celui de l'herméneutique, lorsqu'il passe de la phrase au niveau du discours et atteste la capacité de la référence de l'énoncé métaphorique à redire le monde, à penser le réel, à exprimer la nouveauté. Dans cette perspective, pour qu'une métaphore soit bonne il faut que la violation de la prédication ordinaire s'exerce dans le but de produire un monde. Dans ce cadre, la métaphore perd son caractère d'impertinence sémantique et acquiert une normativité interne au discours lui-même. Cela se fait, d'après Ricœur, par la fonction qu'a l'imagination de suspendre la référence du langage ordinaire (*epochè*) afin de re-décrire le monde d'une manière nouvelle. Pour ce faire, la métaphore acquiert une nouvelle référence – une référence de second degré ou, en paraphrasant Jakobson, une référence dédoublée – qui se construit sur les ruines du sens littéral (1975 : 279). Une fois que l'aperception de cette nouvelle référence s'accomplit, s'établit une pertinence étrange entre langage et monde de sorte que le premier nous permet de dégager des interprétations sur le deuxième.

La pensée de Ricœur ramène la métaphore à une dimension nouvelle et supérieure : de simple moyen d'expression elle devient porteuse d'une nouvelle sémantique qui, grâce à la fonction de l'imagination, prend son sens au-delà des frontières du discours littéral ordinaire. Cela étant, la métaphore devient le moyen d'une nouvelle conceptualisation non seulement du discours mais aussi du monde. Cette acception ouvre la voie à une perception cognitive de la métaphore qui prend de nouvelles dimensions dans l'œuvre de Lakoff et Johnson et joue un rôle important dans les théories actuelles de la traduction.

3.4.6. Lakoff et Johnson : la métaphore conceptuelle

La thèse que Lakoff et Johnson soutiennent repose sur le postulat que le système humain conceptuel qui définit nos pensées, nos paroles et nos actions est de par sa nature métaphorique. C'est cela qui explique la large diffusion de la métaphore dans le discours ordinaire. À travers un premier exemple, « l'argument est guerre », les chercheurs démontrent que la pensée humaine conçoit la façon d'argumenter en termes de conflit de sorte que chaque fois que quelqu'un argumente, il agit et forme son langage en termes de guerre (2003 : 4-7)⁶⁶.

D'après Lakoff et Johnson les valeurs les plus fondamentales d'une culture sont cohérentes avec la structure métaphorique des concepts les plus fondamentaux de cette culture. À titre d'exemple, ils remarquent que toute activité humaine dans le monde est liée à une orientation exprimée en termes de « haut et bas » (*ibid.* : 57). Dans cette perspective il n'est pas étonnant qu'une large gamme de valeurs culturelles de la société humaine soit étroitement associées à cette métaphore spatiale : la métaphore en anglais « Your status should be *higher* in the future » (ton statut social devrait être *plus haut* à l'avenir) relève du concept que HIGH STATUS IS UP (le statut élevé est exprimé selon le concept de "haut") et THE FUTURE IS UP (le future est exprimé selon le concept de "haut") (*ibid.* : 23).

Le lien qui s'établit entre les énoncés et les concepts métaphoriques est systématique et cohérent de sorte qu'une seule conception métaphorique, par exemple la conception du temps en termes d'espace, amène à l'emploi de mots qui indiquent le lieu comme *dans*, *à*, *où* dans des expressions temporelles : *dans une heure*, *à sept heures*, *à demain*, *le moment où*, etc. (*ibid.* : 135-136)⁶⁷. Ce systématisme découle du fait que toute correspondance entre la conception et l'expression métaphorique est enracinée dans l'expérience physique issue de notre interaction avec le milieu naturel et de nos expériences avec des objets physiques. Bien plus, la métaphore conceptuelle devient souvent l'outil pour conceptualiser le non-physique –

⁶⁶ Dans cette œuvre, on trouve des exemples en anglais du vocabulaire de guerre employé dans une argumentation ordinaire : *attack a position*, *undefensible*, *strategy*, *new line of attack*, *win*, *gain ground*.

⁶⁷ Exemples adaptés en français de sorte à être illustratifs. En ce qui concerne les exemples en anglais, on lit dans l'original : « Similarly, the use of spatial words like *in* and *at* for time expressions (e.g. *in an hour*, *at ten o'clock*) makes sense given that TIME is metaphorically conceptualized in terms of SPACE ».

tout ce qui est abstrait ou subjectif – en termes de physique, tout ce qui est concret et sensible (*ibid.* 59). À titre indicatif, le corps humain donne lieu à une large variété de métaphores ontologiques qui expriment des émotions, des activités, des idées en termes corporels (*ibid.* 26-29). Le cas de l'esprit métaphoriquement saisi en termes de machine a généré des métaphores telles que « My mind just *isn't operating* today » (Mon esprit est incapable de *fonctionner* aujourd'hui), ou en termes de fragilité « She is easily *crushed* » (Elle est facilement *froissée*).

Zoltán Kövecses partage le même point de vue que Lakoff et Johnson sur l'existence de structures métaphoriques fondamentales dans la pensée de l'homme et dans sa perception du monde. Il examine une large gamme d'expressions métaphoriques qui ont comme base l'expérience corporelle et l'activité neuronale cérébrale, comme celles qui sont construites à partir de la conception INTENSITY IS HEAT (L'intensité est exprimée selon le concept de "chaud") : « His eyes *blazed* intently into mine » (ses yeux *brûlent* intensément dans les miens) ou « Then, in the last couple of years, the movement for democracy began *to heat up*. » (Les dernières années, le mouvement de la démocratie commence à *s'échauffer*). Comme ces expressions ont comme point de références des expériences de nature biologique qui sont communes à tous les hommes, cela signifie que la plupart de métaphores que les hommes utilisent sont similaires et universelles, au moins au niveau conceptuel (Kövecses 2005 : 32-34).

Toutefois, la correspondance entre la conception humaine et l'expression métaphorique n'exclut pas que les métaphores aient aussi un caractère culturel dans le sens où elles sont déterminées par nos expériences collectives dans une culture donnée. Par conséquent, elle varie d'une culture à l'autre. Cela arrive même pour les métaphores spatiales considérées universellement comme inhérentes à l'expérience physique de l'homme. Ainsi, des concepts tels que le bonheur, la santé, le contrôle, le statut social, le grand nombre ou la grande taille sont exprimés dans plusieurs univers culturels par des métaphores liées à la conception du « haut » (*ibid.*18). Toutefois, le fait que chaque culture donne une priorité différente à telle ou à telle valeur engendre des visions différentes : pour une culture donnée la valeur de « économiser de l'argent est mieux » pour l'achat d'une voiture peut être plus importante de la valeur « le plus grand est le mieux » (*ibid.* 24).

En plus de cela, il est vrai que quelques univers culturels partagent des conceptions métaphoriques similaires. À titre d'exemple, la métaphore conceptuelle en anglais LIFE IS A JOURNEY (la vie, c'est un voyage) apparaît également en grec moderne où elle tire ses origines dans l'Antiquité et en particulier dans les narrations mythiques qui renvoient à Charon et à l'*Odyssée* (Gibbs 2017 : 37). C'est sous ce prisme qu'on pourrait éventuellement concevoir la métaphore filée de l'errance qui traverse le mythe d'Œdipe.

Néanmoins, chaque énoncé métaphorique ne peut qu'être culturellement déterminé puisque c'est le facteur culturel qui définit le sens des concepts qui prennent place au sein d'une métaphore (Lakoff et Johnson *op. cit.* 142). Cela est très apparent dans le cas des concepts abstraits qui sont exprimés à travers divers types de métaphores conceptuelles. À titre indicatif, il y a une diversité d'expressions métaphoriques pour aborder le concept de l'amour d'une culture à l'autre, ce qui témoigne seulement de différentes manières d'appréhender ce concept (Gibbs *op. cit.* 22). À l'occasion de ce dernier exemple, nous ne pouvons que souligner combien il est nécessaire que le traducteur des drames antiques se soucie de la dimension culturelle de termes métaphoriques comme celui de φιλία (amitié, affection, conciliation, amour) qui, si écartés temporellement, portent des sens différents et variés par rapport à aujourd'hui.

En admettant que notre système conceptuel et langagier soit structuré dans une large mesure métaphoriquement, on parvient au constat qu'une métaphore ne peut pas être remplacée par une expression non métaphorique sans perdre une partie considérable de son sens. Toutefois, au-delà de cette dimension linguistique, Lakoff et Johnson défendent la thèse selon laquelle l'apparition d'une nouvelle métaphore dans le système conceptuel humain est susceptible d'altérer ce système et en corollaire les actions et les perceptions qui y prennent place. Selon eux, un bon nombre de changements culturels peut résulter de l'introduction d'un nouveau concept métaphorique et du recul des autres plus anciens (*ibid.* 145-146). Il faut noter sur ce point la puissance que les deux spécialistes confèrent à la métaphore conceptuelle : elle ne dépasse pas seulement les frontières du système de la langue ni ne reflète seulement le système conceptuel humain ; bien plus, elle a la puissance d'engendrer des changements dans la structure du système conceptuel et par conséquent d'influencer notre perception du monde.

Ce qui importe de retenir de Lakoff et Johnson, c'est la position selon laquelle la métaphore est inhérente à notre façon de penser et de conceptualiser le monde et que la conception de la réalité est formée différemment d'une culture à l'autre et d'un système de langue à l'autre. Comme ils le notent en effet « toute expérience est totalement culturelle et nos expériences du monde sont formées de manière à ce que notre culture soit déjà présente dans l'expérience elle-même » (*ibid.* 57). En envisageant ainsi la métaphore en tant que moyen conceptuel humain pour appréhender la réalité qui porte en elle une conception du monde et est intégrée dans le plus vaste domaine du style entendu comme « la physionomie externe d'un système de représentation interne » (Arthur Danto cité par Jenny 2000 : 101), l'opération traductive ne saurait négliger la dimension culturelle de la métaphore d'autant plus que la traduction est considérée comme un décentrement autant linguistique que culturel (Meschonic 1973 : 310-311). Par conséquent, le facteur culturel dans le cas du transfert de la métaphore filée dans la langue et la culture grecque moderne et française respectivement constitue une dimension qui oriente de manière définitive l'idiosyncrasie du traducteur.

3.4.7. Décoder et encoder la métaphore filée de Sophocle à travers la traduction: une opération esthétique et cognitive

La traduction de la métaphore est un sujet problématique et débattu par les traductologues et les traducteurs du fait qu'il est difficile de discerner son sens précis. Effectivement, la caractéristique propre de la métaphore réside sur le fait qu'elle oscille toujours entre un sens littéral et un sens figuré. Ricœur y fait référence dans le but de présenter la différence entre la métaphore et une comparaison abrégée. De fait, il explique que dans la métaphore, quelques termes sont pris littéralement, d'autres métaphoriquement tandis que dans la comparaison aucun terme n'est pris au sens figuré. Étant donné que tous les mots gardent leur sens et que les représentations elles-mêmes restent distinctes, la comparaison ne présente aucun écart ni aucune substitution qui aboutirait à une nouvelle dénomination. Dès lors, aucun transfert de signification n'a lieu. En revanche, dans la métaphore on aperçoit l'existence d'une certaine incompatibilité entre les termes, qui s'effectue grâce au fait qu'elle opère une fusion du sens propre et du sens figuré autant qu'un transport (1975 : 236, 242, 257).

Du fait de ce croisement de deux sens, le traducteur rencontre souvent une grande difficulté pour décider entre une transposition littérale ou figurée. Bien plus, il y a des fois où la métaphore « joue » simultanément avec les deux sens, ce qui n'est pas toujours facile à réaliser dans la langue d'accueil. Sophocle pose un tel problème au traducteur puisqu'il recourt souvent à une pratique particulière : une fois qu'il commence une comparaison, il la continue en utilisant un langage qui est partiellement métaphorique et partiellement littéral. C'est ici bien le cas du premier *stasimon* d'*Antigone* où le chœur, grâce aux métaphores filées, compare l'ennemi argien à un aigle et les deux images – celle de l'armée hostile et celle de l'aigle qui attaque sa proie – s'entremêlent tout au long de la description (Haigh 1896 : 166-167).

Comme la métaphore rattache deux termes de domaines différents de manière à révéler des aspects inconnus de ces concepts, elle porte un caractère polysémique. Toutefois, puisque le lien entre ces deux termes reste sous-entendu, la manière de dire de la métaphore reste implicite et invite le récepteur à choisir, selon les conditions pragmatiques, si le concept métaphorique est pertinent ou non. Dès lors, le décodage de la métaphore implique un processus cognitif particulier qui rend le travail du traducteur difficile : lorsque celui-ci entreprend de traduire une métaphore, il est confronté au problème de conserver autant la polysémie du sens que son caractère oblique.

Le problème devient plus fort dans le cas de Sophocle où le style tient dans une large mesure à ce qu'il contient de multiples niveaux d'ironie et revêt différentes significations (Scodel 2010 : 326). Dans un tel horizon, la polysémie du langage – qui ne constitue pas un phénomène rare chez Sophocle – conditionne la situation tragique des héros. Il est vrai que dans la dramaturgie de Sophocle, la langue signifie plus qu'on ne le croit (Goldhill 2012 : 26). Selon Segal, aucune autre œuvre n'est plus portée sur la langue qu'*Œdipe roi*. Cette œuvre projette un monde où les sens sont retournés, énigmatiques et incertains (1999 : 241-244). En élargissant plus cette pensée, Segal considère que l'ambiguïté de la langue chez Sophocle a une telle force qu'elle se « heurte inévitablement avec l'ambiguïté de l'identité des personnages » (1998 : 141). À cet égard, on peut remarquer qu'un lien similaire est tissé en particulier entre le langage métaphorique, souvent chargé de doubles sens, et l'identité œdipienne.

Œdipe roi se dresse autour d'une métaphore centrale — l'aveuglement et la lucidité — derrière laquelle on détecte l'antithèse tragique entre l'intelligence et la méconnaissance et le bonheur et la détresse. Sur cette base, un jeu de mots se transforme en ironie tragique : dans la scène de l'échange entre Œdipe et Tirésias, le vocabulaire sur la vue et l'aveuglement est employé de façon répétitive pour démontrer que c'est l'homme aveugle qui voit clairement tandis que le roi reste aveugle non seulement des yeux mais aussi des oreilles (Segal 1998 :162-163).

Tout au long de la tragédie, Œdipe est alors, sans le savoir, plus qu'il ne le dit (Vernant 2001a [1972] : 101 :131) ; cela montre que le double sens du discours tragique, véhiculé par la métaphore filée de l'aveuglement, reflète la duplicité qui caractérise la situation tragique du héros : Œdipe, qui arrive à résoudre l'énigme du Sphinx, n'est pas capable de résoudre l'énigme de sa propre existence, empiégé dans la confusion des termes à première vue très clairs comme : « voir », « apprendre qui je suis », « apprendre d'où je viens », « apprendre avec qui je vis » (Goldhill 2015 : 27). Une métaphore analogue qui présente aussi le héros « pris au mot » (Vernant *op.cit.* : 35) est tissée autour les notions de « nouer – dénouer » ; cette métaphore révèle un réseau métaphorique qui, connecté avec d'autres réseaux relatifs comme maladie-remède de la ville ou chute-redressement de la ville projette ironiquement la promesse du roi de sauver la ville et l'impossibilité d'accomplir à la fin sa promesse (Goldhill 2012 : 13-25).

De manière similaire, on constate que dans *Œdipe à Colone*, l'usage récurrent des énoncés métaphoriques qui juxtaposent des images de la jeunesse et de la vieillesse — qui apparaissent aussi dans *Œdipe roi* — reflète le balancement du héros qui est à la fois proche « du port ultime qui lui a été désigné par la divinité » et en même temps « tout prêt à retourner à son passé, à sa colère, à ses démons » (Astier 1974 : 61). Son errance, autant au niveau des déplacements géographiques qu'au niveau identitaire, est également signalée par l'emploi métaphorique des termes relatifs à la rue et à l'errance.

Dans *Antigone*, nous rencontrons aussi des métaphores filées et des images qui contribuent à la projection des caractéristiques et de la situation tragique des héros. À titre indicatif, l'héroïne est comparée à un oiseau qui se lamente lorsqu'il découvre son nid vide (433). Ensuite, Créon emploie des métaphores-images pour démontrer la nature indomptée

d'Antigone (473-478). Plus tard, Antigone est comparée avec Niobé, ce qui met en avant, selon Segal, à travers la dureté de la roche, l'aspect dur de son caractère (1999 : 154-155). De la même façon, Hall soutient que la corrélation des personnages jeunes avec la nature au moyen des métaphores-images – Antigone est présentée comme une légère brise fraîche tandis qu'Hémon évoque des images de tempête sauvage, de vagues dans la mer ou d'arbres à côté de fleuves inondés (712-717) – montre que ces personnages auraient pu rétablir le vent frais dans leur ville souillée s'ils ne restaient pas emprisonnés dans leur tragique destin familial (2010 : 308).

Toutefois, dans cette œuvre, l'intrigue se focalise plus sur la scission entre deux conceptions de vie totalement opposées que sur le parcours tragique d'un seul et unique héros. Dans cette perspective, la tendance générale de l'écriture sophocléenne, à savoir lorsque les mêmes mots prennent dans la bouche de chacun de personnages des significations opposées (Vernant *op.cit.* : 35), matérialise le fossé qui sépare les deux héros et obstrue la communication, la rend opaque, perdue dans la polyvalence et l'ambiguïté des mots. Dans *Antigone*, les héros échouent en effet à communiquer parce que cette communication est fragilisée par l'absence de partage d'un langage commun à l'égard des notions-clés (Hammond 2009 : 100-101)⁶⁸. À titre d'exemple, Vernant cite le mot νόμος ou φίλος qui prennent des significations différentes pour Antigone et pour Créon (2001a [1972] : 35). Il en va de même pour le mot κέρδος qui se charge de sens différent pour chacun de deux héros ; lorsqu'en effet l'héroïne parle du « profit » de la mort (461-8), elle témoigne d'un mode de pensée en contraste absolu avec celui de Créon (Goheen 1951 : 17).

Comme dans le cas d'*Œdipe roi* et d'*Œdipe à Colone*, les métaphores servent l'intrigue tragique en illustrant l'itinéraire tragique du héros, dans *Antigone* elles sont aussi liées à l'avancement de l'action tragique : étant donné que le questionnement de savoir qui a raison et qui a tort entre les deux héros n'a pas de réponse évidente (Bowra 1993 : 76), des métaphores et des images sur le pouvoir de l'argent ou sur le domptage des animaux lancées par Créon contre ses ennemis révèle progressivement sa nature de tyran (Goheen *op. cit.* : 14-35). Enfin, l'emploi métaphorique des notions de « nouer – dénouer » – qui apparaît déjà dans

⁶⁸ Hammond cite comme exemple les différentes notions que chaque personnage donne au mot φίλος.

Œdipe roi mais aussi dans *Œdipe à Colone*⁶⁹ – marque le moment du dénouement où Créon, désormais lucide sur l'*Hybris* qu'il a commis, espère de manière tragiquement ironique qu'en laissant libre Antigone il « se dénouera » lui aussi des conséquences de son acte (Goldhill 2012 : 13-25) : « J'ai moi-même lié, je serai là pour délier. / J'ai bien peur que le meilleur soit de ne pas toucher / Aux lois établies jusqu'au dernier jour de sa vie »⁷⁰.

Hormis le parcours tragique et les caractéristiques des héros, les métaphores, chez Sophocle, illustrent des questions tragiques relevées dans une dimension universelle et diachronique. Dans *Antigone* et *Œdipe roi*, par exemple, la métaphore du chef de l'État comme capitaine qui gouverne le bateau de la cité exprime l'ingéniosité de l'homme qui parvient à maîtriser la houle de la mer ; d'autre part, par la projection de la violence et des dangers de la tempête, elle incarne aussi le pouvoir indomptable des dieux et de l'univers qui se battent contre l'action de l'homme (Goheen *op. cit.* 44).

À travers les exemples ci-dessus, on constate que chez Sophocle la métaphore est liée à la condition et à la destinée tragique des héros, elle la révèle et la met en exergue. Elle devient alors un outil stylistique qui sert sensiblement et essentiellement à la révélation du tragique. Compte tenu de ceci, on aperçoit la fonction de la métaphore chez Sophocle dans une nouvelle perspective. En général, la métaphore sert un double objectif : d'une part, elle vise à susciter l'intérêt du lecteur, à le surprendre et à lui faire plaisir ; de l'autre, elle l'invite à la concevoir comme une manière de penser et de s'exprimer intrinsèquement liée à la pensée humaine. Les deux fonctions, l'esthétique et la cognitive, sont inhérentes à cette figure, en imposant deux approches possibles du phénomène de la métaphore, une orientée linguistiquement et une orientée culturellement. Toutefois, même si chaque théorie se penche de préférence surtout sur l'une, elle doit aussi prendre en considération l'autre. Chez Sophocle, la duplicité de la fonction rappelle fortement les deux différentes approches du tragique, une esthétique et une philosophique. Cela démontre que le traducteur des tragédies antiques doit mettre en œuvre un surplus de travail cognitif non seulement pour transférer la

⁶⁹ Dans *Œdipe à Colone* le terme λύειν (dénouer) paraît plus positif puisqu'il est associé avec l'héroïsation finale d'Œdipe (Goldhill 2012 : 13-25).

⁷⁰ Αὐτός τ' ἔδησα καὶ παρὼν ἐκλύσομαι. / δέδοικα γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους / ἄριστον ἢ σφάζοντα τὸν βίον τελεῖν (1112-1114) traduit par Jean et Mayotte Bollack 1999.

métaphore de manière à conserver dans la langue cible ces deux fonctions mais aussi pour mettre en avant le fonctionnement du discours métaphorique sur la révélation le tragique.

Toutefois, une telle entreprise n'est pas toujours réalisable. En entrant dans un environnement linguistique et culturel nouveau, la métaphore n'est pas toujours susceptible d'être traduite par une autre métaphore dans la langue cible, en raison de l'absence de correspondance linguistique ou culturelle entre les deux langues (Catford 1965 : 93-103). Les langues, comme le signale Dagut, sont « anisomorphes métaphoriquement » (1976 : 32) et cela est dû à la différence culturelle, linguistique et cognitive entre la langue d'origine et la langue cible.

Ce constat a amené à deux débats majeurs : le premier consiste en l'acceptation que quelques métaphores restent intraduisibles ; à ce titre, Dagut, considérant que la fonction majeure de la métaphore est de surprendre le lecteur en entraînant un impact esthétique, soutient que le texte est traduisible seulement si cet impact peut être reproduit. Dans le cas contraire, il est préférable qu'il reste intraduisible (*ibid.* : 22). Pour Van den Broeck, le degré de la traductibilité de la métaphore est élevé si le contact entre la langue source et la langue cible est étroit et leur évolution culturelle parallèle et selon si un seul ou plusieurs types d'informations sont transférés à travers la traduction (1981). Snell-Hornby, en parlant de « scale of translatability », a soumis la traductibilité aux conditions qui concernent le contexte culturel donnée (1988 : 41).

Le deuxième débat est celui de l'élaboration d'un processus potentiel de traduction. Dans le cadre des théories qui sont plutôt orientées vers une approche linguistique, l'accent est mis sur les solutions possibles afin de reproduire au mieux la métaphore et sur le classement de ces solutions. Vinay et Darbelnet simplifient la distinction que Bally propose entre métaphores-images vives – divisées encore en images « sensibles » et images « affectives » – et métaphore-images mortes, en la remplaçant par les métaphores vivantes et les métaphores usées. Selon eux, le traducteur pourrait tirer profit de la connaissance du type de métaphore à traduire, parce que cela l'aidera à choisir entre deux techniques possibles de traduction : la traduction littérale choisie surtout si les deux langues-cultures entretiennent des relations étroites ; cette traduction est plus faisable dans le cas des métaphores mortes. La traduction non littérale qui consiste en la recherche d'une équivalence et concerne en priorité les métaphores vives (Vinay et Darbelnet 1958 : 199-200).

Van den Broeck propose quelques moyens potentiels de traduction liés aux différents types de métaphore : lexicalisée, conventionnelle et privée. Plus précisément il expose ces modes potentiels en trois axes (1981 : 77) :

- a. La traduction *sensu stricto* : si tant la teneur que le véhicule de la langue source sont transférés dans la langue cible.
- b. Substitution : si le véhicule de langue source est remplacé par un véhicule différent dans la langue cible mais que la teneur est resté plus ou moins le même.
- c. Paraphrase : quand la métaphore de la langue source est transférée dans la langue cible par une expression non-métaphorique.

D'après Van den Broeck, pour que le traducteur choisisse entre ces options, il faut prendre en considération un facteur important : la pertinence de la métaphore dans l'acte de traduire, qui est déterminée selon que la métaphore est créative ou décorative ; dans le premier cas, il est préférable que la métaphore soit traduite littéralement tandis que dans le second, elle peut être remplacée plus facilement par une autre expression puisqu'elle est moins pertinente par rapport à sa fonction communicative.

Newmark (1988 : 104-113), qui définit la métaphore comme l'espace sémantique commun entre l'*image* – la figure picturale que fait surgir la métaphore – et l'*objet* – ce qui est décrit ou qualifié par la métaphore –, se rapproche des typologies de métaphore de Bally (1921) et de Vinay et Darbelnet (1958) concernant la dimension figurative de chacune d'entre elles. Pour Newmark les métaphores sont classées dans l'ordre suivant : métaphores mortes, standardisées, clichées, récentes, originales selon le degré du contenu imagé de chacune. Dans cette analyse, nous nous limitons aux catégories des métaphores mortes, standardisées et originales de Newmark, qui correspondent autant au classement de Bally en métaphores-images vives – images concrètes et images affectives – et en métaphores-images mortes, qu'à celui de Vinay et Darbelnet qui simplifient la typologie de Bally en proposant la répartition en métaphores usées (ou figées ou mortes) et inventives. En prenant en considération ces trois typologies, nous sommes confrontés à des métaphores mortes, qui ont perdu leur pouvoir imaginaire, à des métaphores standardisées qui, sans être sur-utilisées, présentent une image atténuée mais encore perceptible émotionnellement par le récepteur, et à des métaphores

originales qui disposent du plus haut degré de contenu imagé. Ainsi, bien distincts au niveau de la dimension figurative, ces trois types d'énoncés métaphoriques amènent les traducteurs à utiliser différentes techniques de traduction. Newmark (1988) propose des techniques⁷¹ de traduction spécifiques en fonction des types de métaphores :

- Reproduction de la même image
- Substitution à l'image de la langue source d'une image de la langue cible
- Traduction par l'emploi d'une comparaison qui retient la même signification
- Traduction par l'emploi d'une comparaison plus une explication
- Transformation de la métaphore en explication
- Suppression
- Reproduction de la même métaphore plus une explication

Toury rajoute à la classification de Newmark encore deux techniques : l'emploi d'une métaphore dans le texte cible pour traduire une expression non-métaphorique dans le texte source et l'addition d'une métaphore dans le texte cible sans qu'il y ait un énoncé

⁷¹ Pour tout type d'opérations mises en œuvre dans la transposition du texte en traduction nous faisons usage des termes « technique » et « procédé ». Pour désigner ces opérations réalisées au niveau des petites unités du texte traduit, Newmark propose le terme « procedure » en anglais (1988 : 81-93) alors que Vinay et Darbelnet adoptent surtout le terme « procédé technique » (1958 : 46-55). En revanche, on considère que le terme « stratégie » concerne plutôt l'ensemble de décisions du traducteur qui reflètent sa position et son approche globales de traduire tout comme son projet général lié à ses intentions et à ses idéologies. Selon Venuti les stratégies en traduction concernent la prise des choix fondamentaux pour traduire un texte étranger ainsi que la méthode globale de traduire et ces choix sont toujours influencés par des facteurs culturels, économiques et politiques. Venuti présente à ce propos les *domesticating strategies* versus *foreignizing strategies* (dans Baker 2005 : 240-244).

métaphorique à remplacer dans le texte source (1995 : 81-86). Les stratégies développées par Newmark, en corrélation avec celles de Toury, constituent le fondement pour l'étude des techniques employées par les traducteurs de cette recherche qui seront conformes au style du texte traduit dans son ensemble.

En prenant une vue d'ensemble des théories préalables, on conclut que le traducteur doit être conscient de la nature et de la fonction de la métaphore dans l'ensemble non seulement du texte de départ mais aussi du texte d'arrivée, car la fonction de la métaphore peut varier d'une langue à l'autre (Van den Broeck *op. cit.* : 76-77). Or, cela signifie que le traducteur doit être pleinement conscient de la dimension culturelle du langage métaphorique dans chacune des langues qui prennent part au processus de traduction.

Ce constat laisse les approches orientées linguistiquement incomplètes si elles ne prennent pas en compte la perspective culturelle de la métaphore. Initiée par Lakoff et Johnson, l'approche conceptuelle de la métaphore a exercé un large impact dans les sciences de la traduction. De fait, sous l'influence de la thèse selon laquelle les énoncés métaphoriques forment en paroles nos conceptions métaphoriques, certaines approches traductives ont commencé à aborder la question sur la traductibilité de l'expression métaphorique en mettant l'accent sur la portée cognitive de la métaphore : « par sa capacité à réaligner les frontières conceptuelles, la métaphore peut obtenir un effet communicatif qui, en un sens, est au-delà de la langue. » (Leech 1974 : 45).

En admettant que la métaphore constitue la base de la formation de la conception humaine (Boase-Beier 2014 : 97), les approches cognitives de la traduction se focalisent sur le caractère universel de l'expérience humaine ; cela détache la métaphore conceptuelle de sa dépendance culturelle (dans Schaffner *op. cit.* : 1264-1265) et la rend plus traduisible. Toutefois, mêmes les expériences universelles s'enracinent différemment d'une culture à l'autre ou même au sein d'une même culture (Kövecses 2005 : 34) et les différents types des métaphores témoignent de différents degrés de dépendance culturelle. À titre d'exemple, les métaphores dites métaphores-images diffèrent des métaphores conceptuelles en ce qu'elles restent spécifiques culturellement, c'est-à-dire dépendantes des facteurs contextuels (Tabakowska 1993 : 68).

D'après Boase-Beier, dès lors que les métaphores sont dépendantes de l'individualité de l'auteur et étant donné que les métaphores-images sont par nature individuelles, le traducteur doit être capable de distinguer les éléments conceptuels universels de ceux qui sont concrétisés culturellement (2014 : 98). Ce type de décodage implique une connaissance profonde de l'univers culturel dans lequel le texte de départ est produit (*ibid.* : 101). De plus, comme le souligne Snell Hornby, la possibilité de transférer la métaphore de manière adéquate dans une autre langue ainsi que le choix concret du traducteur dépendent dans une large mesure de la structure et de la fonction de la métaphore dans l'original (dans Tabakowska *op. cit.* : 70). À ce titre, on revient à la nécessité que le traducteur connaisse le contexte historique dans lequel les tragédies de Sophocle ont été créées ; en outre, il faut que le traducteur accorde de l'importance à la composition et au rôle de la métaphore filée dans l'ensemble de ces textes où la métaphore autant comme figure de style que comme élément révélateur d'un univers culturel précis est mise au service du tragique.

La traduction de la métaphore filée dans les drames antiques de Sophocle oblige le traducteur à se pencher sur les caractéristiques particulières de ce procédé stylistique, qui en font en même temps un outil stylistique à fonctionnalité esthétique et un moyen de charger culturellement et sémantiquement le discours tragique. La *metaphora* (transfert) de la métaphore dans l'environnement socioculturel contemporain du traducteur ne peut qu'engendrer des remodelages sémantiques et stylistiques sur la métaphore, dûs à l'ancrage spécifique du traducteur dans le temps et à sa subjectivité propre.

La retraduction est une pratique réalisée par un sujet traduisant qui, quoiqu'il ne détermine pas l'œuvre de traduction de manière exclusive en raison des délimitations socioculturelles, constitue pour autant le facteur fondamental dans le processus de traduire. Dans le cas de la traduction des tragédies classiques grecques, le traducteur laisse apparaître sa propre voix à travers ses choix stylistiques. Le transfert de la métaphore filée notamment laisse une large possibilité aux choix traductifs autant de par l'extension de cette figure de style que de par la variété des procédés stylistiques qu'elle utilise. Bien plus, dans le cas de la parole poétique sophocléenne où la métaphore filée n'est pas bornée à un rôle ornemental mais se met au service du sens tragique, la transposition impose un processus cognitif particulier qui prendra en compte le type de métaphore, son rôle dans l'ensemble du texte antique, le contexte historique dans lequel elle se développe mais aussi le contexte dans lequel elle est transmise.

Le phénomène de la réécriture de textes anciens grecs, sous toutes ses formes, n'est pas nouveau. En particulier pour le mythe antique grec, il remonte loin dans le passé, jusqu'aux origines même de la littérature. Ainsi, lorsque l'on parle aujourd'hui de la réécriture des tragédies antiques grecques, on ne se réfère qu'à une pratique d'écriture longtemps exercée qui recycle l'ancien dans la mémoire collective, lui redonne vie en réactualisant ses messages et ses moyens d'expression.

Deux formes de ce phénomène feront l'objet de cette analyse : les réécritures-adaptations dramatiques et les réécritures-traductions des drames sophocléens du cycle thébain aux XX^e-XXI^e siècles en Grèce et en France. Issues d'un espace historique précis, ces deux formes témoignent des caractéristiques de leur époque en portant à la fois des interprétations antérieures sur les questions tragiques. Dans les deux formes, il y a un créateur, un écrivain ou un traducteur, dont le rôle est décisif dans la formulation de l'œuvre de réécriture. Ce créateur fait état de sa propre vision du mythe littéraire antique par ses propres modalités esthétiques. Or, ni la vision ni les moyens ne se formulent de manière autonome ; tout acte de remodelage et de transgression des hypotextes antiques est influencé par des circonstances historiques, par des normes esthétiques ou des traditions culturelles. Ces éléments figurent dans le répertoire culturel de l'auteur, se superposent avec ses réminiscences intertextuelles et, filtrés par sa mémoire, déterminent son écriture qui reste ouverte à de nouvelles interprétations dans le cadre de la réception de chaque lecteur-spectateur.

Comme il s'agit de deux types textuels de réécriture différents, chacun adopte des dispositifs et des modes qui lui sont propres pour réactualiser le sens tragique : dans le cas des réécritures-adaptations dramatiques la restructuration du mythe littéraire autant au niveau des composantes structurelles qu'au niveau thématique a été la pratique fondamentale des dramaturges pour exprimer leurs messages sur les diverses métamorphoses du tragique dans leur époque ; en matière de réécritures-traductions, les procédés stylistiques et en particulier la métaphore filée laisse apparaître les choix des traducteurs pour réanimer esthétiquement, culturellement et conceptuellement le sens tragique des hypotextes antiques.

Sous ce prisme global, les modalités dramatiques et les procédés stylistiques dont les dramaturges et les traducteurs font respectivement usage peuvent s'avérer être un outil effectif pour aborder la place, les formes et le fonctionnement du tragique dans l'époque

contemporaine. Après avoir exposé les principaux fondements théoriques de cet enjeu, on pourra se pencher par la suite, d'abord sur l'étude des retraductions des textes sophocléens puis sur l'examen des réécritures-adaptations dramatiques dans le but d'analyser le transfert et le travestissement du sens tragique dans une époque éloignée de Sophocle de 2500 ans.

B. Procédés stylistiques de la mise en évidence du tragique en traduction

Le style de Sophocle, qui au cours des siècles a constitué et constitue encore un objet de recherche scientifique, a des caractéristiques repérables qui lui sont propres. Cependant, comme le style d'un auteur évolue dans le temps, souvent même d'une œuvre à l'autre, il nous a paru approprié pour notre étude d'examiner trois œuvres différentes – *Antigone*, *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone* – traduites par quatre traducteurs différents issus deux pays différents – La Grèce et la France – et dans de différentes périodes pendant les XX^e et XXI^e siècles.

Le choix d'examiner pour chaque œuvre sophocléenne les traductions de deux traducteurs grecs et de deux traducteurs français, travaillant dans des périodes différentes de XX^e et XXI^e siècles, peut nous offrir une perspective comparative qui puisse déceler les caractéristiques qui rendent le style de chaque traducteur singulier à travers les choix qu'il effectue au niveau des procédés. Or, ces choix sont largement déterminés par les contraintes posées autant de par la nature à la fois littéraire et théâtrale de l'original que de par les conventions d'un contexte socioculturel précis. Encore plus, lorsque les traducteurs s'adonnent à la traduction de la métaphore, confrontés à la nécessité de saisir la duplicité du rôle de cette figure, autant esthétique que cognitive, dans le texte original afin de la transposer – dans la mesure du possible – comme un phénomène identique dans le texte d'accueil, ils affrontent souvent des difficultés linguistiques et culturelles complexes, qui rendent leurs choix encore plus révélateurs.

La nécessité des prises de décisions dans chaque étape de l'acte de traduire, qui fait Jiří Levý décrire la traduction comme un « processus de décisions » (Levý 1967) et Jean Rene LADMIRAL d'aborder le traducteur comme *décideur* (LADMIRAL 1986 : 35), pose la question sur l'autonomie du sujet de traduction dans le cadre de l'ensemble des contraintes qui la déterminent et la délimitent. À cet égard, le concept de l'*habitus* (Bourdieu 1972) semble réconcilier dans un mélange inaltérable l'idiosyncrasie singulière du traducteur et l'influence exercée par des facteurs sociopolitiques et culturels variés.

La partie de l'analyse qui s'ensuit est divisée en trois grands chapitres, chacun correspondant à une des tragédies du corpus, *Antigone*, *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*. Dans chaque chapitre on réalise une analyse détaillée des procédés traductifs des métaphores filées utilisés par quatre traducteurs, deux grecs et deux français.

En dernier lieu, on procède à un examen synthétique des résultats de l'analyse pour illustrer comment et à quel degré les divers paramètres par lesquels sont filtrés la forme et le contenu du texte original – le contexte historico-culturel, les rapports inter et intra linguistiques, la finalité de chaque traduction, l'*habitus* des traducteurs – orientent les choix des traducteurs.

1. La traduction de la métaphore filée et le style du traducteur

Chaque traduction est unique dans le sens où elle ne peut pas être répétée de façon identique par un deuxième traducteur. Ce constat ne révèle rien d'autre que la singularité de son créateur, le traducteur (Reiss 2000 : 91). Or la construction de cette singularité s'effectue sur le plan d'un ensemble de contraintes dont la combinaison est elle aussi singulière. À proprement parler, quand le traducteur entreprend le transfert transculturel du procédé stylistique de la métaphore filée des hypotextes antiques, il se confronte à tout un réseau complexe de perspectives sémantiques et culturelles qui l'obligent de questionner son propre rôle et les limites de sa créativité et liberté. De par là, ses choix particuliers sont d'un intérêt majeur pour l'étude de son individualité.

1.1. Autonomie et contraintes du traducteur : le cas des drames antiques grecs

En traduction littéraire se trouvent confrontés deux textes dont chacun porte des caractéristiques propres de littérarité, surdéfinie elle aussi par l'époque. Ainsi la traduction littéraire qui est toujours une écriture littéraire seconde constitue une forme de réécriture et de manipulation multiple (Lefevere 1992) ; de fait, le traducteur réélabore l'original en tant que texte clos en le transférant au sein d'une nouvelle langue et d'une nouvelle culture. Cette opération est loin d'être simple : le traducteur de littérature doit reformuler les « voix » de l'original, telles définies par Bakhtine prônant que « la voix, le style et le discours de l'œuvre littéraire s'associent dans une interconnexion dialogique des caractères, groupes et points de vue » (cité par Munday 2009 : 16).

Pendant le processus de reformulation, le traducteur assume de rendre ces « voix » dans un nouveau cadre historique et culturel qui dispose ses propres structures langagières et discursives, ses conventions littéraires, ses valeurs culturelles formées dans des conditions sociales bien différentes de celles du texte de départ. C'est là que le traducteur confère au texte une révision unique, une transformation faite de fond en comble qui signale une nouvelle étape de son développement (Lowe dans Bermann & Porter 2014 : 414). Cette

transformation transcende de loin la simple réplique ou communication de l'original. Il s'agit en fait d'un travail d'interprétation issu de la nature profondément transtextuelle, ou intertextuelle selon Venuti, du rapport qui se dresse entre le texte étranger et sa traduction et qui est réalisé en deux étapes : la décontextualisation et la re-contextualisation qui consistent en une interprétation du texte étranger à travers la construction de relations intertextuelles analogues mais différentes, car appropriées aux nouvelles données de la langue et de la culture de traduction (2006 : 24, 39).

Le drame antique en particulier entretient des liens multiples non seulement avec le mythe et les conventions théâtrales de son époque mais aussi avec tout le cadre culturel et social de l'époque athénienne classique, tout comme avec des époques antérieures et postérieures liées elles aussi à la tragédie. Ainsi le traducteur doit prendre en compte non seulement ce dense réseau relationnel mais aussi les difficultés posées par le grand écart temporel entre le texte de départ et ses traductions.

Le décalage temporel souligne le décalage culturel donné qui provoque des enjeux particuliers dans la traduction des tragédies grecques de l'Antiquité. Dynamique et complexe, régie par des paramètres toujours changeables, la culture englobe la littérature et en corollaire la traduction littéraire en tant que sous-systèmes qui font partie d'un plus vaste système⁷².

⁷² L'image de la littérature comme sous-système d'un plus vaste système – celui de la culture – qui se trouve en interaction constante avec d'autres sous-systèmes apparaît déjà dans la conception des formalistes russes (Steiner dans Lefevre 1992 : 11). Dans le domaine de la traduction, les théories systémiques ont abordé cette idée et notamment celles de Itamar Even Zohar et de Gideon Toury. Initiateur de la théorie du polysystème, Even Zohar envisageait les polysystèmes comme des systèmes sémiotiques, composants du large polysystème de la culture, formés d'autres sous-systèmes hétérogènes qui sont en modification et interaction perpétuelle. Dans cette perspective la culture n'est plus considérée comme une entité stable mais envisagée comme un processus dynamique au cœur duquel des mobilités et des interactions sont opérées parmi ses sous-systèmes. Dans ce prisme, la littérature est conçue comme un sous-système de la culture composé d'autres sous-systèmes – comme celui de la traduction littéraire – en interaction et en mobilité constante en fonction des paramètres culturels (1990 : 22-23). Gideon Toury a introduit dans le domaine de la traduction la notion de normes, à savoir les éléments intermédiaires situés entre les règles absolues et les comportements idiosyncrasiques du traducteur. Toury entend par « normes » les paramètres sociaux qui influencent la traduction sans pour autant l'assujettir à des règles absolues et définitives et qui influent les choix des traducteurs (1995 : 54-55).

Intégrée dans ce système, la traduction littéraire n'est pas du tout conçue comme un simple transfert linguistique ; plutôt elle constitue un espace de rencontres de deux mondes où s'opère une fusion culturelle laquelle est appelée de gérer par son travail le traducteur.

Pour revenir au sujet de la traduction des drames tragiques, les répercussions du décalage temporel sont visibles dans chaque tentative de restituer le texte antique. En dehors des conditions culturelles, sociales et théâtrales qui les ont fait naître, les tragédies antiques sont transposées dans l'époque contemporaine en subissant des graves pertes sémantiques dont les traducteurs sont plus ou moins conscients⁷³. D'ailleurs la question de la perte n'est pas un sujet nouveau dans l'histoire de la traduction ; comme le dit Nida « Si l'on est pour insister que la traduction doit impliquer qu'il n'y ait aucune perte d'information du tout, alors non seulement la traduction est impossible mais toute forme de communication l'est aussi » (1959 : 13).

La notion du « temps » est aussi d'ailleurs une notion culturelle, sa perception est culturellement surdéfinie. Ce temps social et culturel se joint au temps physique (le calendrier) et subjectif (psychologique) en compliquant la tâche du traducteur, surtout dans la reconstitution d'un contexte très lointain ; quand Irène Bonnaud, traductrice de Sophocle dit que : « La tragédie grecque pose tous les problèmes emblématiques de la traduction mais en les amplifiant » (dans Agon 2010), elle se réfère aussi aux problèmes complexes du temps culturel et au facteur « inter-temporel » (cross-cultural) selon Holmes (1972). Concernant le temps culturel en traduction, Popovic (1971), distingue trois possibilités en traduction : a. le temps culturel de l'original coïncide avec celui de la traduction ; b. le temps culturel de la traduction est en retard lorsque confronté au temps culturel de l'original ; c. le temps culturel

Susan Bassnett qui, dans son texte *The translation Turn in Cultural Studies*, introduit la notion de *cultural turn* dans les sciences de la traduction, souligne que les textes qui se déplacent d'une culture à une autre et d'une époque à une autre peuvent changer de rôle et de place selon les modifications subies par leur statuts (1998 :135).

⁷³ Toutefois il est vrai que les pertes sont moins grandes dans le cas de la transposition des textes antiques en grec moderne où la langue de par ses affinités lexicales fonctionne comme une « matrice » pour la compréhension et le transfert de l'original en grec moderne (Dimitroulia 2012 : 374)

de l'original (une partie particulière) est complètement absent de la culture de la traduction (Popovic 1971 : 104, cité par Špirk 2009 : 14).

Cette troisième possibilité peut être appliquée, mutatis mutandis, à la tragédie antique et ses traductions, quant à la dimension musicale et rituelle des drames antiques. Rappelons que la tragédie grecque à Athènes était une performance orale, vouée à une représentation unique et événementielle. Elle était constituée de trois composantes : la parole poétique, la danse et la musique. Le seul élément qui nous est parvenu est le premier. D'après Florence Dupont, les chants tenaient une place capitale dans la tragédie antique. La compréhension du récit ne saurait s'accomplir que par rapport à la musique et au chœur conçus dans leur cadre culturel (2007 : 87-94).

N'ayant pas à sa disposition le drame antique dans sa totalité, le traducteur contemporain est chargé de restituer la musicalité à travers le rythme de la parole ainsi que la versification. Cette question de musicalité a beaucoup préoccupé les traducteurs des tragédies. Ioannis Gryparis⁷⁴, dans ses traductions de Sophocle se met en quête de l'harmonie musicale du mot ; Kostas Georgousopoulos⁷⁵, dans sa traduction d'*Électre*, met l'accent sur le rythme interne du vers grec. Du côté français, Jacques Lacarrière se penche sur la versification des parties chorales en admettant malgré tout l'impossibilité de restituer l'architecture dramatico-musicale des œuvres sophocléennes (2008 : 30). Florence Dupont, pour sa part, vise à une lecture musicale d'*Antigone* qui repose sur la métrique du texte (*op. cit.* : 92).

Dans le même sens, la difficulté d'aborder le drame antique provient aussi de la grande différence entre la conception contemporaine de la représentation théâtrale et celle de l'époque antique. Dans l'époque contemporaine en effet, l'évolution dans le domaine de la scénographie, de la disposition des salles de spectacle, de la luminosité, des codes de diction

⁷⁴ Cf. le site officiel du Centre de la langue grecque (KEI) sur lequel on trouve le catalogue des traducteurs grecs qui ont traduit les tragédies de Sophocle, entrée : « Γρυπάρης », disponible sur : https://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/bibliographies/translation/bibliography.html?start=20&q=%CE%B3%CF%81%CF%85%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B7%CF%82.

⁷⁵ Cf. *ibid.*, entrée : « Μύρης », disponible sur : https://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/bibliographies/translation/bibliography.html?q=%CE%BC%CF%85%CF%81%CE%B7%CF%82.

et de gestuelle ont entraîné de nouvelles conditions et ont mis en avant le spectacle visuel. Or, dans l'Antiquité, le théâtre, dans son expression scénique, était un genre encore peu développé et la priorité était complètement inversée : la poésie prévalait sur le spectacle, le discours et la diction poétique étaient beaucoup plus importants que les moyens scéniques visuels et le jeu des acteurs. Cette parole poétique n'était pas uniforme mais divisée entre la partie lyrique du chœur et les parties récitées par les acteurs sans musique. Dès lors le traducteur se trouve confronté au problème de restituer la parole poétique en prenant en compte sa bipartition en parties chorales et en parties dialogiques. Ainsi, il devient apparent que tout cela impose aux metteurs en scène des reclassifications dans la chaîne évolutive de leurs moyens scéniques et remet en question la priorité du spectacle.

Les drames antiques étant alors intimement liés à l'époque de leur écriture et des conditions dans lesquelles ils ont été créés, le traducteur affronte une série des problèmes qu'il ne peut pas ignorer : la restitution de la parole poétique avec toutes ses complexités en ce qui concerne le vocabulaire, la syntaxe, la transposition de la parole poétique soutenue du rythme, de la variation des formes métriques, des ambiguïtés du discours ou encore des stichomythies. Cette démarche s'avère d'une importance fondamentale du moment que ce sont la langue et la parole, l'expression poétique et sa diction qui véhiculent toute les images, les ambiguïtés, les nuances sémantiques dans le drame antique. À côté de ceci on ajoute tout le travail philologique produit depuis des siècles sur les textes antiques qui les a chargés « de commentaires, d'interprétations et de gloses par quelques-uns des plus grands penseurs et des plus grands créateurs des siècles passés comme des temps présents » (Davreu dans Mouawad & Davreu 2011 : 21).

La traduction des drames antiques est ainsi une opération ardue, toujours indéfinie et même infinie. Les traducteurs doivent faire face à un ensemble de problèmes : comment restituer les conventions qui figurent dans le texte antique et touchent à la fois au discours et à la mise en scène dans une traduction contemporaine ? Comment rendre le cadre culturel et social qui a donné naissance à la tragédie grecque et qui y est toujours présent implicitement ou explicitement ? À quel point la culture et la langue d'arrivée jouent un rôle dans le choix des transferts et des transformations multiples ? Est-ce que la question de la *performabilité* est toujours en vigueur ou, comme Bassnett le soutient, une telle demande serait absurde dans le cas des traductions d'œuvres dramatiques dont les conventions théâtrales sont rituelles et à

peine connues à nos jours, même si celles-ci sont destinées à être représentées (1991 :108) ? En somme, quels sont les rouages que le traducteur devra mettre en marche pour ajuster les deux réalités, celles du texte théâtral antique et celles de son époque ?

Les questions auxquelles se trouvent confrontés les traducteurs des pièces antiques sont au fond condensées en un seul dilemme : historicisation ou actualisation. Holmes parle de *historicizing or retentive translation*, et de *modernizing or re-creative translation*, en mettant à son tour ces termes en rapport avec le couple *formal-equivalence translation* et *dynamic-equivalent translation*, proposé par Nida (1972 : 105). Dans la même note, il souligne le sens plus ample du couple *retentive translation – re-creative translation* par rapport au couple *historicizing translation – modernizing translation*. Cette ampleur nous permet éventuellement de le rapprocher aussi du couple *foreignization* et *domestication* de Laurence Venuti (1995) ou de la distinction bermanienne entre la visée éthique du traduire et la visée ethnocentrique (1984 ; 1991)⁷⁶.

Toutefois, la réponse n'est jamais absolue ni stable : d'une part, elle dépend d'une série de facteurs, comme de la façon de penser et d'exprimer ses idées dans la société d'arrivée ; des connaissances, des idées et de la vision que le traducteur a des tragédies antiques et de leur place dans le monde actuel. Il ne suffit pas que le traducteur connaisse le grec ancien et la parole poétique dramatique ; il doit approfondir ses connaissances historiques sur le monde de la tragédie, à savoir l'époque en question, fortement liée à une série de conventions culturelles, sociales, rituelles, religieuses, mythiques, littéraires, théâtrales, ainsi que les dramaturges tragiques et le théâtre antique. On se mettrait alors tout à fait d'accord avec l'assertion de Holmes que « Actuellement, ce modèle bipolaire de “historizing” (H) versus “modernizing” (M) ou “retentive” versus “re-creative” est plutôt stylisé que réel » (1972 : 105).

⁷⁶ D'autres traductologues ont également proposé une distinction semblable entre les traductions centrées sur le texte source et les traductions centrées sur le texte cible. Citons à titre d'exemple le *Formal equivalence* vs *Dynamic equivalence* de Nida (1964), le *Semantic translation* vs *Communicative translation* de Newmark (1988), et *les traducteurs ciblistes vs traducteurs sourciers* de Ladmiral (1986).

Holmes se réfère aussi à une autre dimension culturelle très importante de ce processus, à la différente pression et résistance poussant vers une de deux stratégies dans des cultures différentes et dans ces mêmes cultures dans le temps (1972 : 109). Cette pression et résistance définissent inévitablement aussi la position du traducteur à l'égard du texte. Parfois – afin de se conformer à l'air du temps et aux attentes du champ –, le traducteur est repoussé vers les extrêmes de l'actualisation du drame ancien ; d'autres fois, il arrive à restituer le texte en établissant une bonne mesure entre les deux mondes ou à le rendre dans une forme extrêmement historiante. De toute façon, il s'agit d'un jeu perpétuel où les traducteurs essaient constamment de reprendre, de remanier, de rénover, de remodeler l'original en oscillant entre l'assimilation complète de la culture et de la langue cibles et l'établissement d'un rapport dialectique entre le passé et le présent.

Le traducteur intervient alors entre les deux langues et cultures et face aux dilemmes posés, il devient un « médiateur actif » dont le bagage culturel et interculturel agit de façon déterminante sur les choix qu'il fait (Bassnett 1998 : 136). Néanmoins, d'autres facteurs déterminent l'acte de traduire comme les conventions littéraires et socioculturelles du traducteur ; la finalité de la traduction joue aussi un rôle essentiel notamment selon que le texte est destiné à la scène ou à une lecture philologique ou littéraire ; enfin, les récepteurs, qui acceptent la fracture temporelle jusqu'à un certain degré, jusqu'au point où les conventions littéraires, théâtrales et culturelles de l'époque antique ne dépassent pas les limites du désuet et de l'incompréhensible. On arrive alors à se demander à quel point le traducteur prend des décisions de manière autonome, en faisant ainsi preuve de la particularité de sa voix et à quel point ses choix sont délimités par des paramètres sociaux et culturels.

1.2. Le visage du traducteur dans les théories contemporaines de la traduction

La complexité de l'acte de traduire surgit inévitablement au moment où on fait le point sur la gamme de paramètres qui déterminent la traduction littéraire et particulièrement ici la

traduction des drames antiques : la singularité du genre ainsi que les conventions littéraires et langagières culturellement spécifiques et historiquement variables imposent au traducteur de (re)construire un nouveau texte en essayant d'harmoniser sa subjectivité avec toute cette série de contraintes.

Face à ces enjeux, le rôle du traducteur se révèle fondamental. La conscience de son importance n'a pourtant pas toujours été évidente ; la révision de son rôle résulte d'une part des évolutions marquées dans la théorie de littérature qui contestent la prédominance de l'auteur en faveur du texte, de la réception du lecteur et des liens transtextuels ; d'autre part, elle est le corollaire de l'évolution de la pensée traductologique sur l'acte de traduire, après les tournants culturel et sociologique.

La dimension culturelle de la traduction, examinée dans le cadre de ce tournant culturel qui a considéré en priorité le contexte de la production et de la réception des textes traduits dans des communautés culturelles spécifiques, ne saurait fonctionner sans prendre en compte le facteur social. C'est sur cette base que de nombreux traductologues soutiennent l'affinité des deux tendances ou l'acceptation d'une dimension socioculturelle de la traduction⁷⁷. Toute perspective culturelle implique ainsi un milieu social qui joue un rôle important dans l'activité de traduction.

Dans ce contexte, le terme *médiation* (Pym : 1997) est lancé et adopté pour révéler le changement de perspective : la reconstitution de l'original dans le nouveau texte oppose les valeurs, représentations et croyances impliquées dans un cadre des rapports socioculturels en concurrence. Un tel espace impose la médiation active du traducteur par une intervention dynamique visant à modérer ou à résoudre les différences. Cette vision extrait le traducteur du simple rôle du transporteur des messages langagiers et le reconnaît comme agent actif qui se met en charge du contact interculturel effectif.

En tant que médiateur interculturel entre le texte étranger et sa traduction, le traducteur fait alors face à l'altérité de l'original afin de se l'appropriier lui-même et ensuite permettre au

⁷⁷ Chesterman (2006) ; Even-Zohar (1990) ; Pym (1997 ; 2010) ; Toury (1995) ; Wolf & Fukari (2007) pour en citer quelques uns.

public cible de se l'approprier. Devant cette réalité, la plupart de théories de la traduction ont tenté d'aborder la posture du traducteur à travers le dilemme entre l'adoption d'une stratégie qui promeut le texte source ou celle qui privilégie le texte cible. À ce titre, Venuti s'oppose à la traduction qui assimile le texte étranger à la langue cible. Il souligne que la domination de ce qu'il appelle « transparence » est due non seulement au facteur économique et à la norme littéraire mais aussi à la sous-estimation du rôle du traducteur qui, censé produire un travail d'imitation, reste caché derrière l'auteur dont l'œuvre est reconnue comme la seule originale. Selon Venuti, les traducteurs, en optant pour la transparence, se condamnent eux-mêmes à la situation de l'auto-annihilation (1997 : 5-9). En faisant la distinction entre deux méthodes – la *domestication* et la *foreignization* – Venuti envisage le traducteur comme l'agent qui promouvra l'aliénation linguistique et culturelle en résistant autant que possible à la tendance ethnocentrique. D'après lui, *foreignizer* c'est la seule façon pour le traducteur d'établir sa singularité apparente dès le choix du texte à traduire jusqu'aux déviations et aux combinaisons particulières des éléments textuels qu'il choisira de faire dans les limites posées par sa langue (*ibid.* : 307, 311).

Berman encourage une dimension éthique de la traduction visant au déploiement de l'altérité mais réalisée dans l'espace de la langue cible (1985 : 87-91). Pourtant, dans ce contexte, la position du traducteur (d'après Berman) n'est pas si claire. Dans son article *Sujet et traduction. De la décision de L'Admiral à la pulsion de Berman*, Sathya Rao (2007), qui présente deux approches qui encadrent la relation de la traduction et de son sujet, la « xénologie » et l'« égologie », classerait plutôt Berman chez les « xénologues ». D'après elle, une certaine ambivalence caractériserait le rôle du traducteur chez Berman, issue de sa vision globale autour du traduire. Plus concrètement, la « visée éthique » que Berman proclame semble incliner à une vision éthico-métaphysique de l'altérité qui admet l'intraductibilité comme élément essentiel du traduire et qui, par conséquent, restreint l'intervention active du sujet traduisant. Un deuxième argument se trouve dans la notion de la « pulsion de traduction » ; ce terme abstrait semble indiquer une impulsion inconsciente et incontrôlable du traducteur à laquelle il est passivement soumis sans avoir la liberté de son choix. Tout cela, en combinaison avec un encadrement théorique de sa position bornée en quelques catégories inachevées – « position », « projet » et « horizon » – oppose la conception de Berman au concept de l'égologie qui envisage la traduction comme œuvre produite par la subjectivité de

son sujet. Représentant de cette catégorie, L'admiral aborde l'acte de traduire comme résultat de la décision de son sujet. Le traducteur forme sa décision librement dans les marges que lui pose un milieu sociolinguistiquement spécifique et en fonction de sa « compétence », à savoir ses connaissances sur les langues et les cultures en question (Rao 2007).

Cordonnier affirme aussi la nécessité d'une éthique de traduction contre la tendance ethnocentrique que chaque culture porte plus ou moins en elle. Rappelant Venuti, Cordonnier demande au traducteur de revendiquer son autonomie face à l'auteur en se chargeant de la construction d'une identité interculturelle qui promouvra la différence culturelle à travers la dialectique du Même et de l'Autre. En introduisant le néologisme d'« ouvertude », il invite le traducteur à harmoniser ses modes de traduction en suivant le principe d'enrichir sa propre culture par la projection de la culture de l'autre ; la « traduction-dévoilement » dont il parle ne restreint pas la tâche du traducteur à la mise en avant de l'Autre – tendance reprochable d'après lui à Berman et à Meschonnic – mais bien au contraire elle vise parallèlement à la constitution de sa propre culture sans effacer l'Autre (Cordonnier : 2002).

L'idée de l'éthique interculturelle acquiert aussi une importance majeure dans la pensée de Pym. Il proclame que le traducteur-médiateur est responsable de sa traduction dès le moment où il s'engage à l'effectuer ; sa tâche principale est de transcender le dilemme traditionnel qui oppose les langues et les cultures et d'adopter une éthique interculturelle en faveur de l'établissement d'une coopération interculturelle – même si cela signifie qu'il doit parfois prendre des décisions qui ne servent pas les intentions de son client ou encore déconseiller l'emploi de traduction là où d'autres pratiques interculturelles serviraient mieux la communication – sans quoi la traduction ne saurait être réussie. Ainsi, Pym est à la recherche d'un traducteur responsable de ses décisions et susceptible de mettre de côté ses propres priorités si celles-ci ne servent pas à la coopération interculturelle (1997 : 124-137).

D'un point de vue plus téléologique, Levý envisage l'acte de traduction comme un processus de communication durant lequel le traducteur se trouve confronté à une série de situations consécutives où il doit choisir ses mouvements parmi l'éventail des alternatives qui lui sont offertes. Selon Levý, une fois que le traducteur décide, cette décision devient part de ses connaissances ; de cette façon, chaque mouvement réussi est influencé par la connaissance requise des décisions préalables, logique identique à celle d'une partie d'échecs. Levý

demande à son traducteur de prendre des décisions selon le principe de la stratégie minimale : arriver au meilleur résultat avec un minimum d'efforts. Pour ce faire, il faut chaque fois mesurer le degré du risque qu'il est prêt à prendre pour atteindre un but. En ce qui concerne ce but, Levý penche vers la satisfaction du public cible, réalisée parfois au détriment de la préservation du style de l'original (1967 : 148-159). L'aspect communicatif de l'activité de traduire apparaît aussi au centre de l'intérêt de Katharina Reiss. Reiss souligne la différence communicative entre les deux systèmes culturels, résultat non seulement des différents contextes mais aussi de la fonction différente à laquelle chaque texte sert. D'après elle, le traducteur est celui qui va repérer et reverbaler cette différence selon le principe de l'« équivalence fonctionnelle » (*ibid.* : 160-171).

Enfin la *Skopos theory* soutient que chaque traduction doit se réaliser en fonction de la finalité communicative qui vise à servir la culture cible. Cette finalité, même si elle coïncide avec celle du texte source, impose encore des changements, du fait des différentes données culturelles qui la déterminent. Dans ce cas, le traducteur est totalement responsable de l'accomplissement de l'œuvre traduite ; sa tâche consiste à se mettre d'accord avec son client sur l'objectif de la traduction et d'interpréter et traduire de façon analogue, c'est-à-dire en adaptant les modes de traduction à la fin établie (dans Pym 2010 : 44-49). Le traducteur est ainsi un expert dans son domaine : il a les connaissances et l'expérience pour voir ce qui est en jeu et par conséquent son opinion doit être respectée (Vermeer dans Venuti 2004 : 221-222). Dans la même veine, se situe la « théorie d'action » selon laquelle le traducteur est considéré comme un expert de la communication interculturelle et médiateur des rapports sociaux ; son activité contient, outre la production de la traduction, une large variété d'actions comme l'interprétation de l'original et de ses caractéristiques socioculturelles, le repérage de l'objectif en accord avec le public-cible, la communication avec tous les agents impliqués, etc.

Toutes ces théories explorent, chacune à sa manière, le degré de balancement du traducteur entre la prise de choix en autonomie et sa dépendance à des contraintes posées. Cette oscillation est aussi visible, mais d'un autre point de vue, celui de la surdétermination collective, sociale du processus de la traduction dans la théorie des normes de Gideon Toury : les normes sont reconnues par un groupe social dont fait partie le traducteur et elles constituent des critères d'évaluation des comportements au sein d'une communauté. Ainsi elles exercent un impact considérable sur l'activité de traduire en suggérant des régularités

auxquelles le traducteur doit se conformer. À titre indicatif, les normes opérationnelles dirigent les décisions prises pendant le processus de traduction ; de même les normes linguistiques dirigent le choix du matériel à utiliser (Toury dans Venuti 2004 : 202-203). Définies socioculturellement, les normes sont soumises aux changements chaque fois que les conditions changent ; cette instabilité entraîne des changements analogues dans le comportement des traducteurs, ce qui explique leur différence d'attitude d'une traduction à l'autre. Ainsi, la seule manière d'interpréter l'activité du traducteur est de la contextualiser (*ibid.* 205).

Dans l'étude des traductions contemporaines des drames antiques, la théorie des normes offre un point de référence théorique pour aborder le questionnement du degré de convergence des choix des traducteurs avec les conventions esthétiques et linguistiques de l'époque. Dans cette perspective, il faut prendre en compte la description de l'activité de traduire par Toury en ce qui concerne l'évaluation des deux langues et cultures impliquées, sur la base de deux axes : la position du texte à traduire dans la langue et la culture de départ et la position de la représentation du même texte dans la langue et la culture d'arrivée (*ibid.* 200). Cette acception atteste de l'importance du capital symbolique littéraire dans les choix traductifs.

Casanova, manifestement influencée par l'œuvre de Bourdieu, conçoit la traduction comme un moyen très efficace de reconnaissance, ce qu'elle appelle « consécration », tant du système littéraire que des écrivains. Ainsi le traducteur dispose d'un instrument très puissant : en traduisant, il peut importer les normes des espaces littéraires centraux et améliorer ainsi la position de son champ littéraire national à l'échelle internationale (2002 : 12-13). D'un autre côté, son activité constitue un moyen efficace pour que les écrivains dominés acquièrent une « consécration » et dans le meilleur des cas que leur champ national soit reconnu dans l'espace mondial. Toutefois, dans le cas où l'écrivain est considéré canonisé, où il est devenu « classique » – comme c'est le cas de dramaturges tragiques – c'est souvent lui qui consacre le traducteur. Certes, tout traducteur ne peut jouer un rôle décisif dans la valeur de la traduction, car « plus le prestige du médiateur est grand, plus la traduction est noble, plus elle consacre » (*ibid.* 17).

Avec une approche sociologique de la traduction, Heilbron et Sapiro classent le capital littéraire symbolique dans les trois types de pouvoir – les autres étant le politique et l'économique – qui gèrent les rapports des nations et des langues à l'échelle internationale.

Ces pouvoirs, en corrélation avec l'action d'agents intermédiaires – à savoir des instituts, des associations, des maisons d'édition, des journaux ou des individus comme les critiques, les universitaires, les intellectuels, etc. – déterminent le processus de production et de circulation des traductions parmi les nations et en corollaire l'activité du traducteur (Heilbron & Sapiro dans Wolf & Fukari 2007 : 94-104 ; Sapiro 2014 : 85).

Concevant le traducteur en tant qu'« agent des pouvoirs établis comme des contre-pouvoirs », la sociologie du traducteur s'intéresse fortement à examiner la pratique professionnelle du sujet de traduction, autant dire les conditions matérielles, culturelles, sociales de son travail, ainsi que la multiplication de ses rôles (Gambier 2006 : 37-38). Il est vrai que les tensions des rapports conflictuels qui délimitent l'acte de traduire ont été analysées par plusieurs partisans de l'aspect sociologique de la traduction ; toutefois, ce qui concerne cette recherche n'est pas tellement l'esquisse de ces contraintes mais plutôt les marges de l'expression de l'initiative du traducteur dans un système où préexistent des relations conflictuelles de pouvoir.

Il est important sur ce point de rappeler l'*habitus* du traducteur dès lors que celui-ci rend intelligible la singularité de chaque parcours individuel dans l'univers social (Bourdieu 1998 : 426). Habité par son *habitus* – l'ensemble des dispositions d'abord inconsciemment acquises pendant l'enfance puis socialement construites dans le cadre des expériences sociales – le traducteur développe tout acte de traduire en fonction de ses dispositions, de l'univers social et de son capital sociosymbolique. Ces trois facteurs délimitent l'envergure de ses activités potentielles (*ibid.* : 426-439).

Cette petite esquisse des théories culturelles et sociologiques de la traduction a désigné d'une part le traducteur comme agent actif à l'égard de la prise de décisions pendant le processus de traduction, comme un décideur (Ladmiral 2014) ; de l'autre, elle a constitué un bref exposé des délimitations posées à l'activité de traduire par un univers structuré par des rapports de force. Toutefois, à propos de la traduction littéraire en particulier, il y a aussi un autre paramètre à prendre en compte, celui du genre du texte. Pour le traducteur littéraire en effet – à la différence de l'écrivain – chaque mot de l'original appartient à quelqu'un d'autre et il peut dès lors les soumettre à une réévaluation et les reformuler de nouveau comme s'ils étaient les siens (May cité par Munday 2009 : 16-17). D'un autre côté, le traducteur est celui qui décide à quel point va transparaître à travers sa traduction la voix de l'écrivain – qui

s'exprime par les mots, la syntaxe, le style, etc. – laquelle voix est médiatisée par le traitement interprétatif du traducteur auquel le texte est soumis (*ibid.*). Le traducteur peut ensuite apporter une foule de modifications de sorte à exprimer ainsi sa propre voix. Ce n'est alors qu'à travers la grande amplitude des choix qu'il doit faire que le traducteur fait état de son « empreinte » personnelle⁷⁸. Néanmoins, cette liberté de choix n'est pas indéterminable mais bel et bien délimitée par une série de facteurs socioculturels.

Cela étant, la singularité du traducteur se déploie selon un éventail de contraintes à prendre en compte. Personne ne peut en effet prévoir la décision du traducteur lorsqu'à un moment précis il fait face à des questions traductives. Notamment devant la traduction de la métaphore filée – figure qui contient plusieurs énoncés métaphoriques et qui se confond avec d'autres traits stylistiques en vue de restituer pleinement une image autant esthétiquement que culturellement - le traducteur fait face à une série des problèmes aussi multiples que complexes. Selon Dimitroulia, « la sensibilité sociolinguistique du traducteur se manifeste tout au long du texte et elle est ici [dans la traduction de la métaphore] d'une importance majeure pour le succès de l'opération de traduction » (dans Dimitroulia & Kentrotis 2015 : 80).

En fin de compte, toutes les questions posées ne sont résolues que par un traducteur spécifique dont l'esprit, l'éthique et le style sont forgés dans une société donnée pendant le moment précis de la réalisation de sa traduction. D'ailleurs, c'est pour cela qu'il n'existe pas *un* traducteur pour chaque œuvre mais plusieurs, ni *une* traduction mais des traductions successives, des retraductions dont la nécessité est inscrite dans la structure même de l'acte de traduire (Berman 1990 : 1).

⁷⁸ Le terme *thumb-print* est utilisé par Leech and Short's (1981) et ensuite par Mona Baker comme *imprint* (2000) pour désigner la particularité du style du traducteur littéraire. Munday (2009) s'y réfère aussi lorsqu'il évoque le *linguistic fingerprint* du traducteur.

1.3. L'individualité du traducteur : fondements méthodologiques et typologie des traducteurs examinés

Afin d'arriver à repérer le style particulier de chaque traducteur, il faut prendre en compte les acceptions suivantes :

- que le style de chaque traducteur diffère de celui des autres traducteurs ; il est aussi singulier que celui de chaque auteur.
- que les choix stylistiques de chaque traducteur doivent être perçus sur la base de leur régularité et de leur cohérence avec les autres éléments stylistiques et la signification globale du texte.
- que les choix stylistiques servent une ou plusieurs finalités
- que les choix stylistiques ne s'expliquent que partiellement en fonction du texte original et des autres types de contraintes analysées ci-dessus.

En ce qui concerne la traduction de métaphores filées-images par chaque traducteur, il importe de poser les questions suivantes :

- Comment chaque traducteur choisit-il de restituer la métaphore filée ? En tâchant de la reproduire formellement et sémantiquement selon les intentions présumées de l'auteur ? Ou en y accordant de nouvelles significations et fonctions en plus de celles qu'elle avait dans l'original ?
- À quel point les choix du traducteur au sujet de la reconstruction des métaphores filées sont indépendants du style particulier de Sophocle et des conventions esthétiques, linguistiques, théâtrales de la langue-source ?
- À quel point le style de chaque traducteur peut être conçu indépendamment de ses positions et représentations linguistiques et culturelles ?

Pour arriver à des réponses spécifiques, les principes des théoriciens de stylistique littéraire Laurent Jenny et Jean-Marie Schaeffer, en corrélation avec les positions des traductologues déjà évoquées, posent la base de la procédure méthodologique. Plus précisément, dans l'espace de la traduction littéraire, on note que la voix du traducteur acquiert son autonomie à travers le concept de choix. Comme Munday le confirme, « le style est défini comme le choix

linguistique du traducteur et sa présence peut être mesurée tant par des choix linguistiques créatifs que par des sélections linguistiques régulières. Qu'ils soient créatifs ou communs, les choix du traducteur sont liés à son idiolecte et manifestent son style individuel » (2009 : 20). Dans cette perspective, les notions de *choix* et de *variation* stylistiques de Schaeffer – qui envisage la variation pas exactement comme synonymie relative mais plutôt comme équivalence relative, notion beaucoup plus adéquate dans l'espace de traduction – semblent pertinentes dans l'analyse stylistique des textes traduits. À ce titre, l'objection de Jenny sur le fait que le *choix* chez Schaeffer présuppose la disponibilité *a priori* des formes stylistiques qui ne laissent pas de place à l'invention d'un usage stylistique tout neuf n'est pas valable dans le cas de traduction où le traducteur opère des choix à travers une gamme limitée de sélections et de combinaisons. C'est peut-être pour cela que la notion de choix est si présente dans les sciences de la traduction et que les concepts de la technique ou de la stratégie si souvent analysés et appliqués à la traduction.

Néanmoins, pour qu'un choix stylistique soit considéré idiosyncrasique de la part du traducteur, il doit comporter deux caractéristiques : en premier lieu, il faut que ce choix ait une régularité d'occurrence dans le texte traduit ; de fait, plus une propriété stylistique est récurrente, plus elle oriente l'attention du lecteur vers la reconnaissance de son caractère stylistiquement pertinent ; principe rencontré chez Jenny, il est aussi approuvé par Munday, Baker et Saldanha qui cherchent à identifier des modèles ou des habitudes linguistiques récurrents dans les choix des traducteurs (Munday 2009 ; Baker 2000 ; Saldanha 2014). En deuxième lieu, approuvant la définition du style chez Schaeffer et Jenny comme singularité découlant de la continuité des faits de style, on soutient l'avis de Jenny que le style provient d'un ensemble singulier de propriétés discursives et des relations établies entre elles. Saldanha est du même avis lorsqu'elle se réfère à *l'intratextual motivation* liée à l'idée de Leech et Short qui prétendent que chaque figure de style, censée d'effectuer une mise en évidence, *foregrounding*, – telle que la métaphore – doit former un choix régulier et cohérent tant avec les autres figures de style qu'avec la signification globale du texte (2014 : 101). Parks souligne aussi que le traducteur doit être sensible à la cohérence de toutes les stratégies utilisées dans un ensemble textuel cohérent (2009 : 29). Dans ce cadre, il paraît essentiel d'examiner les choix stylistiques dans la traduction des métaphores filées en fonction de leur fréquence et en mettant l'accent sur la cohérence entre les divers procédés stylistiques qui

prennent part à l'articulation de la métaphore filée. En outre, il paraît utile de voir comment les énoncés métaphoriques, transposés dans la langue d'accueil, contribuent à la projection du sens tragique des hypotextes antiques.

Une dernière remarque sur le style individuel du traducteur consiste en ce qu'il prend sa forme et acquiert son historicité spécifique dans un style ou des styles collectifs déjà existants. Ce constat, déjà présent dans la théorie sur le style singulier de l'auteur chez Jenny et Schaeffer, s'applique évidemment tout aussi bien au domaine de la traduction, étant donné que tout style individuel, se trouvant souvent inscrit dans une école, un courant ou un mouvement spécifique, puise son matériau dans le code et les formes d'une langue et d'une culture données.

Quant au corpus des traducteurs sélectionnés, il comprend deux grandes catégories, – les traducteurs grecs et les traducteurs français. Les critères de la sélection qui concernent les deux catégories se résument principalement en :

1. La date de parution de leur traduction, vu notre souci de mettre en évidence le facteur temporel à travers des traductions distribuées dans le temps.
2. La forme (en prose/ en vers, en prenant en compte le modèle de Holmes) et la langue (poétique ou pas, ancienne ou contemporaine pour le grec).

3. La finalité: philologique, littéraire, théâtrale ou une combinaison de ces orientations⁷⁹.
4. La ou les professions du traducteur, surdéfinissant sa pratique.
5. Les maisons d'éditions qui constituent un facteur important dans le champ de la traduction.
6. Les préfaces, postfaces et essais théoriques des traducteurs sur l'acte de traduire, en considérant que le paratexte, dans toutes ses formes, illustre le processus de traduction (Batchelor : 2018).

Par le truchement du premier paramètre on prévoit de retracer différentes périodes historiques des XX^e et XXI^e siècles qui ont exercé une influence essentielle sur les choix des traducteurs. Ce paramètre permettra notamment de détecter l'évolution marquée dans les préférences stylistiques et linguistiques à travers l'avènement de nouvelles conceptions idéologiques et culturelles. En deuxième lieu, le corpus est composé par des traductions qui contiennent des formes esthétiques différentes – à titre indicatif en ce qui concerne le choix du vers ou les registres – en présupposant que de tels choix peuvent éventuellement se faire l'écho des tendances esthétiques de chaque époque. En ce qui concerne la langue utilisée en particulier chez les traducteurs grecs, étant donné le nombre très réduit de traductions de ces drames sophocléens en katharevousa et comme elles datent dans leur majorité de la fin du XIX^e siècle, ce sont seulement les traductions écrites en démotique qui ont fait l'objet de cette

⁷⁹ Par l'usage du terme « philologique » nous visons à faire une distinction entre les traductions qui développent une approche scientifique des textes anciens, souvent accompagnée de commentaires et d'annotations critiques de celles qui ont plutôt comme objectif de transposer l'original dans une forme littéraire offerte à la lecture pour le public de la langue d'accueil. Pour une définition du terme « philologique » Cf. : Centre national de ressources textuelles et lexicales, disponible en ligne sur : <http://www.cnrtl.fr/definition/philologie>, consulté le 12.06.2017.

Selon Maronitis, la traduction philologique réclame la co-lecture de l'original puisque elle vise à servir et à soutenir son appréhension. Par conséquent, il s'agit d'une traduction qui exige une connaissance langagière et littéraire riche et approfondie, qui ne conteste pas la primauté de la langue source et qui y met l'accent, même si cela s'effectue parfois au détriment de la langue cible. En revanche, dans la traduction littéraire l'accent est plutôt mis sur la langue cible, l'objectif final étant l'indépendance, en quelque sorte l'autonomie, du texte traduit vis-à-vis du texte original. Toutefois, il s'agit plutôt d'une distinction conventionnelle et simplifiée, puisqu'il arrive souvent qu'une traduction combine les caractéristiques de ces deux types de traduction (2000 ; 2008). Pour ce qui est de la traduction théâtrale, on entend ici toute traduction destinée à être mise en scène.

étude⁸⁰. D'un autre côté, la plus large gamme de traits stylistiques et langagiers que ces textes offrent permet également de s'intéresser à la manière dont les traducteurs partisans du démoticisme ont tenté d'imposer la langue démotique comme outil de la littérature.

Comme les traductologues considèrent que la fonction de chaque traduction a une importance majeure, on ne peut pas négliger ce facteur qui met en corrélation les choix des traducteurs avec la finalité-cible de leurs traductions. Dans le cas notamment des traductions des drames antiques, qui sont des œuvres esthétiques à double face – pièces théâtrales et œuvres littéraires –, un tel paramètre pourrait être décisif vu qu'il y a une divergence considérable parmi des textes à finalité philologique – destinés à être lus pour des raisons de traitement et d'analyse académique –, littéraire – destinés à être lus comme œuvre d'art littéraire – ou théâtrale – destinés à être vus et représentés dans des spectacles – sans négliger non plus le cas des traductions qui combinent deux ou trois finalités.

À ceux-ci s'ajoute le groupe des traductions à visée scolaire. Ce phénomène est apparu en France mais il est présent de manière beaucoup plus intense en Grèce où l'enseignement du grec ancien constitue un des piliers du programme scolaire de l'enseignement secondaire ; face à cette réalité, chaque maison d'édition tâche d'imprimer chaque année plusieurs ouvrages de ce genre de traduction. Considérant cependant que les traductions scolaires s'éloignent de la portée de cette recherche puisqu'elles ne peuvent pas être facilement

⁸⁰ Alexandre Rizos Rangabé traduit *Antigone* en 1860 tandis que George Mistriotis fait seulement l'annotation critique accompagnée de commentaires sur *Œdipe roi* (1896) et sur *Œdipe à Colone* (1893). Au début du XX^e siècle, on trouve seulement une traduction en katharevousa, celle d'*Œdipe roi* par Nikos Kiparissis, datée en 1907. Informations trouvées sur le site de « Κέντρο Ελληνικής γλώσσας » [« Centre de la langue grecque »] dans : *Οδηγός Βιβλιογραφίας Νεοελληνικών Μεταφράσεων της Αρχαιοελληνικής Γραμματείας* [Guide de la bibliographie des traductions néo-helléniques de la littérature antique], disponible sur : http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/bibliographies/translation/bibliography.html?t=%CE%A3%CE%9F%CE%A6%CE%9F%CE%9A%CE%9B%CE%97%CE%A3 ainsi que dans le site de la bibliothèque numérique de Serrès où on trouve les versions numériques des ouvrages de George Mistriotis, disponible sur : http://ebooks.serrelib.gr/serrelib/browse?type=author&sort_by=1&order=ASC&rpp=20&etal=-1&value=%CE%9C%CE%B9%CF%83%CF%84%CF%81%CE%B9%CF%8E%CF%84%CE%B7%CF%82%2C+%CE%93%CE%B5%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CF%82&offset=0, sites consultés le 12.06.2017.

étudiées sans prendre en compte des facteurs qui touchent le domaine des sciences de l'éducation et de l'enseignement scolaire, elles ne sont pas comprises dans les données de cette recherche.

En ce qui concerne le quatrième critère de sélection, il paraît pertinent de rappeler la conception de Pascal Casanova, approuvée aussi par Heilbron et Sapiro. Les traducteurs sont classés dans une « chaîne très complexe de médiateurs » dans laquelle on trouve deux extrêmes de ce continuum : d'une part les « “consacrants consacrés” dont le pouvoir de consécration dépend du degré de leur propre consécration » (2002 : 18). Ici nous rencontrons principalement les « consacrant charismatiques » où l'on trouve des écrivains et des poètes et les « consacrant institutionnels », à savoir les traducteurs universitaires. Dans ce cas de figure, la traduction est à elle seule une consécration efficace. De l'autre, les « médiateurs ordinaires », à savoir les traducteurs au capital moins doté, la consécration peut découler d'autres médiateurs comme des critiques, des préfaciers et autres. Le traducteur acquiert ainsi son capital à travers son insertion dans une chaîne d'agents (*ibid.* 18-19).

Dans cette perspective, on a choisi des traducteurs reconnus à l'échelle nationale ; bien plus, deux parmi eux – Paul Masqueray et Paul Mazon – sont aussi reconnus à l'échelle internationale aussi bien de par l'établissement du texte ancien qu'ils ont réalisé que par leur traduction. Reconnus, les traducteurs de l'analyse sont en position non seulement de subir les influences du contexte littéraire et linguistique mais aussi d'influencer éventuellement le discours et le style de la traduction par des choix stylistiques qui leur sont propres.

La reconnaissance des traducteurs en question découle surtout de leur consécration antérieure dans d'autres domaines des lettres, en tant que spécialistes universitaires, écrivains ou hommes du théâtre. Dans cette perspective, les traducteurs sélectionnés exercent des professions qui couvrent une large gamme de domaines artistiques et académiques correspondant dans une certaine mesure à la distinction faite par Casanova ; ainsi, le corpus contient des écrivains, des poètes, des intellectuels, des traducteurs, des enseignants et des universitaires mais aussi des hommes appartenant au milieu du théâtre comme des critiques théâtraux ou des directeurs de théâtre.

Les commentaires péri-textuels (préfaces, postfaces ou notes) ainsi que les essais des traducteurs sur la traduction ont été aussi pris en compte, vu qu'ils jouent un rôle éclairant sur les positions théoriques que les sujets traduisants tiennent à l'égard de leur acte de traduire. En dernier lieu, les maisons d'édition de chaque traduction sont prises en compte, facteur qui affecte la traduction notamment en France.

Enfin, il convient de souligner par avance que, alors que le corpus contient des traducteurs qui répondent entièrement aux critères, ces mêmes critères peuvent aussi trouver des applications chez d'autres traducteurs⁸¹. Après avoir donc indiqué que cette sélection n'a qu'un caractère purement indicatif et nullement exhaustif, on fait suivre une présentation d'ensemble répartie en deux tableaux – un pour les traducteurs grecs et un pour les français – dans lesquels les critères de sélection sont répartis dans les colonnes.

TRADUCTEUR GREC	TRADUCTION	DATE DE PARUTION	MAISON D'ÉDITION	FORME ESTHÉTIQUE	FINALITÉ	PROFESSION(S)
I. Gryparis	Œdipe à Colone	1937	Estia	En vers / démotique	Littéraire, Théâtrale	Traducteur, poète, enseignant, directeur du Théâtre National de Grèce.
D. Sarros	Œdipe roi	1936 (rééd. 1989 Papadimas)	Kyklos, Papadimas	En vers / démotique	Littéraire-Philologique	Professeur de lettres dans l'enseignement

⁸¹ Il est vrai que d'autres traducteurs de Sophocle aussi reconnus pourraient figurer dans la composition de ce corpus. Le choix des traducteurs auquel nous avons abouti est en effet le résultat d'une sélection effectuée dans une plus large gamme de traducteurs qui auraient pu prendre part dans la recherche. Parmi eux, on peut citer de manière indicative : Mario Meunier (*Antigone, Œdipe roi, Œdipe à Colone* 1949), Robert Pignarre (*Antigone, Œdipe roi et Œdipe à Colone* 1964), Maurice Vericel (*Antigone, Œdipe roi et Œdipe à Colone* 1970), Jean Bollack (*Œdipe roi* 1991, *Antigone* 1999), Jean Lauxerois (*Œdipe roi* 2001, *Antigone* 2005), Bertrand Chauvet (*Œdipe roi et Œdipe à Colone* 2009) ; Konstantinos Christomanos (*Antigone* 1912), Fotos Politis (*Œdipe roi* 1936), Kostas Thrakiotis (*Œdipe roi, Œdipe à Colone* 1955), Alexandros Baltas (*Œdipe à Colone* 1994), Kostas Georgousopoulos (*Antigone* 1980, *Œdipe roi* 1996, *Œdipe à Colone* 2000).

						secondaire grec conseiller au ministère de l'éducation.
Y. Simiriotis	Antigone	1937	Époque	En vers / démotique	Littéraire, Théâtrale	Poète, écrivain, conseiller de l'association des écrivains grecs, traducteur littéraire.
G.Markantonatos	Antigone	1979	Gutenberg	En prose /démotique	Philologique	Professeur de lettres dans l'enseignement secondaire grec, essayiste, traducteur.
T. Roussos	Œdipe roi	1993	Kaktos	En vers/ démotique	Littéraire, Théâtrale	Professeur de lettres dans l'enseignement secondaire, poète, écrivain, traducteur, membre et directeur du comité artistique du Théâtre National et professeur et directeur de son École.
D. Maronitis	Œdipe à Colone	2004	MIET	En vers / démotique	Philologique- littéraire, Théâtrale	Professeur à l'université, Spécialiste de la poésie grecque antique, critique littéraire, traducteur.

TRADUCTEUR FRANCAIS	TRADUCTION	DATE DE PARUTION	MAISON D'EDITION	FORME ESTHETIQUE	FINALITE	PROFESSION(S)
P. Masqueray	Œdipe à Colone	1924 (rééd. 1942)	Les Belles Lettres	En prose	Philologique	Professeur de langue et littérature grecques à la Faculté des lettres de l'Université de

						Bordeaux.
P. Mazon	Œdipe roi	1958	Les Belles Lettres	En prose	Philologique	Professeur à la Sorbonne et au collège de France, Spécialiste de la poésie grecque, membre de l'Institut, de l'Académie des inscriptions et des «Belles Lettres».
J. Grosjean	Œdipe à Colone	1967	Gallimard	En prose poétique	Littéraire	Poète et écrivain français, commentateur de textes bibliques, traducteur.
J. Lacarrière	Antigone	1982 (rééd. 2008)	Oxus	En prose (parties dialoguées) et en vers (parties chorales)	Littéraire	Écrivain, journaliste, critique de théâtre, traducteur.
Fl. Dupont	Antigone	2007	L'arche	En prose (parties dialoguées) et en vers (parties chorales)	Théâtrale, philologique.	Spécialiste de lettres classiques à l'université Paris VII, traductrice, essayiste.
R. Davreu	Œdipe roi	2012	Actes Sud-papiers	En prose (parties dialoguées) et en vers (parties chorales)	Théâtrale, littéraire	Poète, écrivain, professeur à l'université Paris VIII., traducteur.

1.4. Sur l'*habitus* du traducteur : le cas des traducteurs français et grecs

Analyser les choix stylistiques des traducteurs grecs et français sous le prisme de leur contexte socioculturel, implique d'avoir une bonne connaissance des facteurs qui déterminent l'*habitus* de chacun.

La notion d'*habitus* de Bourdieu est, dans le domaine de la science de la traduction largement diffusée et utilisée. Dans le but de l'employer en faveur du repérage de la particularité stylistique de chaque traducteur, il faut rappeler les principales caractéristiques de ce concept. L'*habitus* consiste en un ensemble de positions, de représentations, de préférences qui, prenant d'abord forme inconsciemment – il s'agit des *habitus primaires* pendant l'enfance – et ensuite consciemment – à travers la socialisation du sujet par sa participation à diverses équipes et expériences sociales, c'est ce que Bourdieu entend par *habitus secondaires* –, participe à la formulation des jugements et des attitudes du traducteur tout au long de sa vie. Dans ce cadre, les événements biographiques des traducteurs ne prennent sens qu'en fonction des placements ou des déplacements que chacun réalise dans un espace historiquement déterminé (Bourdieu 1998 : 426). Sous le prisme de la notion d'*habitus*, les choix stylistiques des traducteurs peuvent ainsi être repérés et déchiffrés à l'aide des événements biographiques des traducteurs liés à leur acte de traduction en fonction de l'univers sociohistorique spécifique auquel ils appartiennent et de leur position au sein de celui-ci.

Hormis l'*habitus* qui est singulier pour chacun, les traducteurs de cette analyse peuvent être classés de deux manières : selon le « continuum » de Casanova (2002), il y a ceux qui appartiennent à la catégorie des « consacrans charismatiques » où nous trouvons des écrivains, des intellectuels ou des traducteurs : étant des poètes ou des écrivains, Simiriotis, Gryparis, Roussos, Davreu, Grosjean et Lacarrière figurent dans cette catégorie. À l'inverse Masqueray, Mazon, Dupont, Sarros, Markantonatos et Maronitis, appartenant à l'institution universitaire, sont classés dans les « consacrans institutionnels ».

1.4.1. L'*habitus* des traducteurs français

Dans l'optique d'explorer les principaux traits liés à l'*habitus* pour chaque traducteur français, il a été choisi de proposer un classement similaire à celui dans lequel apparaissent les traducteurs lors de l'analyse des métaphores. Dans le classement qui suit, seront présentés d'abord les traducteurs d'*Antigone*, puis les traducteurs d'*Œdipe roi* et enfin les traducteurs d'*Œdipe à Colone*.

i. Jacques Lacarrière : le voyageur sur la route de la Grèce

Licencié de lettres et de droit, Jacques Lacarrière (1925-2005) a développé une activité très variée : journaliste, spécialiste du monde grec, écrivain mais aussi critique dramatique dans la revue *Théâtre populaire*, metteur en scène et conseiller dramatique de Jean Vilar et de Jean-Louis Barrault pour la mise en scène des tragédies grecques ainsi que conseiller culturel au festival d'Avignon.

Spécialiste du monde grec et connu pour ses récits de voyage, dans la plupart desquels transparaît sa passion pour la civilisation grecque, il a écrit de nombreuses œuvres sur le monde grec comme son premier livre *Mont Athos, montagne sainte* et son essai *L'Été grec : une Grèce quotidienne de 4 000 ans*. Son entreprise de traduire Sophocle, mais aussi d'autres auteurs antiques, est liée à ce grand amour pour la Grèce et pour le peuple contemporain grec. Pendant qu'il traduit, Lacarrière voyage dans le Péloponnèse ; il est en contact direct avec la civilisation grecque néo-hellénique, il entre en dialogue avec des Grecs, il éprouve un désir profond de connaître leur langue et leur littérature contemporaine. Se sentant « demi-grec », il rêve de vivre définitivement en Grèce (Forsythe 2015 : 130-136).

Son contact avec l'œuvre de Sophocle a été plurivoque et a couvert différents périodes de sa vie : en 1944, il participe au Groupe de Théâtre antique de la Sorbonne en tant que comédien et joue le rôle d'Ismène dans *Antigone* ; en 1960, il écrit un essai intitulé *Sophocle* qui a influencé de manière décisive Jean Vilar et sa mise en scène d'*Antigone* au festival d'Avignon ; en 1963, en tant que metteur en scène, il monte sur scène *Ajax* ; en tant que critique, il écrit un article sur la mise en scène par Jean Gilbert des tragédies de Sophocle sur le mythe d'Œdipe ; enfin en 1972, après avoir d'abord traduit les quatre premiers livres des *Histoires* d'Hérodote, Lacarrière se lance dans la traduction d'*Œdipe roi* et d'*Œdipe à Colone* sous la commande de la Comédie-Française tandis qu'un an après, en 1973, il traduit l'ensemble de pièces de Sophocle pour l'Union latine d'édition, reprise par la suite par les éditions Philippe Lebaud (*ibid.*).

En 1991, il a reçu le grand prix de littérature de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre. Il a été membre du comité d'honneur de la Maison internationale des poètes et des écrivains de Saint-Malo.

ii. Florence Dupont : la traduction comme reconstitution d'un univers culturel entier

Spécialiste du théâtre et de la littérature antique grecs et latins, rédactrice de plusieurs ouvrages scientifiques, enseignante en littératures grecque et latine à Paris VII, ayant participé aux travaux du centre Louis Gernet – un collectif scientifique intégré au CNRS dont l'objet est l'étude comparée des sociétés antiques grecques et latines –, Florence Dupont (1937) se lance aussi dans la traduction des drames antiques latins et grecs, à travers laquelle elle dévoile ses propres conceptions du théâtre antique.

Lorsqu'elle traduit en effet Sénèque et Plaute, l'*Antigone* de Sophocle en 2007, la *Médée* d'Euripide en 2009 et l'*Orestie* d'Eschyle en 2013, Dupont accorde une importance particulière à la reconstitution du jeu théâtral de l'époque antique dans toutes ses dimensions culturelles. Dans ses écrits *L'insignifiance tragique* (2001) et *Aristote ou le vampire du théâtre occidental* (2007) consacrés au tragique et à la tragédie antique grecque, elle développe sa position selon laquelle pour comprendre le théâtre antique il faut l'aborder comme un système culturel différent de ce que l'on connaît et où la dimension rituelle de la performance est un point crucial. C'est à partir de ce point de vue qu'elle conçoit la traduction de la dramaturgie antique mais aussi sa mise en scène :

Au-delà de la simple traduction de textes théâtraux, il faut reconstituer tout un système culturel, qui est très complexe, et voir quel rôle joue le théâtre à l'intérieur de ce système. La compréhension du théâtre antique relève donc d'une démarche nouvelle vis-à-vis des sources dont on dispose [...] Il faut d'abord avoir compris ce que le spectacle signifiait à l'époque où il a été écrit puis joué. Puis essayer de retrouver l'équivalent actuel de cette signification et travailler la mise en scène dans ce sens (Dupont dans Roche 2004).

iii. Paul Mazon : le « beau fidèle »

Appartenant à une famille traditionnellement investie dans la vie intellectuelle, Paul Mazon (1874-1955) devient spécialiste de la poésie grecque et professeur universitaire de lettres classiques d'abord à la Faculté des Lettres de Dijon puis à la Sorbonne. Pendant la première

guerre mondiale, il a été mobilisé et capturé. Après la fin de la guerre, il a repris ses activités universitaires à la Sorbonne où il a été nommé professeur titulaire en 1923. Pendant ces années, il est aussi devenu membre, puis secrétaire général de l'Association Guillaume Budé où, dès le début, il a pris en main la direction des éditions grecques. Doté d'un esprit érudit étendu au domaine de la philologie, de la littérature et de l'esthétique, il se consacre à d'éditions critiques et des traductions des textes antiques (Merlin 1955 : 473).

Pendant sa vie, Mazon a donné des traductions, surtout des textes poétiques antiques grecs, considérées aujourd'hui classiques. Pour Jacqueline de Romilly, la traduction de Mazon constitue un modèle en ce qu'elle a réussi, malgré toutes les antithèses qui entrent en jeu dans l'écriture de Sophocle – entre personnages, principes, relations, parties chantées et parties parlée –, à restituer le texte original avec une équivalence parfaite (Romilly [introduction] dans Mazon 1950).

Sa pratique de la traduction commence au début du XX^e siècle, quand il traduit l'*Orestie* en 1903. En tant que dirigeant des éditions de l'Association Guillaume Budé et des Belles-Lettres, il dessine la ligne éditoriale des traductions de textes antiques grecs et il traduit Aristophane, Hésiode et l'*Illiade* d'Homère. À l'âge de soixante-dix ans, traducteur qui a désormais acquis « une expérience sans égale » (Martin 1950 : 448), il s'attaque à la traduction de Sophocle. Il a publié trois tomes de traductions et de commentaires des tragédies sophocléennes successivement en 1955, 1958, 1960.

iv. Robert Davreu : un esprit poétique au service de la traduction

Arrivant presque un siècle après Mazon, avec une traduction d'*Œdipe roi* qui date de 2012, Robert Davreu (1944 -2013), poète et professeur universitaire de littérature comparée, est un profond connaisseur de la langue et la littérature française. Spécialiste et traducteur reconnu par le prix *Baudelaire* de la littérature anglaise, Davreu dispose d'un vaste bagage de connaissances langagières et littéraires.

Toutefois, en ce qui concerne la traduction des œuvres antiques grecques, il n'a aucune expérience préalable lorsque, en raison des relations d'amitié qui le lient avec Wajdi

Mouawad lequel, dans l'objectif de monter l'ensemble des tragédies de Sophocle, lui propose de traduire l'ensemble des tragédies sophocléennes, il se lance dans cette entreprise (Davreu dans Bobas *et al.* 2015).

Pour Davreu, traduire Sophocle est un enjeu qui fait surgir des souvenirs d'enfance dans l'espace méditerranéen ainsi que des souvenirs de sa scolarité pendant laquelle il a été initié pour la première fois à la langue et aux poètes antiques grecs. Toutefois, c'était l'expérience de la traduction d'*Érotocritos* qui a été décisive pour se lancer dans la traduction de l'ensemble de l'œuvre sophocléenne (Mouawad & Davreu 2011 : 22-23).

Pour approcher les textes sources, Davreu déclare qu'il essaie de ne pas faire usage de représentations liées à sa formation mais de se confronter au texte antique par une approche qui se focalise sur l'étymologie des termes (Davreu dans Bobas *et al.* 2015).

Poète, Davreu se penche beaucoup sur le caractère poétique du texte traduit. Selon lui, le rapport entre la poésie et le théâtre est intrinsèque, il s'agit d'une sorte d'« appel » du poème vers la scène et de la scène vers le poème (*ibid.*). Ce style poétique de Davreu va de pair autant avec la réflexion théorique qu'avec le propre style de l'écrivain et metteur en scène Wajdi Mouawad qui déclare à ce propos : « Au-delà de la nécessité d'avoir une même traduction pour les sept pièces afin d'assurer la cohérence poétique de la langue, il est si beau de créer des traductions risquant le choix de la poésie avant celui de la philologie ou celui de la philosophie » (Mouawad dans Davreu Mouawad 2011 : 20).

v. Paul Masqueray: lorsque le philologue rejoint le traducteur

Chronologiquement antérieur à Paul Mazon mais historiquement assez proche de lui, Paul Masqueray (1862-1931) a été son prédécesseur dans la traduction des tragédies antiques grecques sous l'égide des éditions Belles-Lettres. En 1895, il publie sa thèse sur les formes lyriques de la tragédie grecque. Quelques années plus tard, il publie un livre sur Euripide et ses idées. Chercheur et spécialiste de la tragédie antique grecque depuis son doctorat, professeur de langue et de littérature grecques antiques à l'université de Bordeaux au début du XX^e siècle, il traduit et établit les textes de Sophocle pour la collection Guillaume Budé en

1922-24. Ses traductions où il développe un fort esprit critique philologique et un souci de restituer fidèlement l'original dans sa propre langue ont été considérées comme emblématiques et même inégalables.

vi. Jean Grosjean : un poète sur les pas de Sophocle

Poète et écrivain, Jean Grosjean (1912-2006) démarre son activité littéraire après la deuxième guerre mondiale, bien ultérieurement à la période d'activité professionnelle de Masqueray. D'un point de vue historique, Grosjean a vécu intensément les années de la guerre puisque, après qu'il a été ordonné prêtre en 1939, il a été mobilisé et emprisonné. Prisonnier, il rencontre André Malraux au camp de Sens, puis Claude Gallimard et Roger Judrin.

En 1946, paraît son premier livre, une suite de notes poétiques, chez Gallimard dans la collection Métamorphoses. Dès 1950 il s'est mis à écrire des recueils et des récits poétiques, et une pièce de théâtre.

En tant que traducteur, Grosjean travaille à la traduction des textes bibliques. Parallèlement il s'est adonné à la traduction d'Eschyle et de Sophocle, de Shakespeare et du Coran.

1.4.2. L'*habitus* chez les traducteurs grecs

Concernant l'examen de l'*habitus* dans le cas des traducteurs grecs, de la même manière que pour les traducteurs français, la présentation n'est pas chronologique ; le classement est calqué sur celui de la partie de l'analyse qui suit plus bas, à proprement parler la répartition en traducteurs d'*Antigone*, puis d'*Œdipe roi* et enfin d'*Œdipe à Colone*.

i. Yorgos Simiriotis : une langue démotique poétique

Yorgos Simiriotis (1879-1964), poète, écrivain et traducteur littéraire, a passé son enfance à Mytilène puis il a vécu à Athènes jusqu'à 1906. Il a beaucoup voyagé, en Europe et aux États-

Unis. Dès son retour à Athènes en 1916, il a commencé à publier des textes dans des revues littéraires.

Simiriôtis dans l'ensemble de son œuvre littéraire, dans ses traductions des textes étrangers et dans sa traduction des tragédies antiques à laquelle il ne s'adonne qu'assez tard – en 1935 il traduit *Médée* et en 1937 *Antigone* –, est un partisan de la démotique. Il commence sa production poétique pendant les années du démoticisme militant, quand la traduction intralinguistique se transforme en question politique. Plus spécifiquement, il écrit son premier recueil poétique les *Chansons* en 1902, peu après les émeutes éclates en 1901 à cause de la traduction des Évangiles en langue démotique – les *Evangelika* – et avant les *Orestia*, les émeutes éclates en 1903, à cause de la traduction de la trilogie d'Eschyle *Orestie* en démotique. Militant communiste, il consacre en 1933 un poème aux dirigeants du parti communiste allemand. Dans le domaine de l'écriture théâtrale, il se classe aux représentants du drame social dont le but consiste à mettre en avant leur position idéologique (Grammatas 1987 : 116-129).

Simiriôtis traduit de nombreuses œuvres étrangères, surtout de la poésie française et des écrivains russes en grec. D'après Missiou, Simiriôtis essayait de restituer à la lettre les œuvres des poètes français du XIX^e siècle tout en transmettant aussi le rythme et la forme métrique de ces œuvres (2012 : 111). Ses traductions ont été considérées comme exemplaires par la critique de l'époque. Palamas déclare que les traductions des poètes français par Simiriôtis resteront parmi les plus grands monuments de la poésie que [notre] discours lyrique puisse révéler (dans Simiriôtis 2014 :268). Xenopoulos souligne que « personne d'autre n'est parvenu à rendre aussi parfaitement, outre la fidélité à l'original, également son harmonie et son érotisme profonds » (*ibid.*) tandis qu'Ouranis applaudit la simplicité de l'expression, l'harmonie du rythme, le succès de la rime et le choix des mots, d'une exactitude littérale totale (*ibid.*)⁸². Selon Nirvanas, Simiriôtis a tâché de faire passer, à travers ses traductions, sa propre capacité à traduire mais aussi la capacité de la démotique à servir de telles traductions (cité par Missiou *op.cit.* : 151).

⁸² Je remercie vivement Madame Titika Dimitroulia qui m'a confié des sources bibliographiques de sa propre recherche en cours sur Simiriôtis traducteur.

Son apparition dans la traduction intralinguistique en 1935 et 1937 avec l'usage de la *palaiodémotique*⁸³ n'est pas peut-être sans lien avec ses convictions politiques : en 1927 le parti communiste grec adopte officiellement la démotique. S'il est vrai que la démotique a été pour le parti communiste et pour la gauche une option constante et emblématique, et que la langue a été souvent utilisée par le pouvoir à des fins idéologiques, on ne doit pas pourtant oublier que, après une lutte acharnée pour la démotique en littérature et en poésie, depuis 1880, la plupart des écrivains et poètes l'utilisent depuis le début du XX^e siècle et la katharevousa reste la langue officielle, s'alternant souvent pourtant pendant la première guerre mondiale et durant l'entre-deux-guerres à l'école avec la démotique.

Simiriotis a connu les mouvements littéraires importants du XX^e siècle en Grèce – du Parnasse, du Symbolisme jusqu'à la génération des années 30 et le modernisme qui renouvelle la vie littéraire –, qui a eu une profonde connaissance de la littérature française et russe et a développé une forte activité dans le domaine du théâtre. Au niveau de son écriture poétique, il a écrit des poèmes de style traditionnel, influencés fortement par Palamas au niveau des thématiques et de la forme⁸⁴. Il a été considéré comme poète romantique à tons fortement émotifs. Pour cela, il a été caractérisé comme l'« Alcman » de son époque et comme « Troubadour » (Solomonidis dans Zoras s. d. [encyclopédie Patsis] : 142-143). Dans la vie littéraire, il a acquis la position de conseiller de l'association des écrivains grecs, ce qui démontre la reconnaissance de son œuvre.

ii. Gerasimos Markantonatos : des traductions scolaires de haute qualité

Ayant fait des études supérieures de langues et de littératures grecques et latines, puis anglaises, Markantonatos (1938) a écrit des ouvrages ainsi que des dictionnaires sur les langues grecque antique et latine ; sa thèse de doctorat concernait l'ironie tragique et il a également rédigé un ouvrage intitulé *Introduction à la tragédie antique* ; ayant travaillé pendant longtemps comme professeur de lettres dans l'enseignement secondaire, il s'est

⁸³ Ce terme fait référence à des formes linguistiques de la démotique qui ne sont désormais plus utilisées.

⁸⁴ Cf. entrée : « Σημηριώτης, Γιωργής » dans Kouzeli *et.al.* 2007.

penché sur la rédaction d'ouvrages qui servent de support didactique scolaire pour l'enseignement du grec ancien et moderne.

Ses traductions des tragédies antiques – purement philologiques dans les premières éditions – sont ultérieurement beaucoup utilisées comme traductions scolaires étant donné qu'elles sont parfaitement adaptées à cet usage. Il a traduit dans ce domaine-là les tragédies *Antigone*, *Œdipe roi et Philoctète* de Sophocle et l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide.

iii. Dimitris Sarros : sous l'influence du démoticisme et de l'ethnographie

Contemporain de Simiriotis et de Gryparis (1869-1937), Sarros a fait des études de lettres à Athènes et a travaillé comme professeur des lettres dans l'enseignement secondaire et il a gravi les échelons dans le domaine de l'éducation en arrivant jusqu'au poste de conseiller du ministère de l'éducation.

Sarros s'est fortement intéressé à la laographie⁸⁵. Il a rédigé un grand nombre d'ouvrages dits « laographiques » relatifs à la collecte d'expressions figées néohelléniques et de toponymies des dialectes grecs.

Pour autant, le domaine auquel il a surtout consacré son activité intellectuelle a été celui des traductions des tragédies antiques grecques en langue démotique. Son œuvre traductive, riche, comprend des tragédies de Sophocle et d'Euripide. Il a traduit : *Les Limiers* (1932), *Antigone* (1932), *Ajax* (1935), *Œdipe roi* (1936), *Œdipe à Colone* (1937) tandis qu'après sa mort *Philoctète* et *Électre* ont été découverts en version fragmentaire. Il a aussi traduit douze œuvres d'Euripide : *Hippolyte*, *Alceste*, *Iphigénie en Tauride*, *Iphigénie à Aulis*, *Médée*,

⁸⁵ La recherche *laographique* en Grèce a été systématisée par Nikolaos Politis, professeur de l'université d'Athènes qui a mis en place l'association laographique grecque et a commencé la publication de la revue *Laographie*. La recherche *laographique* couvre une large gamme de traditions grecques : traditions musicales et écrites – chansons, danses, récits, proverbes, toponymie –, aspects de la vie quotidienne – vêtements traditionnels, outils, ameublement, décoration du foyer, us et coutumes – et, de manière générale, des aspects de la vie sociale : croyances religieuses, méthodes médicales populaires, philosophie populaire, magie, superstitions, préjugés, etc. Le tournant vers l'étude de la vie traditionnelle a inspiré l'esthétique thématique et littéraire des poètes de la génération de 1880 et des représentants de la prose *éthographique*.

Hécube, Électre, Andromaque, Les Phéniciennes, Les Héraclides, Les Suppliantes, Le Cyclope. Ses traductions d'Euripide ont été représentées par le Théâtre Piraikon et le Théâtre National Grec principalement avec metteur en scène Dimitrios Rodiris. Mentionnons à titre d'exemple, *Médée* en 1962-1965, *Hippolyte* en 1965-66, *Iphigénie à Aulis* en 1968-1969 montées par le Théâtre Piraikon ainsi que *Hippolyte* en 1953-54 et *Les Héraclides* en 1975 montées par le Théâtre National Grec⁸⁶.

Ses traductions, tout comme celles d'Eschyle et de Sophocle par Ioannis Gryparis, ainsi que les traductions d'Euripide de Thrasivoulos Stavrou, ont été considérées exemplaires à l'époque en ce qu'elles ont comblé un manque important de leur époque au sujet de la traduction du drame antique. En outre, des spécialistes de lettres et de critiques étrangers comme H. Pernot, L. Roussel, G. Soyter, E. Schwyzer ont salué ses traductions (Xidis dans Zoras s. d. [encyclopédie Patsis] : 109).

iv. Tassos Roussos : restituer le texte de départ, rendre lisible le texte d'arrivée

Tassos Roussos (1934-2015) a fait des études de lettres classiques et modernes et a travaillé comme professeur dans l'enseignement secondaire. En 1956 il a été embauché par le Théâtre National de Grèce où il enseignait la littérature grecque moderne et a occupé le poste de directeur de son école de 1989 à 2007.

Il a écrit des romans et de la poésie. Ses œuvres ont été traduites en plusieurs langues. Il a collaboré à des revues en tant que critique littéraire.

Roussos a accompli de nombreuses traductions de tragédies antiques dont quatre sont de Sophocle : *Œdipe roi, Ajax, Les Trachiniennes, Philoctète*. Ses traductions ont été représentées par plusieurs théâtres importants, comme le Théâtre National Grec ou Amphitheatron de Spyros Evangelatos. Hormis ses traductions, Roussos a aussi développé sa

⁸⁶ Cf. les archives numériques du site de ELIA (Archive littéraire et historique grec) <http://eliaserver.elia.org.gr:8080/Iselia/listres.aspx?lsid=123605&fcode=s704a&ftext=%CE%A3%CE%A5%CE%93%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%95%CE%91%CE%A3%20%CE%98%CE%A0&fval=%CE%95%CF%85%CF%81%CE%B9%CF%80%CE%AF%CE%B4%CE%B7%CF%82&form=300009>.

réflexion théorique à l'égard des modes que les traducteurs grecs doivent adopter pour restituer le style et la dimension musicale des drames antiques dans un texte lisible en grec moderne (1985).

Il a reçu plusieurs prix pour son œuvre de traduction – mentionnons à titre indicatif le prix de l'Association des dramaturges grecs pour toutes ses traductions de drames antiques ainsi que celui de l'Académie d'Athènes pour l'ensemble de sa production littéraire –, il a aussi tâché de déployer ses positions théoriques sur le processus de traduction des tragédies antiques. Enfin, Roussos était président et vice-président de comité artistique du Théâtre National et vice-président du Festival grec.

v. Ioannis Gryparis : lorsque la démotique déborde de lyrisme et de fougue

Ioannis Gryparis (1870-1942) était poète, traducteur, enseignant et membre du Ministère de l'éducation et directeur du Théâtre National de Grèce. Autant son œuvre littéraire que ses traductions sont étroitement liées avec le mouvement du démoticisme. En tant qu'élève il fait la connaissance de Psichari ; en 1893, il commence à publier dans *Écho*, revue littéraire dans laquelle publient les grands démoticiens de l'époque comme Palamas ou Xenopoulos ; dans son article « Le pluriel de l'article féminin en démotique », Gryparis essaie de présenter les règles orthographiques de la démotique. Il a été également co-fondateur avec Kostas Chatzopoulos et Giannis Kabysis de *L'Art*, grande revue littéraire innovante de l'époque qui a exercé une influence majeure sur le renouvellement de la vie artistique en Grèce.

En ce qui concerne sa production poétique, Gryparis était déjà reconnu parmi ses contemporains. Autant de par son lyrisme qui, éloigné des tons romantiques, était simple et vivant que de par l'usage de la démotique, il appartenait à un courant avant-gardiste de l'époque qui exerçait des influences autant sur les nouveaux poètes que sur les plus anciens comme Palamas ou Drossinis (Valetas dans Zoras s. d. [encyclopédie Patsis] : 88-89).

Grand admirateur d'Eschyle, il s'est adonné à la traduction de son œuvre pendant plus de trente ans (de 1904 à 1938). Après Eschyle, le traducteur se penche sur Sophocle ; de 1935 à 1942 il traduit toutes ses tragédies : *Électre* en 1936, *Philoctète* et *Œdipe à Colone* en 1937, *Ajax* et *Antigone* en 1940 ; datée de 1942, la publication d'*Œdipe roi* est posthume, tandis que

la traduction des *Trachiniennes*, bien qu'elle ait été annoncée depuis 1938 dans la publication de sa traduction de l'*Orestie*, elle n'a été publiée qu'en 1956 par *Estia* (Valetas 1970 : 75-76, 557). Pour ce qui d'Euripide, Gryparis a traduit *Les Bacchantes* ; toutefois cette traduction ne fut jamais publiée toute entière et son manuscrit est perdu (Diamantakou 2014 : 50-69). Quant aux textes étrangers, il traduit des œuvres de Goethe, Schiller, Heine et Zola.

Les traductions des drames antiques de Gryparis étaient dès le début destinées à la scène, activité qui devient plus systématique à partir de sa nomination en tant que directeur du Théâtre National Grec. Dans le cas particulier de sa traduction d'*Œdipe à Colone*, elle a été plusieurs fois représentée. Il est aussi à noter que ses traductions des tragédies antiques ont constitué la base du renouveau d'intérêt pour le drame antique dans le cadre des fêtes de Delphes organisées par Aggelos Sikelianos et ensuite par le Théâtre National.

vi. Dimitris Maronitis : traducteur qui puise dans l'héritage littéraire du passé et du présent

Dimitris Maronitis (1929-2016) a fait des études de lettres classiques à l'université Aristote de Thessalonique et en Allemagne. Professeur des lettres classiques à l'université Aristote et un des plus perspicaces critiques de la poésie néohellénique, il a été licencié, persécuté et emprisonné pendant la dictature des colonels. Après la fin de la dictature, il a repris son poste de professeur à l'université où il est resté jusqu'en 1996. En 1989-1990, Maronitis a également occupé le poste de directeur du Théâtre National de la Grèce du Nord tandis qu'en 1998 il a participé en tant que comédien à la représentation de l'*Électre* de Sophocle, mise en scène par Dimitris Mavrikios.

Président et directeur général du Centre de la langue néo-hellénique, il a écrit un grand nombre d'ouvrages et d'articles sur Homère, Hésiode, Sophocle, Alcée, Sappho. En tant que traducteur, il s'adonne à la traduction d'une pléiade de textes antiques grecs, avec comme œuvres principales l'*Illiade* et l'*Odyssee* d'Homère. Parmi les œuvres tragiques de Sophocle, il traduit *Ajax*, *Antigone* et *Œdipe à Colone*. Sa traduction d'*Œdipe à Colone* a été montée par le Théâtre Technis deux ans avant sa publication, en 2002.

À côté de son activité de traducteur, Maronitis tâche aussi de développer sa réflexion théorique sur les enjeux et les problèmes relatifs à la traduction intralinguistique ainsi que sur la traduction intralinguistique comme matière scolaire dans l'enseignement secondaire. En particulier au sujet de la traduction de grec ancien en grec moderne, il défend la thèse selon laquelle c'est seulement à travers le contact diachronique des deux langues et des deux cultures que chacune activera tous ses éléments langagiers restés inertes et les remettra en usage (2008 : 374-375).

En 2012, il reçoit le prix de la traduction intralinguistique pour sa traduction de l'*Illiade*. Dans un entretien il déclare : « On parle en traduisant, mais on écoute aussi en traduisant le discours d'un autre. Je suis donc désormais fier de dire que je suis d'abord traducteur. Je dirais que cela qui me définit peut-être mieux que tout ce que j'ai fait dans ma vie » (dans Kouzeli : 2016).

Issus de différents contextes historiques, socioculturels et géographiques, chacun des traducteurs sélectionnés dans le cadre de notre recherche apporte à son activité de traduction ses capacités et connaissances, sa vision du monde, ses idées sur la langue et la littérature, son *habitus*. Cela rend les choix stylistiques de chaque sujet traduisant singuliers, sans que cela ne présuppose la disparition du style de l'écrivain. Au contraire, coexistant avec la voix de l'écrivain, le traducteur a la possibilité de développer sa créativité par ses choix, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de la traduction des métaphores filées sophocléennes, qui constituent des éléments stylistiques importants, en véhiculant le sens tragique, tel conçu dans une époque et une culture particulières. Par conséquent, chaque traduction est une réécriture qui renouvelle, plus ou moins, le texte antique.

2. Traduire la métaphore filée chez Sophocle : analyse textuelle

La singularité de la voix du traducteur, qui « ne se pos[e] plus le problème de l'intraductibilité de tel ou tel poème, mais seulement celle de savoir si sa propre créativité langagière est suffisante pour lui permettre de produire un texte qui sera équivalent à l'original dans toutes ses fonctions de désignation et d'évocation » (Colette Laplace cité par Roux 2017 : 1), exprimée à travers ses choix stylistiques est au cœur de cette partie de l'étude. En particulier, repérer les procédés stylistiques employés lors de la traduction des métaphores filées recueillies dans les trois tragédies sophocléennes qui reprennent le mythe thébain – *Antigone*, *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone* – présuppose une analyse détaillée du matériau textuel.

Pour autant, avant de procéder à l'analyse des métaphores filées rencontrées dans chaque tragédie, il faut d'abord donner quelques explications sur leur présentation et leur classification, à proprement parler sur le modèle typologique à suivre, adapté aux exigences et aux particularités de la présente recherche.

2.1. Remarques liminaires et adaptation de la typologie aux spécificités de la recherche

L'analyse se divise en trois chapitres correspondant aux trois tragédies du corpus. Chaque chapitre se base sur des tableaux qui exposent d'une part les métaphores étudiées et de l'autre leurs traductions. Puisque les traducteurs sélectionnés sont grecs et français, il a paru plus approprié de présenter deux tableaux différents par tragédie, l'un composé des traductions grecques et l'autre des traductions françaises. En ce qui concerne la typologie suivie, on a employé les stratégies de traduction proposées par Newmark (1988) en rajoutant deux catégories supplémentaires proposées par Toury (1995).

Toutefois, étant donné que l'objet de cette recherche ne se réfère pas à la simple métaphore mais à la métaphore filée, il a été jugé pertinent d'adapter les catégories en question à la nature et aux particularités de ce type métaphorique. Pour ce faire, il fallait ajouter des

catégories supplémentaires et faire quelques ajustements de sorte que la classification prend la forme ci-dessous :

- Reproduction par la même métaphore⁸⁷ transposée dans la langue cible.
- Substitution à la métaphore de la langue source d'une métaphore de la langue cible⁸⁸.
- Reproduction de la même image⁸⁹ transposée dans la langue cible.

⁸⁷ Il s'agit d'une métaphore traduite – selon le terme de Van den Broeck emprunté à la théorie de I. A. Richard (cité par Ricoeur 1975 : 105-106) au sujet du *véhicule* et de la *teneur* (1981) – *sensu strictu*, c'est-à-dire qu'autant la *teneur* (l'idée, le sens) que le *véhicule* (l'expression) de la métaphore dans la langue source sont transposés dans la langue cible. Afin de délimiter à quel degré le *véhicule* de la langue source peut être considéré semblable à celui de la langue cible, rappelons la notion de *variation* chez Jean-Marie Scaeffler (1997 : 19). Définie comme synonymie relative qui décrit la situation où deux expressions données sont des variantes stylistiques dans la mesure où l'une peut remplacer l'autre sans changement dans l'extension logique, cette notion se rapproche de celle de l'équivalence si on la transpose dans le domaine de la traduction. En particulier, on repère des points communs avec l'acception des Vinay et Darbelnet sur l'équivalence – lorsque deux textes rendent compte d'une même situation en mettant en œuvre des moyens stylistiques et structuraux entièrement différents (1958 : 52) – mais aussi avec l'équivalence dynamique de Nida : la reproduction d'une image de la langue source à la langue cible dans la mesure où l'image conserve la même fonction indépendamment des différences au niveau de l'expression. Enfin, elle peut aussi correspondre au concept de l'équivalence fonctionnelle de Newman qui souligne l'existence d'une série de variables d'une expression stylistique qui ne sont pas toutes adéquates à chaque situation de traduction. Dans ce cas, il incombe au traducteur de décider quelle est à chaque fois la plus pertinente (cité par Kenny dans Baker 2005 : 77-80).

Sur ce point il convient aussi noter que, pour des raisons d'exactitude, dans l'analyse des métaphores qui suit nous avons aussi pris en compte le cas des « légère variation du sens » où le sens d'un énoncé métaphorique est légèrement paraphrasé ou lorsque le traducteur met l'accent sur une nuance spécifique du sens du terme.

⁸⁸ Lorsque le *véhicule* de la langue source est remplacé par un *véhicule* différent dans la langue cible mais que la *teneur* reste plus ou moins la même. Selon Newmark, dont on suit la typologie des métaphores, cette métaphore de la langue cible peut concerner soit des métaphores mortes (usées selon Vinay et Darbelnet ou figées), soit des métaphores standardisées (*stock*), soit des métaphores originales (vivantes, inventives de la part du traducteur) dans la langue d'arrivée.

⁸⁹ Il faut sur ce point rappeler que dans notre exposé théorique, la cohérence de la métaphore filée avec l'image est interne (Riffaterre 1969 : 46) voire intrinsèque (Fromilhague 2007 : 76). En suivant Newmark, l'image est la figure picturale surgie de la métaphore de manière universelle, culturelle ou individuelle (1988 : 105). Or, du moment qu'il y a des images virtuelles concrètes et sensibles qui « nous f[ont] voir les objets [ou] les mouvement de ces objets » par l'imagination et d'autres qui ne renvoient pas à une image concrète mais plutôt à

- Substitution à l'image de la langue source d'une image de la langue cible.
- Traduction de la métaphore en explication: explicitations ou ajouts de phrases ou de vers inexistantes dans l'original.
- Reproduction de la même métaphore plus une explication.
- Traduction par l'emploi d'une comparaison ou d'une métonymie qui conserve la même signification.
- Traduction par l'emploi des termes porteurs de connotations⁹⁰.
- Réduction de la métaphore dans son sens littéral.
- Suppression
- Emploi d'une métaphore dans le texte cible pour traduire une expression non-métaphorique dans le texte source.
- Addition d'une métaphore dans le texte cible sans qu'il y ait un énoncé métaphorique à remplacer dans le texte source.
- Alternances⁹¹ dans l'ordre des vers ou au niveau syntaxique et/ou grammatical.

En outre, il est à noter que dans la composition du corpus des métaphores filées, on a aussi pris en considération toute métaphore filée qui se rapproche de l'allégorie. En suivant le point de vue de Cressot qui considère l'allégorie comme la métaphore filée reposant sur un objet-repère animé, on juge utile de l'inclure puisque – comme l'affirment autant Cressot que Fontanier – sa composition est semblable à celle de la métaphore filée et que l'intérêt de cette recherche repose précisément sur les procédés de traduction des métaphores et des autres

« plusieurs images embryonnaires [qui] se pressent vers le foyer de la conscience et aucune n'y parvient » (Bally 1921 : 194), on a considéré comme image aussi bien les images virtuelles qu'une métaphore filée évoque de manière concrète que toute image qui, sans renvoyer forcément à une forme iconique spécifique, est toutefois liée à une image que chaque personne peut créer à travers l'expérience vécue.

⁹⁰ Il s'agit de termes qui préservent un double sens, des nuances de sens, un ensemble de significations secondes qui s'ajoutent au sens premier et fondamental du terme (dénotation).

⁹¹ En ce qui concerne les alternances qui entraînent des changements dans l'ordre des énoncés ainsi qu'au niveau syntaxique ou grammatical, les changements qui s'effectuent forcément n'ont pas été pris en compte, c'est-à-dire ceux qui ont lieu en raison de la différence syntaxique de chaque langue, à l'inverse de ceux qui s'effectuent surtout pour servir la fluidité du texte cible et pour faire état le style particulier de chaque traducteur.

figures voisines qui prennent part à la composition de toute métaphore filée. En outre, il importe de ne pas exclure ce type de métaphore filée qui a été si abondamment utilisée par les auteurs antiques et dans ce cas précis par Sophocle.

Enfin, il est aussi à signaler que chacune des traductions françaises proposées à la suite des traductions réalisées par des traducteurs grecs ne constitue rien de plus qu'une traduction circonstanciée qui a pour but de faciliter la lecture des lecteurs non hellénophones et que cette tentative ne constitue en rien une reproduction du style ou de la langue des traducteurs grecs.

2.2. Traduire la métaphore dans *Antigone*

Dans les deux tableaux qui suivent on présente d'une part, les passages du texte de Sophocle qui contiennent des métaphores filées dans *Antigone*, et de l'autre, leurs traductions par les traducteurs sélectionnés. De plus, pour des raisons pratiques, on a choisi d'exposer dans une colonne supplémentaire intitulée « idée centrale » le sujet central que chaque métaphore exprime. Afin de faciliter la lecture, les parties qui contiennent les énoncés métaphoriques et les images ainsi que leurs traductions sont soulignées en caractère gras, hormis les métaphores de 1 à 3 qui, en raison de leur entrelacement, sont soulignées en couleur. En ce qui concerne le manuscrit du texte antique utilisé, on a suivi le texte tel qu'il a été proposé par Gerasimos Markantonatos qui prend en compte les études d'une large gamme de spécialistes, entre autres de Paul Masqueray et de Paul Mazon (Markantonatos 1979 : 80-82).

Tableaux

TABLEAU DES TRADUCTIONS GRECQUES D'ANTIGONE			
SOPHOCLE	IDEE CENTRALE	SIMIRIOTIS	MARKANTONATOS
1-3. Χορός : ἀκτίς ἀελίου, τὸ κάλ- / 100 -λιστον ἑπταπύλω φανέν / Θήβα τῶν προτέρων φάος, / ἐφάνθης ποτ', ὃ χρυσέας /		Χορός : Ἀχτίδα του ηλίου, ποτέ κανένα/ φως λαμπερότερον από σένα/ στη Φταπυλη Θήβα δεν είχε προβή. / Χρυσό της μέρας ματόκλαδο	Χορός : Ακτίνα του ηλίου, που ποτέ ως τώρα δε φάνηκες με τέτοιο λαμπρό φως στη Θήβα την εφτάφυλη, πρόβαλες επιτέλους, ω της χρυσής μέρας βλέφαρο, πάνω από τις Δίρκης τα νερά, και τον πολεμιστή με την λευκή ασπίδα, που από το Άργος ήρθε

<p> ἀμέρας βλέφαρον, Διρκαί- / -ων ὑπὲρ ῥέεθρων μολοῦσα, / 105 τὸν λευκάσπιν Ἀργόθεν / φῶτα, βάντα πανσαγία / φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ / κινήσασα χαλινῶ- / ὄν ἐφ' ἡμετέρα γᾶ Πολυνείκης / 110 ἄρθεις νεικέων ἐξ ἀμφιλόγων / <ἤγαγε ἐχθρὸν · ὁ δ' > ὄξεα κλάζων / αἰετὸς εἰς γᾶν ὧς ὑπερέπτα, / λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεγανός, / πολλῶν μεθ' ὄπλων / 115 ξύν θ' ἵπποκόμοις κορύθεσσι. / στάς δ' ὑπὲρ μελᾶθρων φονά- / -σαισιν ἀμφιχανῶν κύκλω / λόγχαις ἐπτάπυλον στόμα / ἔβα, πρὶν ποθ' ἀμετέρων / αἰμάτων γένυσιν πλησθῆ- / -ναί τε καὶ στεφάνωμα πύργων / πευκάενθ' Ἥφαιστον ἐλεῖν. / τοῖος ἀμφὶ νῶτ' ἐτάθη / πάταγος Ἄρεος, ἀντιπάλῳ / 125 δυσχείρωμα δράκοντι. / Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης Κόμπους / ὑπερεχθαίρει, καὶ σφας ἐσιδὼν / πολλῶ ῥέυματι προσνισσομένους / χρυσοῦ καναχῆς ὑπεροπλίαις, / 130 παλτῶ ῥιπτεῖ πυρὶ βαλβίδων / ἐπ' ἄκρων ἤδη / νίκην ὀρμῶντ' ἀλαλάζει. / </p>	<p> L'attaque de l'armée argienne La défaite des envahisseurs argiens L'Arrogance des assailants </p>	<p> εφάνης/ πάνω απ το ρέμα της Δίρκης και κάνει/ το στράτευμα πουφταξε τη χαραυγή, / και που ξεκίνησεν απ τ'Αργος κάτου, / μ'ασπίδες, που αστράφταν, λόγχες θανάτου, / πίσω να φύγη και να χαθή, / με τέτοιο τρέξιμο, τέτοια τρομάρα, / μ'όση, και πιότερη, λύσσα κι' αντάρα/ ρίχτηκε τότε πουχεν ερθή. Δω πέρα τόφερε ο Πολυνείκης/ με τ' αλαλάγματα κείνα της νίκης, / που πάνω σ' ένα του τσακωμό, / φριχτά με ταδέρφι του μανιασμένου/ και στην ασπίδα του πίσω κρυμένος, / που σα χιόνι ἦτανε λαμπερό, / σαν αητός χύμηξε μ' άγρια φόρα, / με στριγγιές κι άρματα πάνω στη χώρα, / και κράνη με χαιτή αλογινή. Μα μόλις στάθηκαν τα παληκάρια / γύρω στη Φτάπυλη με τα κοντάρια, / φύγαν, το σκάσανε στη στιγμή, / πριν με το δικό μας αίμα το στόμα/ τούς να γιομίσουνε και πριν ακόμα/ στα καστροπύργια βάνουν φωτιά, / Πάνε, σκορπίσανε! Τι τους βαράει/ ο Ἄρης τις πλάτες τους, κι' έτσι νικάει/ ο Δράκοντας μας τον Αητό πιά. Ο Δίας εχθρεύεται την ξεπαρμένη/ γλώσσα, κι ως κοίταξε σα μια αφρισμένη/ θάλασσα ναρχουνται μ' άγρια ορμή, / με κρότους όπλων χρυσών και βουή, / κείνον που πάνω στο κάστρο χύμησε/ να κράξη τη νίκη φωναχτά. / μ'αστροπελέκι με μιας τον </p>	<p> πάνοπλος τον έκανεσ δρόμο να πάρει με πιο γοργό απ'όταν ἦρθε χαλινάρι. Οδήγησε τον εχθρό στη χώρα μας ο Πολυνείκης, σπρωγμένος από φιλόνικες διχογνωμίες · και πέταξε πάνω στη γη μας σαν αετός που βγάξει διαπεραστικούς κρωγμούς, σκεπασμένος με φτερούγα άσπρη σαν το χιόνι, με άρματα πολλά και περικεφαλαίες με αλογίστες φούντες. Κι αφού πάνω απ'τους πύργους στάθηκε, και περικύκλωσε με λόγχες φονικές την εφτάπυλη είσοδο της Θήβας, έφυγε πριν χορτάσουν με το δικό μας αίμα τα σαγόνια του και πριν ο Ἥφαιστος με τα πεύκινα δαυλιά του κάψει τους πύργους που ολοτρίγυρα την πόλη στεφανώνουν. Τέτοιο χτύπημα του Ἄρη δέχτηκε στη ράχη του απ'τον αντίπαλό του Δράκοντα, που είναι ανίκητος στη μάχη. Γιατί ο Δίας αποστρέφεται πολύ τα υπεροπτικά τα λόγια γλώσσας αλαζονικής, κι όταν τους είδε να χιμούν με ακράτητη ορμή – ξίπασμένοι από τον κρότο των χρυσών τους όπλων- γκρεμίζει κάτω από αστροπελέκι χτυπημένο εκείνον που ἦταν κιόλας έτοιμος τη νίκη ν αλαλάξει πάνω απ'των κάστρων την κορφή. Κι έπεσε βαρύς πάνω στη γη που τον τίναξε με γδούπο, αυτός που ως τότε με ξέφρενη ορμή φυσομανούσε πάνω μας με λύσσα σαν άγρια ανεμοζάλη. Μα αυτά αλλιώς όμως του ἦρθαν · και στους άλλους έριξε άλλες συμφορές ο μέγας Ἄρης, μανιασμένος δεξιός μας παραστάτης. </p>
---	--	---	---

		<p>χτύπησε/ και τονε γκρέμισε από ψηλά.</p> <p>Τρικλά, σωριάζεται κεραυνομένος/ στο χόμα βρόντηξεν ο λυσσασμένος, / κρατώντας στο χέρι τη φωτιά, / που την ανέμιζε για να μας κάψη/ τότε κι ο Άρης πουχε άγρια αστράγει/ σα σύμμαχος μας πουναι τρανός, / με τέτοια μάνητα πέφτει στη μάχη, / κι έτσι χτυπάει όπου βρη και λάχει, / πουτρεμε ολάκερος ο στρατός.</p>	
<p>4.</p> <p>Κρέων : ἄνδρες, τὰ μὲν δὴ πόλεος ἀσφαλῶς θεοὶ / πολλῶ σάλῳ σείσαντες ὄρθωσαν πάλιν.</p> <p>[...]</p> <p>Κρέων : ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ' ὀρῶν ἀεὶ, / οὔτ' ἂν σιωπήσαιμι τὴν ἄτην ὀρῶν / 185</p> <p>στείχουσιν ἀστοῖς ἀντὶ τῆς σωτηρίας, / οὔτ' ἂν φίλον ποτ' ἄνδρα δυσμενῆ χθονὸς / θεῖμην ἐμαυτῶ, τοῦτο γινώσκων ὅτι / ἦδ' ἔστιν ἡ σφῶζουσα καὶ ταύτης ἔπι / πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιούμεθα. 190</p> <p>[...]</p> <p>Τειρεσίας : τοιγὰρ δι' ὀρθῆς τήνδ' ἐναυκλήρεις πόλιν. 994</p>	<p>La cité : un bateau dans la tempête et le chef d'état comme capitaine du navire-ville.</p>	<p>Κρέοντας :</p> <p>Γερόντοι, οι θεοί τη χώρα μας πάλι τη γαλήνεψαν / αφού πρώτα την τράνταξαν με τρικυμία μεγάλη. /</p> <p>[...]</p> <p>Κρέοντας :</p> <p>Εγώ όμως, μα τον Δία, αυτόν, που βλέπει όλα τα πάντα, / ποτέ δε θα σωπάσω, σα θα βλέπω να σιμώνη / στην πολιτεία η συμφορά και όχι η σωτηρία. / ούτε θα κάνω φίλο μου ποτέ τον εχθρό της, / για και το ξέρω, πως αυτή μόνο μας ασφαλίξει / Και πως σαν πάει αυτή καλά και φίλους αποκτούμε. /</p> <p>[...]</p> <p>Τειρεσίας : Γι'αυτό και την κυβέρνησες καλά τη χώρα τούτη.</p>	<p>Κρέοντας :</p> <p>Άντρες, την πόλη οι θεοί ορθή πάλι την έστησαν σε θέση ασφαλή, αφού πρώτα με μεγάλη τρικυμία τη συγκλόνισαν.</p> <p>[...]</p> <p>Κρέοντας :</p> <p>Γιατί εγώ – ο Δίας ας είναι μάρτυράς μου που όλα τα βλέπει πάντοτε-ούτε ποτέ θα σιωπούσα συμφορά βλέποντας να ῥχεται στην πόλη αντί για σωτηρία ούτε θα θεωρούσα φίλο μου ποτέ κανέναν άντρα εχθρό της χώρας, αφού ξέρω πως αυτή μόνο μας σώζει, κι όταν σ'αυτή μ'ασφάλεια ταξιδεύουμε τους φίλους αποκτούμε.</p> <p>[...]</p> <p>Τειρεσίας : Γι'αυτό ακριβώς αυτήν την πόλη σωστά κυβερνούσες.</p>
<p>5.</p> <p>Κρέων : οὐκ ἔστιν. ἀλλὰ ταῦτα καὶ πάλαι πόλεως / ἄνδρες μὸλις φέροντες ἐρρόθουν ἐμοί, / 290 κρυφῆ κάρᾳ σείοντες, οὐδ' ὑπὸ ζυγῶ / λόφον δικαίως εἶχον,</p>	<p>Dompter les voix désobeissant es</p>	<p>Κρέοντας :</p> <p>Όχι, μα τωρ'από καιρό στην πόλη μέσα κάποιοι, / κουνώντας το κεφάλι τους γιατί δε με χώνευαν, / βαρυγκομούσανε για με· δε θελαν στον ζυγό / σαν πουναι το σωστό να μπουν και να με</p>	<p>Κρέοντας :</p> <p>Δε γίνονται αυτά. Μα από καιρό στην πόλη μερικοί μόλις και με τη βία τις διαταγές μου ανέχονταν και κρυφοκουνώντας το κεφάλι εναντίον μου σιγοψιθύριζαν, κι ούτε ενοούσαν στο ζυγό τον τράχηλο να σκύψουν, όπως ήταν σωστό, και σ'εμέ να πειθαρχήσουν.</p>

<p>ὡς στέργειν ἐμέ.</p> <p>[...]</p> <p>Κρέων : ἀλλ' ἴσθι τοι τὰ σκληρ' ἄγαν φρονήματα / πίπτειν μάλιστα, καὶ τὸν ἐγκρατέστατον / σίδηρον ὀπτὸν ἐκ πυρὸς περισκελῆ / 475 θραυσθέντα καὶ ῥαγέντα πλείστ' ἄν εισίδοις / σμικρῶ χαλινῶ δ' οἶδα τοῦς θυμουμένους / ἵππους καταρτυθέντας· οὐ γὰρ ἐκπέλει / φρονεῖν μέγ' ὅστις δοῦλός ἐστι τῶν πέλας.</p>		<p>υπακούσουν.</p> <p>[...]</p> <p>Κρέοντας : Μαθ' ὅμως πὼς τα πείσματα τ' ἄγρια, αὐτὰ προπάντων / τσακίζονται με μίας, και πὼς και σίδηρο σκληρό / αν μέσα στη φωτιά ψηθῆ και γίνε σαν ασάλι, / πολλές φορές θενά το δης να ραγιστή, να σπάση. / Ξέρω πὼς τ' ἄγρια τ' ἄλογα μικρὸ χαλιναράκι / τα κάνει και μερεῖουνε. Γιατ' ὅποιος εἶναι σκλάβος / δεν πρέπει το κεφάλι του ψηλά να το σηκώνη.</p>	<p>[...]</p> <p>Κρέοντας : Αλλά να ξέρεις πὼς τα πιο ἀλύγιστα φρονήματα πέφτουν προπάντων, και το πιο σκληρὸ σίδηρο σαν στη φωτιά πυρωθεῖ και γίνε ολόκληρο, θα το δεις τις πιο πολλές φορές να ραγίζει και να σπάζει. Και με μικρὸ χαλινάρι ξέρω ἐπίσης πὼς δαμάζονται τ' ἀτίθασα ἄλογα· γιατί δε στέκει ὅποιος δούλος εἶναι ἄλλων να κάνει τον περιήφανο.</p>
<p>6.</p> <p>Κρέων: οὐδὲν γὰρ ἀνθρώποισιν οἶον ἄργυρος / 295 κακὸν νόμισμ' ἔβλαστε. τοῦτο και πόλεις / πορθεῖ, τόδ' ἄνδρας ἐξανίστησιν δόμων, / τόδ' ἐκδιδάσκει και παραλλάσσει φρένας / χρηστὰς πρὸς αἰσχρὰ πράγματ' ἴστασθαι βροτῶν· /</p> <p>[...]</p> <p>Ἀντιγόνη : [...] εἰ δὲ τοῦ χρόνου / πρόσθεν θανοῦμαι, κέρδος αὐτ' ἐγὼ λέγω· / ὅστις γὰρ ἐν πολλοῖσιν ἐς ἐγὼ κακοῖς / ζῆ, πὼς ὀδ' Οὐχὶ καθανῶν κέρδος φέρει; 460</p> <p>[...]</p> <p>Κρέων : [...] τῶν δ' ὑπαὶ γένους / 1035 ἐξημπόλημαι κάμπεφόρτισμαι πάλαι. / κερδαίνετ', ἐμπολάτε τάπο Σάρδεων / ἤλεκτρον, εἰ βούλεσθε, και τὸν Ἰνδικὸν / χρυσόν· τάφω δ' ἐκεῖνον οὐχὶ κρύψετε</p> <p>[...]</p> <p>Κρέων : κίνει, μόνον δὲ μὴ ἴπ κέρδεσιν λέγων. / Τειρεσίας : οὕτω γὰρ ἦδη και δοκῶ τὸ σὸν μέρος. / Κρέων : ὡς μὴ μπολήσων ἴσθι</p>	<p>L'image de l'argent et du gain.</p>	<p>Κρέοντας: Γιατὶ ἄλλο ἀπὸ τα χρήματα πιο νόμιμο κακό, / δε φύτρωσε στον κόσμο. Αὐτὰ και πολιτείες χαλνάν. / αὐτὰ μες ἀν τα σπίτια τους διώχνουνε τους πολίτες, / αὐτὰ το νου των γνωστικῶν πλανεύουν και τον στρέφουν / στα πράματα τα βρωμερά και μάθαν στους ἀνθρώπους / τις πονηριές και ἓνα σωρὸν ασέβειες ἄλλες ναχουν.</p> <p>[...]</p> <p>Ἀντιγόνη: Κι' ἀν προ της ὥρας θα χαθῶ, πιο κερδισμένη βγαίνω. / Γιατ' ὅποιος μέσ' σε βάσανα ζη σαν και μένα τόσα, / μήπως δεν τουναι κι' ὄφελος γρήγορα ὅταν πεθαίνει;</p> <p>[...]</p> <p>Κρέοντας : Ἀπὸ καιρὸ με πούλησαν σαν παίγνιο οι δικοί μου! / Κερδίστε, ἀφοῦ το θέλετε, λεύτερα ἐμπορευτήτε / Το Σαρδικὸ τον ἤλεχτρο και το Ἰνδικὸ χρυσάφι. / Ὅμως δε θα τον θάψετε σε τάφο μέσα ἐκεῖνον·</p>	<p>Κρέοντας : Γιατὶ μες τους ἀνθρώπους καμιά κακὴ συνήθεια δε βλάστησε ἄλλη σαν το χρήμα· αὐτὸ και πόλεις κυριεῦει και τους ἀνθρώπους διώχνει ἀπ' τα σπίτια τους, αὐτὸ και τις γνώμες των καλῶν μπορεῖ να ξεπλανέψει και να τους παρασύρει να κάνουν αἰσχρὲς πράξεις.</p> <p>[...]</p> <p>Ἀντιγόνη: Κι ἀν θα πεθάνω πρόωρα πάλα κέρδος το θεωρῶ. Γιατὶ ὅποιος ζει μέσα σε μεγάλες δυστυχίες ὅπως ἐγὼ, πὼς να μην ἔχει κέρδος σαν πεθαίνει;</p> <p>[...]</p> <p>Κρέοντας : Και ἀπὸ τους συγγενεῖς μου πάλι ἀπὸ πολὺν καιρὸ ἔχω πουληθεῖ και ἔχω προδοθεῖ. Κερδίστε, ἐμπορευθεῖτε το ἤλεκτρο των Σάρδεων, ἀν θέλετε, και το Ἰνδικὸ χρυσάφι, μα ἐκεῖνον δε θα το θάψετε σε μνήμα.</p> <p>[...]</p> <p>Κρέοντας : Πες τα, μόνον να μην τα πεις ἀπὸ συμφέρον. Τειρεσίας : Ἐτσι ἀλήθεια τώρα πιστεύεις πὼς μιλῶ ἐγὼ για σένα;</p>

<p>τὴν ἔμην φρένα. 1063</p> <p>[...]</p> <p>Ἄγγελος: πλούτει τε γὰρ κατ' οἶκον, εἰ βούλει, μέγα / καὶ ζῆ τύραννον σχῆμ' ἔχων· ἐὰν δ' ἀπῆ / τούτων τὸ χαίρειν, τᾶλλ' ἐγὼ καπνοῦ σκιᾶς / 1170 οὐκ ἂν πριαίμην ἀνδρὶ πρὸς τὴν ἡδονήν..</p>		<p>[...]</p> <p>Κρέοντας : Μπρός! λέγε τα, μα μη μιλάς για το συμφέρον μόνο. / Τειρεσίας : Καλά που τωπες! Μα θαρρῶ μιῶ για το δικό σου. / Κρέοντας : Ξέρε το πὼς τὴν γνώμη μου δε θα μου τὴν αλλάξης.</p> <p>[...]</p> <p>Αγγελιοφόρος : Μπορεῖς νάχης στο σπίτι σου ὅσο κι' αν θέλης πλούτη, / μπορεῖς να ζεις βασιλικά, μπρος στὴς χαράς τὴ γλυκα, / μήτε για ἴσκιο ἐγὼ καπνοῦ τ'άλλα δε λογαριάζω.</p>	<p>Κρέων: Να μάθεις πὼς δε θα ξεπουλήσω τὴ συνείδησή μου.</p> <p>[...]</p> <p>Ἄγγελος: Ἔχε ὅσα πλούτη θέλεις μες στο σπίτι σου καὶ ζήσε με ὅλη τὴ βασιλικὴ μεγαλοπρέπεια· αν ὁμως απ'αυτό σου λείπει ἡ χαρά, τ'άλλα ἐγὼ δε θα τα ἀγόραζα οὔτε με καπνοῦ σκιά μπροστά στὴν ευτυχία.</p>
<p>7.</p> <p>Χορός : καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν / φρόνημα καὶ ἀστυνόμους / ὄργας ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων / 355 πάγων ὑπαίθρεια καὶ / δύσομβρα φεύγειν βέλη, / ποντοπόρος· ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται / 360 τὸ μέλλον· Ἄϊδα μόνον / φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται· / νόσων δ' ἀμηγάνων φυγὰς ξυμπέφρασαι.</p>	<p>Le balancement de l'homme entre ποντοπόρος et ἄπορος</p>	<p>Χορός : Σ'ὄλα πολυξερὸς, βρήκε τὴ γλώσσα / νόμους καὶ τρόπους καὶ γνώσματα τόσα, / καλὰ τὴς χώρες να κυβερνά, / βρήκε τὴ στέγη καὶ δεν τον νοιάζει / βορριάς απ ὄξω, μπόρα αν ξεσπάζει/ καὶ ξέρε απ ὅλα να φυλαχτῆ, / Γιατρεῦει αγιάτρευτες αρρώστιες, πάθη / καὶ μόνο τοῦτο ποτέ δε θα μάθει, / πὼς απ' το θάνατο να σωθῆ.</p>	<p>Χορός : Βρήκε ἀκόμα καὶ τὴ γλώσσα να μιλεῖ καὶ ἰδέες υψηλές καὶ νόμους για τὴν καλὴ διακυβέρνηση τῶν πόλεων, καὶ πὼς να φυλάγεται τὴ νύχτα στο ὑπαίθρο ἀπὸ τὴς παγωνιάς τὴς προσβολές καὶ τὴς φοβερῆς νεροσυρμῆς, ο τετραπέρατος. Ἀπροετοίμαστος σε τίποτε δεν ἔρχεται που μέλλει να συμβεῖ. Τὸν Ἄδη μόνο δε θα μπορέσει να ξεφύγει· φάρμακα ὁμως ἔχει ἐπινοήσει, για να γλυτώσει ἀπὸ τὴς αγιάτρευτες αρρώστιες.</p>
<p>8.</p> <p>Φύλαξ : [...] καὶ τότε' ἐξαίφνης χθονὸς / τυφὸς ἀείρας σκηπτόν, οὐράνιον ἄχος, πίμπλησι πεδίον, πᾶσαν αἰκίζων φόβην / ῥιγῆς πεδιάδος, ἐν δ' ἐμεστῶθη μέγας / 420 αἰθῆρ· μύσαντες δ' εἶχομεν θεῖαν νόσον.</p> <p>[...]</p> <p>Κρέων: Ἔργον γὰρ ἐστὶ τοὺς ἀκοσμοῦντας σέβειν; / 730 Αἴμιων:</p>	<p>L' image de la νόσος</p>	<p>Φύλακας : Ξάφνου τοτ' ἕνας σίφουνας σηκώθηκε απ το χῶμα / κλωθογυρίζει, οργή θεοῦ! χύνεται μεσ' τον κάμπο, / τινάζοντας το φούντωμα τῶν δέντρων, κι' ανταριάζει / απ' ἄκρη ὡς ἄκρη ο ουρανός· σφαλίσσαμε τα μάτια / προσμένοντας το θεῖκό μάνιασμα να περάσει·</p> <p>[...]</p>	<p>Φύλακας : Καὶ τότε ξαφνικὰ ἀνεμὸς θελλῶδης που σήκωσε απ' τὴ γῆ ανεμοστρόβιλο, θεῖκό κακό, απλώθηκε στὸν κάμπο δέροντας τὴς κορφές ὅλων τῶν φυτῶν τὴς πεδιάδας καὶ φούντωσε ἀπὸ σκόνῃ ο αἰθέρας. Κι εμεῖς ἀφοῦ κλείσαμε τα μάτια υπομείναμε τὴ θεϊκὴ οργή.</p> <p>[...]</p> <p>Κρέωντας : Εἶναι σωστό λοιπὸν να τιμᾶς αὐτοῦς που παρανομοῦν; Αἴμιωνας: Ποτέ δε θα συμβούλευα να τιμοῦμε</p>

<p>Οὐδ' ἄν κελεύσαιμι' εὐσεβεῖν ἐς τοὺς κακοὺς. / Κρέων: Οὐχ ἦδε γὰρ τοιᾷδ' ἐπειλήπται νόσφ;</p> <p>[...]</p> <p>Τειρεσίας : [...] τῆς σῆς ἐκ φρενὸς νοσεῖ πόλις. 1015 βωμοὶ γὰρ ἡμῖν ἐσχάροι τε παντελεῖς / πλήρεις ὑπ' οἰωνῶν τε καὶ κυνῶν βορᾶς / τοῦ δυσμόρου πεπτῶτος Οἰδίπου γόνου.</p>		<p>Κρέοντας: Πῶς; Κι ὅσοι πράξεις ἀνομες κάνουν να τους τιμῶ; / Αἵμονας: Ποτέ δε λέω τους κακοὺς πως πρέπει να τιμάμε. / Κρέοντας: Εκανε τέτοια πράγματα και δεν εἶναι κακή;</p> <p>[...]</p> <p>Τειρεσίας : Κι' ἀπ' τὴν δική σου τὴ βουλήν ἢ χώρα τυραννιέται. Γιατί οι βωμοὶ κ' οι πυροστιές εἰν' ὄλο ἀπὸ κομμάτια / τ' ἄμοιρου σκοτωμένου γιου του βασιλιά Οἰδίπου / που οι σκύλοι και τα ὄρνια ἐκεῖ τ' ἀσύραν και τ' ἀφίσαν.</p>	<p>τους κακοὺς. Κρέοντας: Μα αὐτὴ ἐδῶ δεν ἔχει πιαστὴ σ' ἓνα τέτοιο σφάλμα; [...]</p> <p>Τειρεσίας : Και αὐτὰ ἀπ το δικό σου το κεφάλι ἢ πόλη τα παθαίνει. Γιατί οι βωμοὶ και οι σχάρες ὅλες των θεῶν ἀπὸ σάρκες ἔχουν γεμίσει του σκοτωμένου δύσμοιρου γιου του Οἰδίπου που τις κατασπάραξαν ὄρνια και σκυλιά.</p>
<p>9.</p> <p>Ἀντιγόνη : [...] τοῦτοις τοῦτο πᾶσιν ἀνδάνειν / λέγοιτ' ἄν, εἰ μὴ γλώσσαν ἐγκλήοι φόβος. / 505 ἀλλ' ἢ τυραννὶς πολλὰ τ' ἄλλ' εὐδαιμονεῖ / κάξεστιν αὐτῇ δρᾶν λέγειν θ' ἂ βούλεται.</p> <p>[...]</p> <p>Ἀντιγόνη : ὀρῶσι χοῦτοι, σοὶ δ' ὑπίλουσιν στόμα. 509</p>	<p>Peur de s'exprimer face à la tyrannie</p>	<p>Ἀντιγόνη : Κι' αὐτοὶ που τώρα στέκουνε βουβοί, θα μ' εἰπαινοῦσαν/ ὄλοι τους, αν δεν ἔδενε τὴ γλώσσα τους ο φόβος. / Μα ἓνα ἀπ' τα τόσα πουχουνε, προνόμια οι ἀρχοντάδες, / εἶναι να κάνουν και να λεν ελευθερα ὅ,τι θενε.</p> <p>Ἀντιγόνη : Κι' αὐτοὶ τα ἴδια λεν μα κλειοῦν το στόμα τους μπροστὰ σου.</p>	<p>Ἀντιγόνη : Ὀλοι αὐτοὶ θα ἔλεγαν πως τους ἀρέσει ἢ πράξη μου, αν το στόμα τους δεν ἐκλεινε ο φόβος. Ἡ τυραννία ὅμως ἐκτὸς ἀπ τ' ἄλλα αγαθὰ που φέρνει, μπορεῖ να κάνει και να λείει ὅ,τι θέλει.</p> <p>[...]</p> <p>Ἀντιγόνη : Τα βλέπουν κι αὐτοὶ, ἀλλὰ ἐμπρὸς σου το στόμα τους το κλεινοῦν.</p>
<p>10.</p> <p>Κρέων : σὺ δ', ἢ κατ' οἴκουσ ὡς ἐχιδν' ὑφειμένη 531 λήθουσά μ' ἐξέπινες, οὐδ' ἐμάνθανον / τρέφων δὺ' ἄτα κάπαναστάσεις θρόνων</p>	<p>La prétendue révolte perfide d'Ismène</p>	<p>Κρέοντας : Εσὺ που σα μιαν οχέντρα τρώπωνες μεσ' στο σπίτι / κι' ἐπινες το αἷμα μου κρυφά, κι' ἐτσι χωρὶς να ξέρω, / ἐτρέφα γὼ δὺό μέγαιρες που σήκωσαν κεφάλι / και θέλανε το θρόνο μου να ρίξουν</p>	<p>Κρέοντας : Και ἐσὺ που σαν οχιά τρώπωνες μες το παλάτι και μου πινες κρυφά το αἷμα μου- οὔτε ἦξερα πως ἐτρέφα δύο συμφορές κι ἀντάρτισσες κατὰ του θρόνου μου</p>
<p>11.</p> <p>Χορός : εὐδαιμόνες οἴσι κακῶν ἄγευστος αἰῶν. / οἷς γὰρ ἄν σεισθῆ θεόθεν δόμος, ἄτας / οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλήθος ἔρπον· / 585 ὅμοιον ὥστε ποντίαις / οἶδμα δυσπνόους ὅταν /</p>	<p>La maison de Labdacides ébranlée par la véhémence des dieux</p>	<p>Χορός : Καλότυχοι ὅσοι δε δοκιμάζουν / πίκρες, και βάσανα στη ζωή· / μα οποιανού σπίτι θεοὶ τραντάζουν / κάθε γενιά του θα δυστυχή. /</p>	<p>Χορός : Καλότυχοι ὅσοι στη ζωὴ τους βάσανα δεν ἔχουνε γευθεῖ. Γιατί σ' ἐκείνους που ἀπὸ οργὴ θεοῦ σειστὴ το σπίτι, συμφορὰ καμιά δε λείπει που να μὴν πέφτει στις περισσότερες γενιές τους. Ὅμοια καθὼς ὅταν κύμα ὀρμαεῖ φουσκομένο ἀπ' τις μανιασμένες</p>

<p>Θρήσσαισιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμη πνοαῖς, / κυλίνδει βυσσόθεν κελαινὰν / 590 θίνα καὶ δυσάνεμοι / στόνω βρέμουσι δ' ἀντιπλήγες ἀκταί.</p>		<p>Μοιάζει με κύμα που αγέρας δέρνει, / και που σηκώνει την αμμουδιά / μαύρη απ τη θάλασσα και την ξεσέρνει, / και πέφτει έτσι άγρια και ξεσπά / που τ'ακρογιάλια βογγοθρηνούνε/ απ'άκρη ως άκρη κι αντιβοούνε / από των βρόντων τ'αντηχητά.</p>	<p>θρακικές πνοές στη σκοτεινή πανο την άβυσσο, αναταράζει απ'το βυθό τη μαύρη και ανεμοδαρμένη/ αμμουδιά, και από το χτύπο αντιβροντούν και τρίζουν τ'ακρογιάλια.</p>
<p>12. Κρέων : ἀναρχίας δὲ μείζον οὐκ ἔστιν κακόν. / αὕτη πόλεις ὄλλυσιν, ἥδ' ἀναστάτους / οἴκους τίθησιν, ἥδε συμμάχου δορός / τροπὰς καταρρήγνυσιν· τῶν δ' ὀρθομένων / 675 σῶζει τὰ πολλὰ σώμαθ' ἡ πειθαρχία.</p>	<p>L'Anarchie comme fléau de la cité</p>	<p>Κρέοντας : Κ' υπάρχει πιο χειρότερο κακό απ' την αναρχία; / Αυτή και πολιτείες χαλνά, και σπίτια αναστατώνει, / αυτή γεννάει τη φυγή, το λύγισμα στη μάχη· / μα όσοι τους αρχηγούς ακούν, τους σώζει η πειθαρχία.</p>	<p>Κρέοντας : Κι από την αναρχία δεν υπάρχει μεγαλύτερο κακό· αυτή και πόλεις καταστρέφει και σπίτια αναστατώνει, και στον πόλεμο διασκορπίζει τους συμμάχους και τη φυγή τους προκαλεί. Μα τους πολλούς που μένουν υπάκουοι στους αρχηγούς τους, τους σώζει η πειθαρχία.</p>
<p>13. Αἴμων: ἄλλ' ἄνδρα, κεῖ τις ἦ σοφός, τὸ μανθάνειν 710 πόλλ', αἰσχρὸν οὐδὲν καὶ τὸ μὴ τείνειν ἄγαν. / ὄρᾳ παρὰ ρείθροισι χειμάρροις ὄσα / δένδρων ὑπέικει, κλώνας ὡς ἐκσῶζεται, / τὰ δ' ἀντιτείνοντ' αὐτόπρεμν' ἀπόλλυται. / αὐτῶς δὲ ναὸς ὄστις ἐγκρατὴ πόδα / 715 τείνας ὑπέικει μηδέν, ὑπτίους κάτω / στρέψας τὸ λοιπὸν σέλμασιν ναυτίλλεται.</p>	<p>La valeur de la mesure et de la rétraction</p>	<p>Αἴμονας : Μα κι'ο σοφός θαρρῶ ντροπή δεν είναι να μαθαίνει / πιότερα, μήτε το σκoinί να το τεντώνη πρέπει. / Βλέπεις στα γοργορέματα που το χειμῶνα τρέχουν; / μόνο τα δέντρα που λυγάν σώζουνε τα κλαδιά τους. / Όμοια κι αυτός που τα πανιά του караβιού τεντώνει / και δε λασκάρει σα φουά πάνω τους ο αγέρας, / μ'ανάποδη την κουπαστή, μπροδύματα αρμενίζει.</p>	<p>Αἴμονας : Μα ένας άντρας, κι αν ακόμα είναι σοφός να μαθαίνει πολλά ντροπή δεν είναι και πρέπει να μην παρατραβά το σκoinί. Βλέπεις στις ακροποταμιές όσα δέντρα υποχωροῦν στην ορμή του νερού σώζουν τα κλαδιά τους· όσα όμως αντιστέκονται χάνονται σύριζα. Το ίδιο κι όποιος κυβερνήτης караβιού τα πανιά παρατεντώσει και καθόλου δε λασκάρει, το σκάφος θ'αναποδογυρίσει, και θ'αρμενίζει στο εξής με το κατάστρωμα αναποδα πεσμένο.</p>
<p>14. Χορός : Ἔρωσ ἀνίκατε μάχαν, / Ἔρωσ, ὃς ἐν κτήνεσι πίπτεις, / ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς / νεάνιδος ἐννουχεύεις, / φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἐν τ' / 785 ἀγρονόμοις αὐλαῖς / καὶ σ' οὐτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεῖς / οὐθ' ἀμερίων σέ γ' ἀνθρώ- / πων. ὁ δ' ἔχων μέμνηεν. 790</p>	<p>L'omniprésence de l'Eros</p>	<p>Χορός : Ερωτ' ανίκητε που φωλιάζεις/ σε κόρης μάγουλα τρυφερά, / που και τον πλούσιο τον ξελογιάζεις/ Και σε καλύβια μπαινεις φτωχά, / εσύ που θάλασσες ταξιδεύεις/ και φέρνεις γύρα κάθε στεριά, /ακόμα κι'όλους τους θεούς πλανεύεις/ κι ούτε και μπόρεσε ποτέ θνητός/ από τα βρόγια σου να</p>	<p>Χορός : Ερωτα ανίκητε στη μάχη, Ἔρωτα που σκαβώνεις εκείνους που χτυπάς· εσύ που στα τρυφερά τα μάγουλα της κόρης ξενοχτάς και γυρνάς πάνω από το πέλαγος και τα αγροτικά καλύβια· και από σένα κανείς δεν μπόρεσε μήτε θεός μήτε κανένας από τους εφήμερους να ξεφύγει· κι αυτός που σ'έχει καταντά τρελός.</p>

		γλυτώση κι'όποιον η σαΐτα σου τον πληγώσει/ ω Έρωτα, γίνεται τρελλός!	
15. Αντιγόνη : ἤκουσα δὴ λυγρόταταν ὀλέσθαι / τὰν Φρυγίαν ξέναν / Ταντάλου Σιπύλω πρὸς ἄ- / 825 κρω, τὰν κισσὸς ὡς ἀτενῆς / πετραία βλάστα δάμασεν· καί νιν ὄμβροι τακομέναν, / ὡς φάτις ἀνδρῶν, / χιῶν τ' οὐδαμὰ λείπει, / 830 τέγγει δ' ὑπ' ὀφρύσι παγκλαύτοις / δειράδας·	La déplorable fin de Niobe	Αντιγόνη : Στην κορυφή του Σιπύλου πως χάθη/ κάποια, άκουσα Νιόβη, μια φορά·/ πως πέτρα γένηκε και κει που εστάθη, / χορτάρια, σαν κισσός, βγήκαν χλωρά/ και τηνε σφίγγουν και στον πόνο σβύνει· Και λεν όταν το χιόνι κ' η βροχή/ τρέχει στους κόρφους της, πως κλαιίει εκείνη	Αντιγόνη : Άκουσα όμως πως βρήκε θάνατο πικρό κι η ξένη απ'τη Φρυγία, η κόρη του Ταντάλου, επάνω στην κορυφή του Σίπυλου που φύτρωσε ο βράχος και σαν κισσός την τύλιξε κι έτσι την απολίθωσε· και ενώ λιώνει από τον πόνο της, καθώς η φήμη λέει των ανθρώπων, βροχές και χιόνια δεν της λείπουνε ποτέ, και κάτω από μάτια της τα πολυκλαμένα δάκρυα βρέχουν το λαιμό της
16. Χορός : ἔτι τῶν αὐτῶν ἀνέμων αὐταὶ / ψυχῆς ῥιπαὶ τήνδε γ' ἔχουσιν. 930	L'âme d'Antigone envahie par le vent	Χορός : Ξέσπασε πάλι μέσα της η ἴδια τρικυμία.	Χορός : Ακόμα η ίδια ανεμοζάλη, καθώς φαίνεται την ψυχή αυτής εδώ ταράζει.
17. Κρέων : ὦ πρέσβυ, πάντες ὄστε τοξόται σκοποῦ / τοξεύετ' ἀνδρὸς τοῦδε, κοῦδὲ μαντικῆς / ἄπρακτος ὕμιν εἰμι· 1034 [...] Τειρεσίας : τοιαῦτά σου, λυπεῖς γάρ, ὄστε τοξότης / ἀφήκα θυμῷ, καρδίας τοξεύματα / 1085 βέβαια, τῶν σὺ θάλλπος οὐχ ὑπεκδραμῆ.	Les paroles de Tirésias tirées comme des flèches	Κρέοντας : Πάνω μου, γέρο, ρίχνετε, σαν τους τοξότες, ὅλοι / τις σαΐτιές σας, κι'ουτ' από τη μαντική γλυτώνω. [...] Τειρεσίας : Να, τέτοιες σαΐτιές εγώ σου ρίχνω σαν τοξότης, / που θα σου κάψουν την καρδιά και δε θα τις ξεφύγεις, / γιατί με πίκρανες πολύ.	Κρέοντας : Γέροντα, σαν τοξότες ριχνετε στο στόχο και τοξεύετε εναντίον μου κι ούτε κι η μαντική ακόμα δε μ' αφήνει αχτύπητο· [...] Τειρεσίας : Τέτοια βέλη-γιατί μ'έχεις πικράνει- σαν τοξότης αλάθευτα έριξα στην καρδιά σου και το κάψιμό τους εσύ δε θα ξεφύγεις.
18. Κρέων : ἀλλὰ πτύσας ὡσεὶ τε δυσμενῆ μέθεξ / τὴν παῖδ' ἐν Αἴδου τήνδε νυμφεύειν τινί. 654 [...]		Κρέοντας : Φτύσε λοιπόν την κόρη αυτή σαν ένα εχθρό και κάτω / στον Αδη στείλε την να βρη γαμπρό να παντρευτή. [...]	Κρέοντας : Αλλά αφού περιφρονήσεις αυτήν την κόρη σαν εχθρό σου, στείλε την στον Αδη να παντρευτεί με κάποιον άλλον. [...]

<p>Αντιγόνη :</p> <p>[...] ἀλλά μ' ὁ παγ- / 810 κοίτας Ἴαιδας ζῶσαν ἄγει / τῶν Ἀχέροντος / ἀκτάν, οὐθ' ὕμεναίων / ἔγκληρον, οὐτ' ἐπινύμφειός / πώ μέ τις ὕμνος / 815 ὑμησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω.</p> <p>[...]</p> <p>Αντιγόνη :</p> <p>ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς / 891 οἴκησις ἀείφουρος [...]</p> <p>[...]</p> <p>Ἀγγελιοφόρος :</p> <p>[...] πρὸς λιθόστρωτον κόρης νυμφεῖον Ἰαίδου κοῖλον εἰσεβαίνομεν. 1205 φωνῆς δ' ἄπωθεν ὀρθίων κωκυμάτων κλύει τις ἀκτέριστον ἀμφὶ παστάδα, καὶ δεσπότη Κρέοντι σημαίνει μολών.</p> <p>[...]</p> <p>Ἀγγελιοφόρος :</p> <p>κεῖται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῶ, τὰ νυμφικὰ / 1240 τέλη λαχῶν δεῖλαιος ἔν γ' Ἰαίδου δόμοις</p>	<p>Le mariage d'Antigone avec Hadès</p>	<p>Αντιγόνη :</p> <p>Στο ρέμα του Αχέροντα με πάνε, / πριν να γνωρίσω γάμο και πριν ακούσω εδώ, / με νυφικά τραγούδια κι' εμέ να τραγουδάνε, / τόρα το μαύρο Χάρο κάτω θα παντρευτώ.</p> <p>[...]</p> <p>Αντιγόνη :</p> <p>Ω τάφε, ω, μεσ'τη μαύρη γη, νυφιάτικο κρεββάτι,...</p> <p>[...]</p> <p>Ἀγγελιοφόρος : [...] τρέξαμε στον θανάτου τον πέτρινο χαμόταφο που βρίσκουνταν η κόρη. / Μα κάποιος απ'το αστόλιστο νυφιάτικο της στρώμα / γρoικὰ σα βόγγους μακρυνούς, σα θρηνητά, και τρέχει / τον Κρέοντα τον αφέντη μας για να το πη.</p> <p>[...]</p> <p>Ἀγγελιοφόρος : Και τώρα κείται νεκρὸς κοντά στη πεθαμένη / κι ἔκανε, ο μαύρος, τη γιορτὴ του γάμου του στον Ἄδη.</p>	<p>Αντιγόνη :</p> <p>Ο Ἄδης ὅμως που ὅλους τους κοιμίζει με σέρνει ζωντανή στου Αχέροντα την ακροποταμιά, χωρίς το γάμο να χαρῶ και γαμήλια τραγούδια να ακούσω ἔξω απ' τη νυφική μου κάμαρα, ἀλλά τον Αχέροντα για άντρα μου θα πάρω.</p> <p>[...]</p> <p>Αντιγόνη :</p> <p>Ω μνήμα, ω νυφικὸ μου θάλαμο, ω κατοικία μου βαθιά σκαμμένη μες τη γη που θα εἶσαι αἰώνια φυλακή μου</p> <p>[...]</p> <p>Ἀγγελιοφόρος : [...] πηγαίναμε ἔπειτα να μπούμε στη λιθόστρωτη θολωτή του Ἄδη σπηλιά, το νυφικὸ θάλαμο της κόρης. Κάποιος ὅμως ακούει ἀπὸ μακριὰ φωνές και δυνατὰ σκουζιμάτα που ἔρχονταν απ'το αστόλιστο νυφικὸ της δωματίου, και τρέχει να το πει στον αφέντη τον Κρέοντα.</p> <p>[...]</p> <p>Ἀγγελιοφόρος :</p> <p>Τώρα κείται νεκρὸς κοντά στη νεκρή, σαν του ἐμελλε να κάμει ο δῶστυχος του γάμου του την τελετὴ στα δῶματα του Ἄδη.</p>
--	---	--	---

TABLEAU DES TRADUCTIONS FRANÇAISES D'ANTIGONE			
SOPHOCLE	IDEE CENTRALE	LACARRIÈRE	DUPONT
<p>1-3.</p> <p>Χορὸς :</p> <p>ἀκτίς ἀελίου, τὸ κάλ- / 100 -λιστον ἑπταπύλω φανέν / Θήβα τῶν προτέρων φάος, / ἐφάνθης ποτ', ὦ χρυσέας / ἀμέρας βλέφαρον, Διρκαί- / -ων ὑπὲρ ρέεθρων μολοῦσα, / 105 τὸν λεύκασπιν Ἀργόθεν /</p>		<p>Le Chœur :</p> <p><i>Soleil qui dardes ta lumière Sur la ville aux sept portes, Œil grand ouvert dans l'or du jour, Tu t'es levé sur les eaux de Dircé Et l'Argien s'est enfui, L'homme au bouclier blanc, / Avec ses troupes et ses armes, Dans la débâcle de ses chars!</i></p>	<p>Le Chœur (Strophe 1) :</p> <p><i>Soleil tes rayons ont touché / Les portes de Thèbes / Jamais nous n'avions vu resplendir / Plus belle lumière / La prune dorée du jour / S'est levée sur la fontaine de Dircé / Et les boucliers blancs venus d'Argos / L'armée des chars qui faisait retraite / S'est précipité dans une fuite éperdue</i></p>

<p>φῶτα, βάντα πανσαγία / φυγάδα πρόδρομον ὄζυτέρῳ / κινήσασα χαλινῶ- / ὄν ἐφ' ἡμετέρῳ γὰρ Πολυνεΐκης / 110 ἀρθεῖς νεικέων ἐξ ἀμφιλόγων / <ἦγαγε ἐχθρόν· ὁ δ'> ὄξεα κλάζων / αιετὸς εἰς γᾶν ὧς ὑπερέπτα, / λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεγανός, / πολλῶν μεθ' ὄπλων / 115 ξύν θ' ἵπποκόμοις κορύθεσσι. / στάς δ' ὑπὲρ μελάθρων φονώ- / -σαισιν ἀμφιχανῶν κύκλω / λόγχαις ἐπτάπυλον στόμα / ἔβα, πρίν ποθ' ἀμετέρων / αἰμάτων γένυσιν πλησθῆ- / -ναί τε καὶ στεφάνωμα πύργων / πευκάενθ' Ἥφαιστον ἐλεῖν. / τοῖος ἀμφὶ νῶτ' ἐτάθη / πάταγος Ἄρεος, ἀντιπάλῳ / 125 δυσχεῖρωμα δράκοντι. / Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης Κόμπους / ὑπερχθαίρει, καὶ σφας ἐσιδὼν / πολλῶ ῥέυματι προσνισσομένους / χρυσοῦ καναχῆς ὑπεροπλίας, / 130 παλτῶ ῥιπτεῖ πυρὶ βαλβίδων / ἐπ' ἄκρων ἤδη / νίκην ὀρμῶντ' ἀλαλάζει. / ἀντιτύπα δ' ἐπὶ γὰρ πέσε τανταλωθεῖς / πυρφόρος, ὃς τότε μαινομένα ξύν ὀρμᾶ / 135 βακχεύων ἐπέπνει / ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων. / εἶχε δ' ἄλλα τὰ μέν, / ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενόμα στυφελί- / -ζων μέγας Ἄρης δεξιόσειρος. 140</p>	<p>L'attaque de l'armée argienne</p> <p>La défaite des envahisseurs argiens</p> <p>L'Arrogance des assaillants</p>	<p>Le Coryphée : <i>Polynice l'avait amené jusqu' ici Porter la guerre sur notre sol, Et dans le haut du ciel il lança ses clameurs Comme un aigle planant sur nos têtes, Couvrant notre pays de son plumage immaculé, / De ses armes sans nombre, de ses casques / Aux crinières de neige....</i></p> <p>Le Chœur : <i>Il planait sur nos maisons, sur nos murailles, / Et sur nos sept portes béait Son bec enté de lances meurtrières. Mais il partit sans s'abreuver de notre sang, / Avant qu'Héphaïstos ait livré nos remparts / À la flamme des torches, Tant la Guerre éployait son tumulte partout, / Tant le Serpent est difficile à vaincre.</i></p> <p>Le Coryphée : <i>Zeus déteste la prétention, les lèvres insolentes, / Et quand il le vit s'avancer, Torrent bruissant d'or et d'orgueil, De sa foudre il le frappa sur les remparts / Au moment même où il criait victoire!</i></p> <p>Le Chœur : <i>Et l'homme foudroyé s'abattit sur le sol, / Celui qui prétendait incendier notre ville, / Qui l'embrassait d'un vent de haine et de folie. / Telle fut sa fin et, pour ses compagnons, / Telles furent les horreurs de la Guerre.</i></p>	<p>/</p> <p>Le Coryphée : <i>L'armée qu'avait levée Polynice / Pour attaquer notre pays / Celui qu'on nomme le Querelleur / Nous cherchait des mauvaises querelles / Avec les cris perçants de l'aigle / Les ailes grandes ouvertes / Caparaçonnée de neige / Elle planait au-dessus de notre terre / Une armée casquée, cuirassée, empanachée / Innombrable /</i></p> <p>Le Chœur (antistrophe 1) : <i>L'aigle planait menaçant / Au-dessus de nos maisons / Traçant des cercles / Ouvrant une gueule assoiffée de meurtres / Les soldats encerclaient de leurs lances / Les sept bouches de la ville / Mais ils se sont enfuis / Sans avoir rassasié leurs mâchoires de notre sang / Avant que les enfants d'Héphaïstos / N'aient embrasé nos crâneaux / En y lançant leurs torches de pin / Si fort avait retenti derrière eux / Le fracas de la guerre / Le tumulte assourdissant des fils d'Arès Les avait enveloppés / Face à eux ils avaient trouvé / Le peuple indomptable du dragon /</i></p> <p>Le Coryphée : <i>Car Zeus / Est l'ennemi des jacasseurs arrogants / / Quand il vit le flot des guerriers rouler vers Thèbes / Entrechoquant fièrement leurs armes d'or / Quand il vit un premier Argien / Atteindre le sommet du rempart / Prêt à crier victoire / Zeus le foudroya /</i></p> <p>Le Chœur (strophe 2) : <i>Projeté dans les airs / L'Argien retomba en se fracassant bruyamment au sol / Une torche à la main / Il s'était élancé / Délirant possédé hors de lui / Soufflant un ouragan de haine / Mais l'assaut tourna court / Aux autres Argiens /</i></p>
---	--	--	--

			<i>Arès avait réservé d'autres violences / Le grand Arès marchait avec nous</i>
<p>4.</p> <p>Κρέων : ἄνδρες, τὰ μὲν δὴ πόλεος ἀσφαλῶς θεοὶ / πολλῷ σάλῳ σείσαντες ὄρθωσαν πάλι.</p> <p>[...]</p> <p>Κρέων : ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ' ὀρῶν ἀεὶ, / οὔτ' ἂν σιωπήσαιμι τὴν ἄτην ὀρῶν / 185</p> <p>στείχουσαν ἀστοῖς ἀντὶ τῆς σωτηρίας, / οὔτ' ἂν φίλον ποτ' ἄνδρα δυσμενῆ χθονὸς / θείμην ἐμαυτῷ, τοῦτο γινώσκων ὅτι / ἧδ' ἐστὶν ἡ σφῶζουσα καὶ ταύτης ἔπι / πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιούμεθα. 190</p> <p>[...]</p> <p>Τειρεσίας : τοιγὰρ δι' ὀρθῆς τήνδ' ἐναυκλήρεις πόλι. 994</p>	<p>La cité : un bateau dans la tempête et le chef d'état comme capitaine du navire-ville</p>	<p>Créon : Citoyens, après la dure tourmente qui vient de l'ébranler, les dieux ont remis à flot notre cité.</p> <p>[...]</p> <p>Créon : Mais – Zeus m'en soit témoin, à qui rien n'échappe!- je ne puis me taire quand je vois le désastre approcher de la ville et non sa délivrance. Et c'est pourquoi je me refuse à appeler ami de la patrie celui qui est son ennemi. Car je sais que cette patrie est notre seul salut et que si elle vogue à bon port, nous n'y aurons que des amis.</p> <p>[...]</p> <p>Tiresias : Et cela t'as permis de bien diriger ta cité.</p>	<p>Créon : Citoyens, grâce aux dieux, notre cité, Qui a si longtemps affronté la tempête, Retrouve le calme et se redresse.</p> <p>[...]</p> <p>Créon : Moi au contraire, que Zeus, qui voit tout et toujours, m'en soit témoin Je ne garderai pas à mes côtés un proche Qui deviendrait l'ennemi de notre sol, Car j'ai conscience que notre pays est notre saveur, Et qu'en ramant ensemble pour le mener droit On se fait des amis et une vraie famille.</p> <p>[...]</p> <p>Tiresias : C'est pourquoi jusqu' ici tu étais un bon capitaine Gouvernant bien l'État.</p>
<p>5.</p> <p>Κρέων : οὐκ ἔστιν. ἀλλὰ ταῦτα καὶ πάλοι πόλεως / ἄνδρες μάλιστα φέροντες ἐρρόθου ἐμοί, / 290 κρυφῆ κάρα σείοντες, οὐδ' ὑπὸ ζυγῷ / λόφον δικαίως εἶχον, ὡς στέργειν ἐμέ.</p> <p>[...]</p> <p>Κρέων : ἀλλ' ἴσθι τοι τὰ σκλήρ' ἄγαν φρονήματα / πίπτειν μάλιστα, καὶ τὸν ἐγκρατέστατον / σίδηρον ὀπτὸν ἐκ πυρὸς περισκελεῖ / 475 θραυσθέντα καὶ ραγέντα πλεῖστ' ἂν εἰσίδοις / σμικρῷ χαλινῷ δ' οἶδα τοὺς θυμουμένους / ἵππους καταρτυθέντας· οὐ γὰρ ἐκπέλει / φρονεῖν μέγ' ὅστις δοῦλός ἐστι</p>	<p>Dompter les voix désobéissant es.</p>	<p>Créon : Non! En vérité, il est dans cette ville, depuis un certain temps, des citoyens qui murmurent en secret et qui dressent la tête, qui renâclent devant le joug et refusent de m'obéir.</p> <p>[...]</p> <p>Créon : Oui, mais tu sauras que les caractères entêtés se brisent plus que les autres à la moindre occasion. Le fer durci au feu se brise au premier coup, un simple mors dompte les chevaux les plus rebelles. On ne saurait impunément braver son maître quand on se trouve entre ses mains.</p>	<p>Créon : En revanche, ce q̄i est vrai, C'est qu'il y a dans la ville des citoyens qui n'acceptent pas ma décision. Depuis le début, ils murmurent contre moi, / Ils se cabrent dans l'ombre, Refusent de subir loyalement le joug, Ils ne m'aiment pas.</p> <p>[...]</p> <p>Créon : Mais sache, toi, Que les têtes dures tombent les premières. Le fer qu'on durcit au feu se brise souvent en mille morceaux. Je connais des chevaux emballés que le mors suffit à rendre dociles. Il ne faut pas prendre des grands airs Quand on est moins qu'une domestique, Une pauvre fille recueillie chez des</p>

τῶν πέλας.			parents.
<p>6.</p> <p>Κρέων: οὐδὲν γὰρ ἀνθρώποισιν οἶον ἄργυρος / 295 κακὸν νόμισμ' ἔβλαστε. τοῦτο καὶ πόλεις / πορθεῖ, τὸδ' ἄνδρας ἐξανίστησιν δόμων, / τὸδ' ἐκδιδάσκει καὶ παραλλάσσει φρένας / χρηστὺς πρὸς αἰσχρὰ πράγματ' ἴσασθαι βροτῶν· /</p> <p>[...]</p> <p>Ἀντιγόνη : [...] εἰ δὲ τοῦ χρόνου / πρόσθεν θανοῦμαι, κέρδος αὐτ' ἐγὼ λέγω· / ὅστις γὰρ ἐν πολλοῖσιν ἐς ἐγὼ κακοῖς / ζῆ, πῶς ὄδ' Οὐχὶ καθανῶν κέρδος φέρει; 460</p> <p>[...]</p> <p>Κρέων : [...] τῶν δ' ὑπαὶ γένους / 1035 ἐξημπόλημαι κάμπεφόρτισμαι πάλαι. / κερδαίνετ', ἐμπολάτε τάπδ Σάρδεων / ἤλεκτρον, εἰ βούλεσθε, καὶ τὸν Ἰνδικὸν / χρυσόν· τάφω δ' ἐκείνον οὐχὶ κρύψετε</p> <p>[...]</p> <p>Κρέων : κίνει, μόνον δὲ μὴ ἴπι κέρδεσιν λέγων. / Τειρεσίας : οὕτω γὰρ ἤδη καὶ δοκῶ τὸ σὸν μέρος. / Κρέων : ὡς μὴ ἴμπολήσω ἴσθι τὴν ἐμὴν φρένα. 1063</p> <p>[...]</p> <p>Ἄγγελος: πλούτει τε γὰρ κατ' οἶκον, εἰ βούλει, μέγα / καὶ ζῆ τύραννον σχῆμ' ἔχων· ἐὰν δ' ἀπῆ / τούτων τὸ χαίρειν, τᾶλλ' ἐγὼ καπνοῦ σκιᾶς / 1170 οὐκ ἂν πριαίμην ἀνδρὶ πρὸς τὴν ἡδονήν.</p>	<p>L'image de l'argent et du gain.</p>	<p>Créon : L'argent est le pire des fléaux qui aient atteint les hommes : il ruine les cités chasse les citoyens de leurs foyers pousse au crime et à l'impunité les gens les plus honnêtes.</p> <p>[...]</p> <p>Antigone : Et j'ai tout à gagner à mourir avant l'échéance car lorsqu' on vit, comme je le fais, au milieu de malheurs sans nombre, on ne peut que gagner à mourir.</p> <p>[...]</p> <p>Créon : Pourtant sachez-le bien, vous ne trafiquez pas de moi à votre gré! Trafiquer avec tout le reste, entassez, si vous le voulez, tout l'argent de Sardes et tout l'or des Indes, mais ce mort restera où il est, dehors de son tombeau.</p> <p>[...]</p> <p>Créon : Parle donc, sauf si l'on t'a payé pour cela. Tirésias : Mon seul paiement, c'est ton propre salut. Créon : Assez, je ne suis pas à vendre, je te l'ai déjà dit.</p> <p>[...]</p> <p>Messenger : Tu peux être riche et posséder beaucoup, tu peux vivre aussi bien qu'un roi, tout cela à mes yeux n'est que fumée, si le bonheur et le plaisir en sont absents.</p>	<p>Créon : Il n'y a pas pire invention humaine que l'argent. C'est l'argent qui ruine les cités, L'argent pousse les hommes à émigrer, à quitter leur famille, L'argent s'empare des esprits, détourne les meilleurs du droit chemin Et les fait s'abîmer dans la honte.</p> <p>[...]</p> <p>Antigone : Et si je dois mourir avant l'heure, Tant mieux pour moi, je te le dis. Quand on vit comme moi des douleurs sans nombre, La mort n'est-elle pas préférable ?</p> <p>[...]</p> <p>Créon : Cette bande de traîtres m'a vendu Et c'est aujourd'hui qu'on me livre. Enrichissez-vous! C'est de l'argent que vous voulez ? Entassez dans vos coffres l'or blanc de Sardes et les lingots des Indes, Mais lui, là-bas, jamais je ne vous laisserai l'enterrer.</p> <p>[...]</p> <p>Créon : Révèle! Révèle! Mais ne compte pas en tirer quelque argent. Je veux des révélations gratuites! Tirésias : C'est ce que j'ai fait jusqu' ici Et je continuerai en ce qui te concerne. Créon : Sache que tes petits trafics Ne me feront pas changer d'avis.</p> <p>[...]</p> <p>Le messenger : Tu peux entasser les richesses dans ton coffre Au fond de ta maison, Tu peux vivre comme un potentat, S'il te manque les biens qui font le charme de la vie, Ta vie ne vaut pas l'ombre d'une fumée, Tout l'or du monde ne t'achètera pas le bonheur.</p>

<p>7.</p> <p>Χορός : καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν / φρόνημα καὶ ἀστυνόμους / ὄργαξ ἐδιδάξατο καὶ δυσάυλων / 355 πάγων ὑπαίθρεια καὶ / δύσομβρα φεύγειν βέλη, / ποντοπόρος· ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται / 360 τὸ μέλλον· Ἄϊδα μόνον / φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται· / νόσων δ' ἀμηχάνων φυγὰς ζυμπέφραστο</p>	<p>Le balancement de l'homme entre ποντοπόρος et ἄπορος</p>	<p>Le Chœur : <i>Paroles, pensées agiles, lois qui régissent les cités, / Tout cela, il apprit à le forger lui-même, / À se garder des flèches du gel et de la pluie / Et à prévoir les lendemains imprévisibles. / La mort seule échappe à ses pièges, / Bien qu'il ait su se prémunir / Contre les redoutables maladies.</i></p>	<p>Le Chœur (strophe 2) : <i>Il a même inventé l'art de maîtriser la parole/ Pour communiquer/ Il a utilisé l'instinct social/ Pour créer des villes/ Il y a construit des maisons / Où il s'abrite du gel et de la pluie / Tellement il est malin / Prêt à tout ce qui peut arriver / La Mort seule / Il ne saura pas lui échapper / Même s'il a inventé des remèdes / Pour les maladies qu'on croyait incurables.</i></p>
<p>8.</p> <p>Φύλαξ : [...] καὶ τότε ἔξαιφνης χθονὸς / τυφῶς ἀείρας σκηπτόν, οὐράνιον ἄχος, πίμπλησι πεδίον, πᾶσαν αικίζων φόβην / ὕλης πεδιάδος, ἐν δ' ἔμεστώθη μέγας / 420 αἰθήρ· μύσαντες δ' εἴχομεν θεῖαν νόσον.</p> <p>[...]</p> <p>Κρέων: Ἔργον γάρ ἐστι τοὺς ἀκοσμοῦντας σέβειν; / 730 Αἴμων: Οὐδ' ἂν κελεύσαιμ' εὐσεβεῖν ἐς τοὺς κακοῦς. / Κρέων: Οὐχ ἦδε γὰρ τοιᾶδ' ἐπειλήπται νόσῳ; [...]</p> <p>Τειρεσίας : [...] τῆς σῆς ἐκ φρενὸς νοσεῖ πόλις. 1015 βωμοὶ γὰρ ἡμῖν ἐσχάροι τε παντελεῖς / πλήρεις ὑπ' οἰωνῶν τε καὶ κυνῶν βορᾶς / τοῦ δυσμύρου πεπτῶτος Οἰδίπου γόνου.</p>	<p>L'image de la νόσος</p>	<p>Le Garde : Alors, à cet instant, une tornade nous fond dessus, soulève des tourbillons de poussière à travers la plaine, arrache les feuillages des arbres et bouche tout le ciel. Nous, on ferme les yeux et on attend la fin, ce qui dura un certain temps.</p> <p>[...]</p> <p>Créon : Tes actes ? Tu t'inclines devant des rebelles! Hémon : Non. Je ne demande aucun égard pour les êtres nuisibles. Créon : Et Antigone, n'est-elle pas nuisible à la cité ?</p> <p>[...]</p> <p>Tirésias : Ce mal qui ronge la cité, ce mal nous vient de toi. Les autels, les foyers de Thèbes sont souillés par le corps pourri du fils d'Édipe abandonné par toi aux chiens et aux rapaces.</p>	<p>Le Garde : Quand soudain le vent se leva, Un vent de poussière qui montait de la terre, Une tornade qui ravagea la plaine, Une tornade qui arrachait toutes les feuilles des arbres dans la plaine et envahit totalement le ciel. Nous avons fermé les yeux en attendant que passe le fléau divin.</p> <p>[...]</p> <p>Créon : Tes actions ? Soutenir les fauteurs de trouble! Hémon : Non, ce n'est pas mon genre de te conseiller L'indulgence pour les criminels. Créon : Parce que cette fille n'est pas Une criminelle malade ?</p> <p>[...]</p> <p>Tirésias : Cette ville est malade, malade à cause de toi. À cause de cette idée que tu as eue, Les autels des temples et les foyers dans les chapelles domestiques, Tous les lieux de sacrifice sont envahis par les chiens et les oiseaux de proie. Ils y ont trainé des lambeaux de chair humaine dont ils se repaissent, Des lambeaux arrachés au cadavre du malheureux fils d'Édipe.</p>

<p>9.</p> <p>Αντιγόνη :</p> <p>[...] τούτοις τούτο πᾶσιν ἀνδάνειν / λέγοιτ' ἄν, εἰ μὴ γλώσσαν ἐγκλήοι φόβοσ 505 ἀλλ' ἢ τυραννίς πολλὰ τ' ἄλλ' εὐδαιμονεῖ κάξεστιν αὐτῇ δρᾶν λέγειν θ' ἅ βούλεται.</p> <p>[...]</p> <p>Αντιγόνη : ὀρῶσι χούτοι, σοὶ δ' ὑπίλουσιν στόμα.509</p>	<p>Peur de s'exprimer face à la tyrannie</p>	<p>Antigone :</p> <p>[...] tous ceux qui sont ici le crieraient comme moi si la peur n'enchaînait leur langue.</p> <p>[...]</p> <p>Antigone : Ils pensent comme moi mais ils n'osent parler.</p>	<p>Antigone :</p> <p>[...] Eux là, ce que j'ai fait ne leur déplaît pas, et tous le reconnaîtraient volontiers, Mais la peur leur cloue le bec.</p> <p>[...]</p> <p>Antigone : Eux- <i>elle désigne Le Chœur</i>- les voient comme moi, Mais ils t'obéissent et ferment la bouche.</p>
<p>10.</p> <p>Κρέων :</p> <p>σὺ δ', ἦ κατ' οἶκος ὡς ἔχιδν' ὑφειμένη 531 λήθουσά μ' ἐξέπινες, οὐδ' ἐμάνθανον / τρέφων δὺ' ἅτα κάπαναστάσεις θρόνων</p>	<p>La prétendue révolte perfide d'Ismène</p>	<p>Créon :</p> <p>Ainsi tu te glissais dans ma maison pour boire mon sang comme un serpent! Sans le savoir, je nourrissais deux monstres en ce palais, la ruine de mon trône.</p>	<p>Créon :</p> <p>Toi là! Comme une vipère tu te faufile dans la maison Et sans que j'y prenne garde tu étais en train de me vider de mon sang. Deux pestes jumelles que j'élevais comme mes enfants, Sans savoir qu'elles complotaient contre mon trône.</p>
<p>11.</p> <p>Χορός :</p> <p>εὐδαιμόνες οἴσι κακῶν ἄγευστος αἰών. / οἷς γὰρ ἂν σεισθῆ θεόθεν δόμος, ἄτας / οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἔρπον- 585 ῥμοιον ὥστε πόντιας / οἶμα δυσπνόους ὅταν / Θρήσσαιιν ἐρεβος ὑφαλον ἐπιδράμη πνοαῖς, / κυλίνδει βυσσόθεν κελαινὰν / 590 θίνα καὶ δυσάνεμοι / στόνω βρέμουσι δ' ἀντιπλήγες ἀκταί.</p>	<p>La maison de Labdacides ébranlée par la véhémence des dieux</p>	<p>Le Chœur :</p> <p><i>Heureux ceux dont la vie n'a jamais connu le malheur! / Lorsque les dieux s'en prennent à un foyer, / Les désastres déferlent sur toute la lignée / Comme la houle venue du large, / Hérissée par les vents de Thrace, / Roulant sur les abîmes de la mer, / Brassant le noir gravier des profondeurs! / Et les caps gémissent sous les coups de ses vagues!</i></p>	<p>Le Chœur (strophe 1):</p> <p><i>Heureux ceux qui passent toute leur vie / Sans connaître le goût du crime et du malheur/ Quand les dieux ébranlent une première fois/ Les fondations de la maison / Les catastrophes se répandront sans cesse / Et n'épargneront aucun descendant de la race / Aussi nombreux soient-ils / Les crimes et les malheurs reviennent / Comme les vagues de l'océan / Quand les vents de thrace se lèvent / Et soufflent en tempêtes / Le sable noir remonte des abysses / Remuées par le vent du malheur / Les rivages retentissent / De la plainte ressassée du ressac</i></p>
<p>12.</p> <p>Κρέων :</p> <p>ἀναρχίας δὲ μεῖζον οὐκ ἔστιν κακόν. / αὕτη πόλεις ὄλλυσιν, ἧδ' ἀναστάτους /</p>	<p>L'anarchie comme fléau de la cité</p>	<p>Créon :</p> <p>L'anarchie est le pire des fléaux, elle corrompt les cités, elle ruine les foyers,</p>	<p>Créon :</p> <p>La discipline! Sans discipline, rien ne va plus. L'anarchie ruine les cités et détruit</p>

<p>οἴκους τίθησιν, ἧδε συμμάχου δορός / τροπᾶς καταρρήγνυσι· τῶν δ' ὀρθομένων / 675</p> <p>σφῆζει τὰ πολλὰ σώμαθ' ἢ πειθαρχία.</p>		<p>elle sème la déroute à l'heure des combats. Aussi convient-il d'obéir aujourd'hui aux ordres édictés dans l'intérêt des tous [...]</p>	<p>les familles. L'anarchie débande les armées et provoque les défaites. Les hommes sauvent leur peau, enfin la plupart, Quand ils sont bien commandés Et obéissent strictement à leurs chefs.</p>
<p>13.</p> <p>Αἶμων: ἀλλ' ἄνδρα, κεί τις ἦ σοφός, τὸ μανθάνειν / 710 πόλλ', αἰσχρὸν οὐδὲν καὶ τὸ μὴ τείνειν ἄγαν. /</p> <p>ὄρᾳς παρὰ ρείθροισι χειμάρροις ὅσα / δένδρων ὑπέικει, κλώνας ὡς ἐκσφῆζεται, / τὰ δ' ἀντιτείνοντ' αὐτόπρεμν' ἀπόλλυται. / αὐτῶς δὲ ναὸς ὅστις ἐγκρατὴ πόδα / 715</p> <p>τείνας ὑπέικει μηδέν, ὑπτίους κάτω / στρέψας τὸ λοιπὸν σέλμασιν ναυτίλλεται.</p>	<p>La valeur de la mesure et de la rétraction</p>	<p>Hémon : Apprendre n'a rien de honteux pour un sage. Vois : l'arbre qui plie conserve seul son feuillage sur le bord des torrents, alors que celui qui résiste est déraciné tout entier. Et le marin qui ne veut pas lâcher l'écoute au cœur de la tempête conduit son bateau tout droit vers le naufrage.</p>	<p>Hémon : Il n'y a pas de honte à consulter les autres, Même si soi-même on a accumulé sagesse et expérience. C'est mieux en tout cas que de s'enfermer dans ses propres idées. Regarde au bord des rivières en crue : Les arbres qui laissent passer le flot, Ils préservent même leurs petites branches, Mais ceux qui s'opposent au courant sont arrachés jusque aux racines. Si le capitaine ne relâche jamais les écoutes, Son bateau se retournera Et lui finira le voyage sur la coque.</p>
<p>14.</p> <p>Χορός : Ἔρωσ ἀνίκατε μάχαν, / Ἔρωσ, ὃς ἐν κτήνεσι πίπτεις, / ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς / νεάνιδος ἐννεχεύεις, / φοιτᾶς δ' ὑπερπόντιος ἐν τ' / 785 ἀγρονόμοις ἀυλαῖς / καὶ σ' οὐτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεῖς / οὔθ' ἀμερίων σέ γ' ἀνθρώ- / πων. ὁ δ' ἔχων μέμνηεν. 790</p>	<p>L'omniprésence de l'Eros</p>	<p>Le Chœur : <i>Amour, dieu invaincu, / Amour, partout présent! / Tu gouvernes l'instinct des bêtes, / Tu fais le guet au front des jeunes filles, / Au-dessus des abîmes salés, / Au-dessus des repaires des fauves, / Tu cours inlassablement. / Homme ou dieu, nul n'est épargné, / Chacun succombe à ton étreinte, / Chacun délire à ton approche!</i></p>	<p>Le Chœur (strophe) : <i>Éros dieu du désir / Irrésistible Éros / Éros tu fonds sur tes jeunes proies / La nuit tu brilles / Sur les tendres joues de la jeunesse / Tu voles au-dessus des vagues / Tu rampes au fond des terriers fauves / Invincible Éros / Les dieux éternels ne t'échappent pas / Ni les hommes éphémères / Les possédés les fous</i></p>

<p>15.</p> <p>Ἀντιγόνη : ἤκουσα δὴ λυγρόταταν ὀλέσθαι / τὴν Φρυγίαν ξέναν / Ταντάλου Σιπύλῳ πρὸς ἄ- / 825 κρω, τὴν κισσὸς ὡς ἀτενῆς / πετραία βλάστα δάμασεν· καὶ νιν ὄμβροι τακομέναν, / ὡς φάτις ἀνδρῶν, / χιῶν τ' οὐδαμὰ λείπει, / 830 τέγγει δ' ὑπ' ὀφρύσι παγκλαύτοις / δειράδας·</p>	<p>La déplorable fin de Niobé</p>	<p>Antigone : <i>D'autres que moi eurent même destin, / Comme cette étrangère de Phrygie, / La fille de Tantale. Au sommet du Sipyle, / Comme un lierre tenace, le roc l'a enserrée, / La pierre l'a dévorée et maintenant, / Devenue pluie, devenue neige, / Ses pleurs ruissellent sur la côte des monts!</i></p>	<p>Antigone (antistrophe 1) : <i>Tu ne connais donc pas la triste histoire de Niobé / La femme venue d'Orient la fille de Tantale / Elle a fini au sommet du mont Sipyle / Prise dans une gangue de pierre / Comme en un réseau proliférant de lierre minéral / Les gens racontent qu'elle est rongée / Par la pluie et la neige / Et par les larmes / Coulant entre ses paupières / Comme deux sources jaillissant du rocher</i></p>
<p>16.</p> <p>Χορός : ἔτι τῶν αὐτῶν ἀνέμων αὐταὶ / ψυχῆς ῥιπαὶ τήνδε γ' ἔχουσιν. 930</p>	<p>L'âme d'Antigone envahie par le vent</p>	<p>Le Coryphée : Même vents et mêmes tempêtes agitent encore son âme!</p>	<p>Le Coryphée : Le même vent de folie continue à la posséder.</p>
<p>17.</p> <p>Κρέων : ὦ πρέσβυ, πάντες ὥστε τοξόται σκοποῦ / τοξεύετ' ἀνδρὸς τοῦδε, κοῦδὲ μαντικῆς / ἄπρακτος ὑμῖν εἴμι· 1034</p> <p>[...]</p> <p>Τειρεσίας : τοιαῦτά σου, λυπεῖς γάρ, ὥστε τοξότης / ἀφήκα θυμῷ, καρδίας τοξεύματα / 1085</p> <p>βέβαια, τῶν σὺ θάλλπος οὐχ ὑπεκδραμῆ.</p>	<p>Les paroles de Tirésias tirées comme des flèches</p>	<p>Créon : Ah vieillard! Vous vous êtes donc donné le mot pour tirer vos flèches contre moi, comme des archers sur une cible, tous, y compris les devins!</p> <p>[...]</p> <p>Tirésias : Les voici, ces flèches dont tu parlais, ces flèches que ma colère décoche contre toi. Tu ne pourras y échapper.</p>	<p>Créon : Vénérable vieillard! Vous êtes là tous comme des archers ajustant leur tir. Et la cible c'est moi. Votre devin lui-même Lance sur moi ses flèches.</p> <p>[...]</p> <p>Tirésias : Archer blessé par tes insultes, J'ai lancé mes flèches contre toi. Tu peux courir pour leur échapper, Je ne t'ai pas raté, Le poison de mes mots s'est fiché dans ton cœur.</p>
<p>18.</p> <p>Κρέων : ἀλλὰ πτύσας ὡσεὶ τε δυσμενῆ μέθεος / τὴν παῖδ' ἐν Αἴδου τήνδε νυμφεύειν τινί. 654</p> <p>[...]</p> <p>Ἀντιγόνη : [...] ἀλλά μ' ὁ παγ- / 810 κοίτας Ἄϊδας ζῶσαν ἄγει / τὴν Ἀχέροντος / ἀκτάν, οὔθ' ὑμεναίων /</p>		<p>Κρέων : Repoussa-la avec mépris et laisse-la trouver un mari aux Enfers.</p> <p>[...]</p> <p>Ἀντιγόνη : <i>Bientôt la Mort va me saisir / Et m'entraîner vivante aux bords de l'Achéron, / Avant qu'aient résonné</i></p>	<p>Κρέων : Allez, débarrasse-toi de cette fille, Et comme si elle ne te plaisait plus, Laisse-la en épouser un autre...chez les morts.</p> <p>[...]</p> <p>Ἀντιγόνη (strophe) : <i>Hadès m'emmène/ Hadès dernier époux de toutes les femmes /</i></p>

<p>ἔγκληρον, οὐτ' ἐπινύμφειός / πῶ μέ τις ὕμνος / 815 ὕμνησεν, ἄλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω.</p> <p>[...]</p> <p>Ἀντιγόνη : ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς / 891 οἴκησις ἀείφρουρος [...]</p> <p>[...]</p> <p>Ἀγγελιφόρος : [...] πρὸς λιθόστρωτον κόρης νυμφεῖον Ἰδίου κοῖλον εἰσεβαίνομεν. 1205 φωνῆς δ' ἄπωθεν ὀρθίων κωκυμάτων κλύει τις ἄκτεριστον ἀμφὶ παστάδα, καὶ δεσπότη Κρέοντι σημαίνει μολῶν.</p> <p>[...]</p> <p>Ἀγγελιφόρος : κεῖται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῷ, τὰ νυμφικὰ / 1240 τέλη λαχῶν δειλῖαιος ἔν γ' Ἰδίου δόμοις</p>	<p>Le mariage d'Antigone avec Hadès</p>	<p><i>devant mot lit de femme / Les chants de l'hyménée. / O Achéron, c'est toi que je vais épouser!</i></p> <p>[...]</p> <p>Antigone : O tombeau qui seras la chambre de mes nocés, o souterrain qui vas m'emmurer à jamais!</p> <p>[...]</p> <p>Le Messenger : Après quoi, nous nous dirigeons vers le souterrain d'Antigone, vers sa chambre de roc et de mort. Mais voici que de loin un cri déchirant nous parvient, une plainte venant du sépulcre. Créon s'approche, les cris redoublent, l'entourent de tous côtés, [...]</p> <p>[...]</p> <p>Le Messenger : Oui...un mort embrassait une morte...Lui aussi célébrera ses nocés dans l'Hadès.</p>	<p><i>Mais il m'emmène vivante / Au bord des falaises / Surplombant le torrent infernal / Il m'enlève sans cérémonie / Je pars en silence / Où sont les garçons de noce / Qui raccompagnent en chantant / Les jeunes mariés ? Refrains joyaux de la fête / Où êtes-vous ? / Je me coucherai en silence / Dans le lit du fleuve infernal / J'y fêterai ma nuit de nocés</i></p> <p>[...]</p> <p>Antigone : Mon tombeau sera donc ma chambre nuptiale, Je me blottirai dans les bras de la mort, Et la terre sera ma maison pour toujours.</p> <p>[...]</p> <p>Le Messenger : Puis aussitôt nous nous rendons à la caverne Où la jeune fille célèbre ses nocés Avec Hadès sur une couche de pierre. De loin on entend des cris aigus Venant de cette chambre consacrée à des nocés sauvages, De cette tombe abandonnée. On prévient notre maître, Créon Qu'il se passe quelque chose.</p> <p>[...]</p> <p>Le messenger : Le corps d'un homme expirant Sur le cadavre d'une femme, Le pauvre enfant, il a célébré les mystères du mariage Dans la maison des morts.</p>
--	---	--	---

2.2.1. Approche analytique des métaphores dans *Antigone*

Dans cette partie, on analyse pour chaque métaphore séparément les choix stylistiques des quatre traducteurs en distinguant cependant clairement les traducteurs grecs des français. Il faut également dire que la majorité des métaphores filées s'étendent sur quelques vers situés à

un seul endroit du texte. Cependant, les métaphores 4, 5, 6, 8 se réalisent dans des passages éloignés l'un de l'autre tandis que la dernière métaphore est dispersée tout au long du texte. En dernier lieu, il convient de noter que pour des raisons de cohérence, chaque métaphore portera le titre de son idée centrale.

i. L'attaque de l'armée argienne

Dans la *parodos*, le chœur célèbre le nouveau jour qui se lève, plein d'espoir puisqu'il marque la victoire de Thèbes contre ses assaillants argiens. Le chœur expose de façon illustrative l'assaut et la défaite de l'armée argienne à travers trois métaphores filées. La première métaphore, qui projette l'attaque de l'armée ennemie, commence par Polynice, comparé à un aigle qui εἰς γᾶν ὑπερέπτα, venu d'en haut est en train de s'attaquer à sa proie. Le menace que cette image présente pour les Thébains, est renforcée implicitement par le fait que l'aigle a été considéré depuis Homère (*Iliade* 8.247, 12.201, 24.310 *Odyssée* 2.146) comme le meilleur des oiseaux, le préféré de Zeus et celui qui amenait des oracles. Par la suite, l'élan de l'armée ennemie est illustré par le flux et le reflux de la mer et sa véhémence est décrite par des énoncés métaphoriques qui reflètent la furie délirante du combat : μαίνομένα ξὺν ὄρμῃ, βακχεύων ἐπέπνει ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων.

Dans sa traduction de la première partie de cette métaphore filée, Simiriotis retient l'image de l'aigle en changeant l'ordre des vers et en entraînant quelques modifications : il remplace le mot ὑπερέπτα par l'expression métaphorique « χύμηξε μ'άγρια φόρα [...] πάνω στη χώρα » (il se rua [...] dans un élan sauvage sur le pays) qui met l'emphase plutôt sur la brutalité de l'action que sur l'acte du vol. De la même façon, il remplace le mot πτέρυγι dont le rôle est de retenir l'image de l'oiseau par son sens littéral « ασπίδα » (bouclier). L'expression λευκῆς χιόνος est traduite par une légère variation de sens « σαν χιόνι λαμπερό » (comme de la neige brillante) en projetant ainsi une nuance de sens du mot λευκῆς. À l'égard de l'expression ὄξεα κλάζων, qui est compatible avec l'image globale, puisqu'elle signifie « croasser comme un oiseau », « κρώζω σαν πουλί », il retient la cohérence avec l'image, en optant pour le mot « στριγγιές » (perçantes) qui conserve en même temps la sonorité de l'expression de

l'original. Ensuite, il supprime dans sa traduction le mot φωνώσασιν qui se réfère aux λόγχοις. En ce qui concerne le vers στὰς δ' ὑπὲρ μελάθρων φωνώ-/-σασιν ἀμφιχανῶν κύκλω / λόγχοις ἐπτάπυλον στόμα, il omet la métonymie στόμα. Il condense le sens ἀμφιχανῶν κύκλω en employant seulement l'adjectif « γύρω » (autour de) et rajoute le mot « παληκάρια » (de vrais hommes).

Markantonatos suit en général de très près le texte antique. À propos de l'image de l'aigle, il conserve l'ordre des mots et traduit fidèlement les termes sophocléens : ὑπερέπτα est traduit par « πετάω πάνω από » (voler au-dessus de), λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεγανός par « σκεπασμένος με φτερούγα άσπρη σαν το χιόνι » (couvert d'une aile blanche comme la neige), ὀξέα κλάζων par « βγάζω διαπεραστικούς κρωγμούς » (émettre des croassements épars). Il en va de même pour les vers στὰς δ' ὑπὲρ μελάθρων φωνώ-/-σασιν ἀμφιχανῶν κύκλω/λόγχοις ἐπτάπυλον στόμα où il transpose fidèlement le sens et la syntaxe à l'exception du transfert de la métonymie « στόμα » par son sens littéral.

Quant à l'image du flot des guerriers, Simiriotis illustre l'image du courant de l'eau employée métaphoriquement par Sophocle afin de dépeindre le flux des guerriers. Pour ce faire, il crée une comparaison, « σα μια αφρισμένη θάλασσα » (comme une mer écumeuse) et rajoute l'expression « μ'άγρια ορμή » (avec une fougue sauvage). À l'inverse, Markantonatos transpose l'image du courant de l'eau de façon plus implicite que Simiriotis, puisqu'il emploie le verbe « χιμώ » (se mouvoir impétueusement contre quelqu'un et se jeter, se déverser) dont la racine antique « χέω » (verser) donne allusivement l'impression du courant liquide. De cette façon, il se rapproche de Sophocle, puisqu'il semble qu'à l'époque du dramaturge cette expression – qui apparaît aussi dans les *Perses* d'Eschyle (87) – était déjà une métaphore morte⁹².

Enfin, dans la dernière partie de cette métaphore Simiriotis traduit βακχεύων par une métaphore standardisée « λυσσασμένος » (enragé) et il omet de sa traduction les vers ἐπέπνει / ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων ; à leur place il produit une nouvelle image, le guerrier qui tient

⁹² Cf. entrée ρεῦμα, disponible en ligne sur le site de Thesaurus linguae graecae : <http://stephanus.tlg.uci.edu/>.

une torche pour brûler la ville hostile : « κρατώντας στο χέρι τη φωτιά, / που την ανέμιζε για να μας κάψει » (en tenant dans sa main la flamme/ qu'il remuait pour nous brûler). Markantonatos préfère traduire la dernière métaphore βακχεύων ἐπέπνει / ῥίπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων en utilisant une comparaison « φυσομανούσε πάνω μας με λύσσα σαν άγρια ανεμοζάλη » (il se déchaînait sur nous avec rage comme un ouragan sauvage) et il omet le terme πυρφόρος.

Du côté des traducteurs français, Lacarrière transpose l'image de l'oiseau en reprenant la comparaison avec toutes les parties qui la composent : la métaphore εἰς γᾶν ὧς ὑπερέπτα est reproduite avec une explication en plus : « dans le haut du ciel » et « planant sur nos têtes » ; ensuite, il emploie la traduction « il lança ses clameurs » pour l'image sonore ὄξεα κλάζων αἰετὸς et « plumage » pour πτέρυγι. Le mot « immaculé » qui renvoie à la pureté paraît fonctionner comme connotation du mot blanc ; il modifie ainsi légèrement le sens de λευκῆς. À l'égard de la phrase « aux crinières de neige », elle a deux fonctions : avec le choix de « crinière », Lacarrière fait allusion non pas tant à l'image de l'aigle mais plutôt à celle du lion, en créant ainsi une nouvelle métaphore ; transférée à la fin du passage, cette phrase se réfère à la fois au plumage et aux armes. Parallèlement, ce positionnement confère au passage un ton poétique qui est plus intense grâce à la répétition de la préposition « de » : « de son plumage immaculé, de ses armes sans nombre, de ses casques ». Quant aux vers στὰς δ' ὑπὲρ μελάθρων φωνώ-/σαισιν ἀμφιχανῶν κύκλω/ λόγχαις ἐπτάπυλον στόμα, il transfère la métonymie ἐπτάπυλον στόμα en son sens littéral. Parallèlement il fait de nouveau usage du verbe « planer » pour traduire le στὰς δ' ὑπὲρ μελάθρων afin de renforcer l'image de l'oiseau qui vole. Enfin, il faut noter le très intéressant emploi d'une métaphore originale avec laquelle le traducteur retient allusivement la référence à l'oiseau mais aussi le sens premier du verbe ἀμφιχάσκω qui signifie béer, tenir la bouche grande ouverte ; il est aussi à noter que par cette métaphore il produit une allitération en - b - : « Et sur nos sept portes, béait son bec enté de lances meurtrières ».

Dupont, quant à elle, réanime l'image en transformant la comparaison en métaphore *in praesentia*, étant donné qu'il n'y a pas de « comme » devant l'aigle et que le sujet de l'action demeure toujours le comparé, l'armée. Dupont tâche de transmettre la sonorité aiguë du

croassement en le traduisant par l'allitération en - r - « les cris perçants ». De même, elle reprend l'image du vol, « elle planait au-dessus de notre terre », et se réfère aux ailes en ajoutant qu'elles étaient grandes ouvertes. La métaphore « caparaçonnée de neige », qui se rapporte plutôt à l'armée qu'aux ailes, fait référence au λεύκασπιν φῶτα cité plus haut en se référant à la fois implicitement à la couleur blanche. Enfin, elle supprime les deux métonymies πολλῶν μεθ' ὀπλῶν ξὺν θ' ἵπποκόμοις κορύθεσσι en les remplaçant par leur concept littéral, l'armée, suivi d'une série d'adjectifs qui la déterminent et qui, en finissant par la même terminaison, produisent le procédé de *homoioteleuton* (Fontanier 1977 : 350). Pour ce qui est des vers στὰς δ' ὑπὲρ μελάθρων φονώ-/σαισιν ἀμφιχανῶν κύκλω/λόγχαϊς ἐπτάπυλον στόμα, la traductrice utilise surtout le moyen de l'expansion. En même temps, elle fait usage de métaphores standardisées en français telles que « la gueule assoiffée des meurtres », qui constitue une métaphore supplémentaire qui n'existe pas dans le texte cible mais qui reproduit le sens premier du verbe ἀμφιχάσκω, et la métaphore « traçant des cercles ». Enfin, elle conserve la métonymie ἐπτάπυλον στόμα.

Dans la suite de la traduction française, Lacarrière traduit le vers πολλῶ ῥεύματι προσνισσομένους en renvoyant à l'idée de l'eau qui coule. Dupont recourt au choix du flot de guerriers qui implique la métaphore mais pas de façon figurative puisqu'il s'agit d'une métaphore morte. De cette manière, elle reste plus proche à la lettre du vers sophocléen.

Dans la dernière partie de la métaphore filée, Lacarrière omet dans sa traduction l'énoncé métaphorique μαινομένῃ ξὺν ὀρμῇ. Pour autant, il reproduit l'image du vent hostile en créant une nouvelle version métaphorique en français accompagnée du terme βακχεύων transformé en complément d'agent du mot « vent » : « Qui l'embrasait d'un vent de haine et de folie ». Dupont transmet le même énoncé métaphorique en alternant la tournure syntaxique. Toutefois, elle recourt à des énoncés équivalents avec les termes de l'original au niveau du sens ; à titre d'exemple, elle suit de très près l'image de Sophocle, en traduisant ἐπέπνει par « souffler » et ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων par « un ouragan de la haine ».

ii. La défaite des envahisseurs argiens

L'attaque de l'armée argienne aboutit à la défaite grâce à la contribution du dieu Arès auprès des Thébains. L'image de l'aigle attaqué prend ici la forme du combat contre le dragon, image déjà connue dans l'*Iliade* (12.200). Avec l'aide du Grand Arès, l'aigle, l'envahisseur argien, est vaincu par le dragon, son adversaire thébain. Cette dernière assimilation paraît d'autant plus naturelle que les Thébains sont nés des dents du dragon semées par Cadmos.

Dans sa traduction, Simiriotis recourt souvent à l'explication pour reproduire le même sens. Plus spécifiquement, nous remarquons que le vers « το στράτευμα πουφταξε τη χαραυγή » (l'armée arrivée au lever du soleil) est un ajout. Par la suite, dans sa traduction « μ'ασπίδες, που αστράφταν, λόγχες θανάτου » (avec les boucliers qui resplendissaient, les lances de la mort), il suggère la couleur blanche par sa connotation, l'éclat, et rajoute une explication par l'expression métaphorique « λόγχες θανάτου » ; dans le vers suivant, il traduit φυγάδα en explication « πίσω να φύγη και να χαθή » ([l'armée arrivée au lever du soleil,] était repoussée et ruinée). En outre, il ne reproduit pas l'image de la métonymie ὄξυτέρῳ κινήσασα χαλινῶ ; à sa place, il la transforme en explication étendue en trois vers qui conserve la dimension sonore par une allitération en - r - ; il est aussi à noter qu'il emploie un nouvel énoncé métaphorique « μ'όση, και πιότερη, λύσσα κι αντάρα » (avec d'autant plus de rage et de brouillard) inexistant dans l'original. L'image de la dure contre-attaque d'Arès reste fidèle à l'image de l'original mais il utilise la technique de l'explication en rajoutant la référence à l'aigle : « νικάει/ ο Δράκοντας μας τον Αητό πιά » (il vainc, / notre Dragon, l'Aigle finalement). Dans la dernière partie de la métaphore, l'image de l'ennemi retombant au sol est conservée entière ; le mot « τρικλά » (chanceler) – indicatif du vocabulaire courant de la langue démotique de l'époque – en corrélation avec les verbes « σωριάζεται » (s'effondrer) et « βρόντηξεν » (gronder), reproduit tout le mouvement et la sonorité de l'image de l'original. Pour évoquer l'impétuosité d'Arès, le traducteur change l'ordre des vers. Le vers ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώμα est traduit en explication étendue : « με τέτοια μάνητα πέφτει στη μάχη, / κι έτσι χτυπάει όπου βρη και λάχει » (avec tant de fureur, il se jette au combat / frappe de toutes parts et revient) ; de l'autre côté, le terme στυφελίζων est transféré tout seul en explication dans un vers : « τότε κι ο Ἄρης πουχε άγρια αστράψει » (alors Arès qui avait resplendi sauvagement). À la fin de l'image, nous remarquons l'ajout d'une métaphore qui n'existe pas dans l'original : « πουτρεμε ολάκερος ο στρατός » (l'armée tout entière tremblait). Quant au

mot δεξιόσειρος – qui faisait allusion au troisième cheval qui était attelé à un char de deux chevaux afin d'apporter plus de fougue et qui, comme métaphore, évoquait la vigueur et la fougue –, il est transféré de façon descriptive sans que l'allusion soit conservée : « τότε κι ο Ἄρης πουχε άγρια αστράψει/ σα σύμμαχος μας πουναι τρανός » (alors Arès qui avait resplendi sauvagement, nous était un allié important).

Markantonatos retient la métonymie et l'image de ὄξυτέρῳ κινήσασα χαλινῶ et traduit par une métaphore standardisée le mot φυγάδα : « τον έκανες δρόμο να πάρει » (tu lui as fait prendre la route). Dans la même phrase, il y a un procédé d'allitération. Ensuite, l'image de la contre-attaque du dragon est reproduite de façon assez proche de l'original en conservant les métonymies et en transférant le sens du δυσχείρωμα par une périphrase. Au sujet de l'image du guerrier qui tombe bruyamment sur le sol, il la rend de façon illustrative et en conservant sa sonorité. Ensuite, les mots στυφελίζων et δεξιόσειρος sont condensés dans la phrase « μανιασμένος δεξιός μας παραστάτης » (notre droit protecteur déchaîné) qui fait écho à l'image du troisième cheval attelé.

En passant aux traducteurs français, on remarque que Lacarrière ne reproduit pas l'image figurative et sonore de ὄξυτέρῳ κινήσασα χαλινῶ ; à l'inverse, il préfère la transposer en explication : « Dans la débâcle de ses chars ! ». Pareillement, il traduit πανσογία en étendant le sens du terme : « Avec ses troupes et ses armes ». Dans la même lignée, Dupont explicite la métonymie de ὄξυτέρῳ χαλινῶ, en utilisant d'abord l'expression « faire retraite » comme métaphore morte, puis le verbe « se précipiter » pour détailler la hâte de l'armée argienne à s'enfuir.

La deuxième partie de la métaphore qui concerne le tumulte semé par Arès et le dragon, est présentée par Lacarrière en deux vers avec l'anaphore du mot « tant » au début de chacun, visant à insister sur la véhémence de la contre-attaque des Thébains tout en conférant un ton poétique au discours. Le traducteur traduit le vers τοῖος άμφι νῶτ' έτάθη πάταγος Ἄρεος, άντιπάλῳ par une métaphore standardisée : « Tant la guerre éployait son tumulte partout ». En outre, il substitue à la métonymie d'Arès son concept littéral, la Guerre tandis qu'il traduit par « serpent » le δράκοντι (dragon). Dupont opte ici pour une reconstitution assez libre de

l'image en mettant en exergue la dimension sonore du mot πάταγος (fracas, conflit) et en les prolongeant en quatre vers. Le premier vers « Si fort avait retenti derrière eux » renvoie à la métaphore de l'original τοῖος ἀμφὶ νῶτ' ἐτάθη πάταγος Ἄρεος, ἀντιπάλῳ. Néanmoins, juste après, la traductrice recourt à l'explication. Dans ce cadre, elle utilise le fracas de la guerre, explicité dans le vers suivant par « le tumulte assourdissant des fils d'Arès » dont l'action se développe en deux vers inexistantes dans l'original ; la traductrice fait également usage de verbes qui constituent des métaphores mortes en français : « Si fort avait retenti [...] le fracas de la guerre » et « le tumulte [...] les avait enveloppés ». À la fin, elle reprend le fil de l'original à cette différence qu'elle parle du peuple du dragon et pas seulement du dragon.

La dernière partie de cette métaphore est transposée par Lacarrière au moyen de plusieurs techniques. De fait, le choix de « s'abattit sur le sol » appelle l'image d'une chute longue et brutale. Ceci est très proche de l'image du texte source. Le mot πυρφόρος se déploie en explication. À la fin, le traducteur procède à des omissions : de sa traduction manquent les mots ἐπενώμα, στυφελίζων et δεξιόσειρος et la référence métonymique à Arès. À leur place, il met en œuvre sa technique de prédilection : il crée deux vers chacun commençant par le mot « telles » pour transmettre par le sens littéral l'image de la défaite totale. Dupont reproduit l'image de l'écroulement de l'ennemi au sol dans le détail ; une fois de plus, l'accent est mis sur l'aspect sonore. Le choix de l'expression « en se fracassant bruyamment sur le sol » est très proche du sens de l'original ἀντιτύπα δ' ἐπὶ γᾶ. Par la suite, elle crée l'expression métaphorique morte « Mais l'assaut tourna court / Aux autres Argiens » pour le vers non métaphorique εἶχε δ' ἄλλα τὰ μὲν, ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις. Elle change la forme grammaticale du participe στυφελίζων en nom, « violences », et le lie avec le vers ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώμα en produisant un énoncé métaphorique mort en français : « Aux autres Argiens Arès avait réservé d'autres violences ». Enfin, elle restitue par une explication le mot δεξιόσειρος.

iii. L'arrogance des assaillants

La dernière métaphore filée de la *parodos* projette le sujet de la défaite comme résultat de l'arrogance des attaquants qui a été punie par Zeus. Les assaillants argiens sont présentés à leur arrivée comme prétentieux, ce qui est illustré par la métaphore μεγάλης γλώσσης κόμπους, et entrechoquant avec orgueil leurs armes d'or. Le mot κόμπους, qui a eu depuis Sophocle le sens figuré de « se vanter, fanfaronner » disposait aussi d'une dimension sonore qui provenait de son sens premier équivalent aux notions « vacarme, bruit, boucan ». On le retrouve avec le sens d'arrogance dans le *Sept contre Thèbes* d'Eschyle (424) où on rencontre aussi la première référence aux armures d'or (422). Cette référence est illustrée dans *Antigone* par le vers χρυσοῦ καναχῆς ὑπεροπλίας. Dans ce dernier vers, l'image sonore de l'armée arrogante est réitérée par le mot καναχῆς qui correspond à un son métallique et le mot ὑπεροπλία qui, depuis Homère, signifie arrogance (*Illiade* 1.205).

La métaphore de l'arrogance μεγάλης γλώσσης κόμπους est transférée chez Simiriotis dans son sens littéral par un mot très familier à l'époque mais obsolète aujourd'hui « ξεπαρμένη » (crâneur, insolent, pédant). Markantonatos utilise aussi une expression au sens littéral mais d'un registre plus élevé. En outre, il se réfère deux fois à l'idée de l'arrogance – « τα υπεροπτικά τα λόγια γλώσσας αλαζονικής » (les mots outrecuidants de la langue arrogante) – dans sa tentative de traduire autant le mot « μεγάλης » que le mot « κόμπους » et il conserve la synecdoque du mot γλώσσης. Toutefois, aucun de deux traducteurs ne conserve la dimension sonore du mot κόμπους. Dans la suite du passage, Simiriotis traduit le terme ὑπεροπλίας, arrogance, par une variation de sens, « βουή » (clameur), afin de donner plus d'emphase à la dimension sonore de l'image. Au contraire, Markantonatos retient le sens par l'usage du mot familier « ξιπασμένοι » (vantard) et conserve aussi la dimension sonore de l'image avec le mot « κρότος ». Quant à l'image du guerrier frappé lorsqu'il entonne le chant de triomphe, les deux traducteurs restent proches de l'original. Ce qui est à noter est le mot « κράζω », croasser, que Simiriotis utilise pour donner l'impression d'un son très intense et mauvais et restituer ainsi le « ἀλαλάξαι » ; d'autre part, Markantonatos reprend le même mot antique utilisé aussi en grec moderne, « ν'αλαλάξει » (crier, s'exclamer).

En ce qui concerne les traducteurs français, Lacarrière essaie de conserver les deux références à l'arrogance du vers Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους ὑπερεχθαίρει en transférant

d'abord le terme κόμπους dans son sens littéral, la prétention, et en retenant la synecdoque de la langue arrogante, avec « lèvres insolentes ». Dupont transpose également en sens littéral mais de manière plus triviale, « jacasseurs arrogants », mais aussi plus sonore, grâce à la redondance des consonnes occlusives - c - et - g - et à la sonorité grinçante du - r - répété. Par cette dimension sonore, elle renvoie au sens premier du mot κόμπους (vacarme, bruit). Par la suite, Lacarrière condense les deux vers πολλῶ ῥεύματι προσνισσομένους / χρυσοῦ καναχῆς ὑπεροπλίαις en un seul vers et il évoque l'arrogance en créant la métaphore d'« un torrent bruissant d'or et d'orgueil » qui entraîne aussi le procédé de l'allitération en - r -. Dupont donne une version proche de Sophocle en renforçant la sonorité que le mot καναχῆς contient : « Entrechoquant fièrement leurs armes d'or ». Elle ajoute la phrase « un premier Argien » inexistante dans l'original. En dernier lieu, les deux traducteurs utilisent le même lexique pour transposer l'image du guerrier triomphant : « foudre / foudroyer » et le verbe « crier ».

iv. La cité : un bateau dans la tempête et le chef d'État comme capitaine du navire-ville

Les références aux images maritimes sont abondantes dans *Antigone*⁹³. Cette fréquence est étroitement liée avec la structure et les questions tragiques : les images maritimes dépeignent d'une part la force de l'homme pour dompter les vagues de la mer et de l'autre sa faiblesse en raison des pouvoirs aussi supérieurs que violents des tempêtes qui, malgré les aspirations ou les ambitions de l'homme, déterminent de manière définitive et mystérieuse sa vie (Goheen 1951 49-51). Dans le cadre spécifique de cette métaphore filée, on se penchera sur l'image du chef d'État comme capitaine du bateau-ville.

Le premier épisode s'ouvre avec une métaphore utilisée par Créon pour persuader son peuple que sa décision de ne pas ensevelir Polynice est juste. Dans ce cadre, Créon développe devant le chœur des vieillards thébains sa philosophie politique selon laquelle le bon gouverneur, comme un capitaine de navire, doit mener droit la cité lorsqu'elle est perdue dans la tempête.

⁹³ Cf v.162- 163, 188-190, 334-337, 540-541, 582- 597, 710-717, 785, 953-955, 991- 994, 1117-1119, 1283-1285.

La métaphore de la cité comme bateau ballotté par des vagues apparaît pour la première fois chez Alcée (fragment 18) et ensuite dans *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle (62, 208).

L'image maritime de la cité revient vers la fin de la tragédie, lorsque Tirésias intervient pour convaincre Créon de céder et de laisser libre Antigone, il lui rappelle qu'autrefois il a réussi à redresser la cité grâce aux conseils que le devin lui a donnés. Pour cela, Tirésias utilise l'image du capitaine qui conduit le navire de la ville sur une route droite. Cette nouvelle métaphore consiste en l'emploi du verbe ἐναυκλήρεις et de l'adjectif ὀρθῆς. Ces deux métaphores-images indiquent de manière ironique que malgré les intentions de Créon de mener droit le bateau de la cité, il a échoué en provoquant par son *hybris* les pouvoirs supérieurs et indomptables des dieux contre lui.

Dans la première partie de la métaphore sophocléenne, le mot ἀσφαλῶς détermine le mot ὄρθωσαν qui contraste avec l'expression πολλῶ σάλῳ σείσαντες. Cette dernière expression projette l'image du bateau dans la mer déchaînée. De fait, le mot σάλος a été utilisé métaphoriquement dès l'époque de Sophocle pour désigner l'ébranlement des bateaux dans la tempête. Chez Sophocle, on le retrouve dans *Philoctète* (271).

Simiriotis restitue parfaitement l'antithèse de l'original avec l'emploi des énoncés verbaux équivalents dont le sens est très adéquat avec l'image maritime « γαλήνεψαν – τράνταξαν » (s'apaiser – se troubler). Le choix du mot « τρικυμία » (tempête) auprès du mot « τράνταξαν » entraîne une allitération du son - tr - qui cherche à reproduire un effet parallèle avec l'allitération en - s - de la phrase σάλῳ σείσαντες de l'original. Il omet pour autant le mot ἀσφαλῶς. Dans la suite de la métaphore, même s'il retient bien l'idée de l'assurance, il traduit en sens littéral pour transférer le ταύτης ἔπι πλέοντες ὀρθῆς en mettant fin à la continuation de l'image maritime. Markantonatos reste fidèle à la reproduction de l'image dans les deux parties ; il conserve l'opposition entre l'agitation et le redressement de la ville ; il traduit πολλῶ σάλῳ σείσαντες fidèlement en ajoutant lui aussi le mot « τρικυμία » à la place de σάλῳ ; à propos du vers ἥδ' ἐστὶν ἡ σώζουσα καὶ ταύτης ἔπι πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιούμεθα, il recourt au verbe « ταξιδεύουμε » (voyager) qui, en corrélation avec les expressions « ασφάλεια » (sûreté) et « αυτή μόνο μας σώζει » (elle seule nous sauve), projette la ville comme un bateau qui a seul le pouvoir de les sauver.

En ce qui concerne l'énoncé métaphorique de Tirésias, Simiriotis préfère supprimer toute l'image et traduire par le sens littéral : « γι'αυτό και την κυβέρνησες καλά τη χώρα τούτη » (c'est pour ça que tu as bien gouverné ce pays). Il brise ainsi la continuité de la métaphore filée. Pareillement, Markantonatos choisit la réduction de la métaphore à son sens littéral, en interrompant lui aussi le prolongement de l'image : « γι'αυτό ακριβώς αυτήν την πόλη σωστά κυβερνούσες » (c'est justement pour ça que tu gouvernais correctement cette ville).

Chez les traducteurs français, Lacarrière reproduit l'image de navigation en mer par l'usage de plusieurs termes maritimes et en alternant l'ordre des vers : « après la dure tourmente qui vient de l'ébranler, les dieux ont remis à flot notre cité ». Il est à signaler que la traduction du mot ὄρθωσαν par l'expression « remettre à flot » est assez pertinente puisque cette dernière conserve la dimension métaphorique de la vie maritime mais elle évoque en même temps le fait de se redresser. Dupont utilise l'expression métaphorique standardisée « affronter la tempête » suivie de la transposition fidèle de ὄρθωσαν accompagné d'une explication : « Retrouve le calme et se redresse ». Il est à signaler qu'à l'inverse des traducteurs grecs, les traducteurs français changent la tournure syntaxique de manière à ne pas présenter les dieux comme les responsables de la tempête de la ville.

Dans la deuxième partie de l'image, Lacarrière suit de très près l'original. Il choisit l'expression « voguer à bon port » pour rendre l'image éloquente. La répétition de la première personne du pluriel a été possiblement exploitée pour mettre en relief le désir de Créon de rendre les vieillards partisans de son opinion. Dans la même perspective, Dupont utilise le mot « ensemble » et l'expression « on se fait des amis ». Au sujet de l'image, elle opte pour l'expression plus explicative « ramer pour mener droit » afin de transposer le sens autant de καὶ τούτης ἐπι ἐπιπλέοντες que de ὀρθῆς. En général, hors de l'addition « une vraie famille » du dernier vers, elle reste proche à la lettre de l'original.

Au sujet de la dernière métaphore où le chef de l'état se présente comme capitaine du bateau-cité, Lacarrière, comme les traducteurs grecs, supprime l'image en traduisant par le sens littéral : « diriger ta cité ». Au contraire, Dupont restitue la métaphore en déplaçant le sens du ἐναυκλήρεις sur le nom « capitaine » et en ajoutant une explication ; pourtant ὀρθῆς est

traduit littéralement : « C'est pourquoi jusqu'ici tu étais un bon capitaine / Gouvernant bien l'État ».

v. Dompter les voix désobéissantes

Dans divers endroits du texte antique, Créon laisse entrevoir sa nature tyrannique à travers des références qui indiquent sa conception sur l'obéissance sans réserve que le peuple de la cité doit montrer devant le chef d'État. Cet aspect est illustré par des images qui dépeignent la supériorité de l'homme sur les animaux. Il n'est pas d'ailleurs fortuit que ce type d'images – hormis des occurrences analogues qu'on trouve dans les parties chorales – est presque exclusivement utilisé par Créon. Parallèlement pour autant, en projetant le pouvoir que les hommes exercent sur les animaux, ces images sous-tendent une autre disposition des pouvoirs, celle qui est établie entre les hommes et les dieux : comme les hommes adoptent une position brutale envers les animaux, de même les dieux développent une telle attitude envers les hommes (Goheen 1951 : 26).

Deux exemples du discours métaphorique qui véhiculent ce type d'images apparaissent de manière significative. Le premier concerne l'image du joug de la tyrannie : lorsque le garde vient informer Créon de la violation de son décret, ce dernier impute cette activité à la désobéissance de certains dissidents qui refusent de « se plier au joug ». Cette image apparaît pour la première fois dans *L'Hymne homérique à Déméter* (217) et les *Élégies* de Théognis de Mégare (1022). On le trouve aussi chez Eschyle dans *Les Sept contre Thèbes* (75).

Chez Sophocle, l'image est complétée par la représentation des apostats qui murmurent sournoisement. Le verbe ἐπρόθουν qui signifiait à l'époque « faire un violent vacarme » et s'employait souvent pour montrer le mouvement des rames ou le clapotement des vagues a été utilisé métaphoriquement par Sophocle pour signifier tout bruit embrouillé, obscur et par extension toute parole de désapprobation. Ce verbe, avec l'expression κρυφῆ κάρᾳ σείοντες, tisse l'image des conspirateurs qui refusent subir le joug du tyran.

La deuxième partie de la métaphore filée présente Créon, furieux devant l'action et les paroles d'Antigone, qui exprime sa conviction que la dure volonté de la jeune fille sera brisée et se

soumettra à son pouvoir tyrannique. Il illustre ses propos en se référant à deux exemples tirés de la vie quotidienne : le fer qui, longuement passé au feu, se fend et éclate plus aisément ; le cheval qui s'apprivoise avec un simple bout de frein. À ce propos on constate une métaphore initiale qui marque le lancement de ces deux images : τὰ σκλήρ' ἄγαν φρονήματα πίπτειν μάλιστα.

En ce qui concerne la traduction de la première partie de la métaphore filée, Simiriotis conserve l'image du joug mais il supprime la référence à l'encolure : « μπαίνω στο ζυγο » (pénétrer dans le joug). Markantonatos, pour sa part, reproduit l'image dans toute son ampleur lorsqu'il traduit « κι ούτε εννοούσαν στο ζυγό τον τράχηλο να σκύψουν » (et nul n'entendait ployer l'encolure sous le joug). En ce qui concerne le complot prétendu, Simiriotis traduit les murmures désapprobateurs par une variation du sens qui conserve la sonorité de l'image : « βαρυγκομούσαν » (ils grommelaient) et reproduit les mouvements de la tête en omettant le mot κρυφῆ. Markantonatos reproduit entièrement l'image de κρυφῆ κάρα σείοντες. Il traduit le ἐπρόθουν par une légère variation de sens, « σιγοψιθύριζαν » (ils chuchotaient tout bas), en mettant l'accent sur la dimension secrète et silencieuse du complot.

Quant à la traduction de la deuxième partie de cette métaphore filée où Créon exprime son avis selon lequel il domptera la nature désobéissante d'Antigone, on remarque que Simiriotis reproduit l'image du texte antique en entraînant quelques changements. Il traduit la phrase τὰ σκλήρ' ἄγαν Φρονήματα par une légère variation de sens : « άγρια πείσματα » ; pour le reste, il introduit la comparaison « σαν ατσάλι » (comme de l'acier) pour traduire le mot περισκελῆ, il fait usage du diminutif « μικρό χαλιναράκι » (un tout petit mors) pour la phrase σμικρῶ χαλινῶ ainsi qu'il transpose la phrase finale οὐ γὰρ ἐκπέλει φρονεῖν μέγ' ὅστις δοῦλός ἐστι τῶν πέλας par l'emploi de la métaphore standardisée « δεν πρέπει το κεφάλι του ψηλά να το σηκώνη » (il ne doit pas lever la tête haut). Pourtant ce qui retient plus l'attention est sa langue poétique, marquée par les particularités de l'époque et dont témoigne la phrase : « πολλές φορές θενά το δης να ραγιστή, να σπάση » (souvent, tu vas le voir casser, se craqueler). À côté de ceci nous pouvons constater que le verbe « τσακίζονται » (être écrasé), plus fort que le neutre πίπτειν, puisqu'il connote aussi le mauvais résultat de la chute, est un choix adéquat aux paroles de Créon. Markantonatos suit de très près l'original en

reproduisant les images. Il reste très proche du sens des termes sophocléens. Il reprend souvent les termes antiques presque intacts dans sa traduction et transpose la dernière phrase φρονεῖν μέγα en reproduisant le sens métaphorique de l'original « να κανει τον περήφανο » (faire le fier).

À l'égard des traducteurs français, Lacarrière reconstitue la première image de la métaphore en entraînant certains changements au niveau sémantique : il sépare le mot κρυφῆ de κάρα σείοντες et le rattache à ἐρρόθουν qui est traduit par variation du sens en « murmurer ». Ainsi, comme Markantonatos, il met en avant le caractère secret des paroles contre le pouvoir. De plus, il apporte au verbe σείω le sens métaphorique de « dresser la tête » pour mettre en relief l'idée de la désobéissance. Cette idée est encore plus renforcée par l'emploi du verbe «renâcler », inexistant dans l'original, comme métaphore standardisée qui va de pair avec l'image du joug. Ce verbe, utilisé surtout pour des animaux, renforce l'image tyrannique de Créon en faisant allusion à la considération du peuple par le roi comme des animaux qui doivent obéir à leur maître. La focalisation sur le concept de l'obéissance se manifeste aussi par la traduction de στέργω, l'amour des gouvernés pour le gouvernant, devenu « obéir ». Enfin, il omet le terme δικαίως.

Dupont reprend l'image sophocléenne de manière assez proche de l'original. La traduction de ἐρρόθουν par une légère variation de sens et de κρυφῆ κάρα σείοντες prolongent l'image du texte source ; sur ce point, il convient de noter le choix du verbe « se cabrer » pour traduire l'expression non-métaphorique κρυφῆ κάρα σείοντες dont le sens propre évoque les animaux qui se dressent sur leurs pattes tandis que le sens figuré est synonyme de se révolter. Articulé avec l'expression « dans l'ombre », traduction de κρυφῆ, ce verbe forme une nouvelle métaphore qui exacerbe le caractère visuel de la description. De plus, ce verbe utilisé particulièrement pour les chevaux, vient renforcer l'image du joug tout comme illustrer le caractère tyrannique de Créon. Au sujet de l'image du joug, Dupont la présente en soulignant l'idée de l'obéissance : « Refusent de subir loyalement le joug ». En dernier lieu, il est à noter que l'image de la nuque ployant sous le joug n'est reproduite par aucun des traducteurs français.

Pour ce qui du deuxième passage métaphorique, Lacarrière fournit une traduction proche du texte grec en modifiant quelques éléments au niveau sémantique. Ainsi, il traduit τὰ σκλήρ' ἄγαν φρονήματα en rendant le mot σκληρά (dur) par une légère modification, « entêté », et remplace πίπτειν par un verbe plus fort, « se briser » ; enfin, il rajoute l'expression « à la moindre occasion ». Il omet de la traduction l'image du fer des termes περισκελῆ et ῥαγέντα πλεῖστ' ἂν εισίδοις. À l'inverse, il ajoute le « au premier coup » qui accompagne le « se briser » pour rendre sensible la facilité avec laquelle le fer peut se briser. Dans la deuxième image, le μικρῶ χαλινῶ devient « un simple mors » et le τους θυμουμένους est paraphrasé en « rebelles ». La dernière phrase qui forme la conclusion des paroles de Créon est rendue de façon plus souple : le sens du mot δοῦλος est remplacé par la référence au maître et l'expression métaphorique morte « se trouver entre ses mains » ; de la même manière, le traducteur substitue au φρονεῖν μέγα le verbe « braver » qui, en cohérence avec les termes précédents, renvoie à la demande d'obéissance exigée par Créon.

Dupont transmet la première phrase en la paraphrasant : elle remplace le mot abstrait φρονήματα par la métonymie « têtes » : « les têtes dures tombent les premières ». Dans ce cas, le choix de l'expression assez familière « tête dure » entre en liaison avec le verbe « durcir » employé un peu plus bas de sorte que la variation dure-durcir rend plus sensible la métaphore fer-tête. De même, elle peut aussi faire allusion à la guillotine et en corollaire à l'idée de la justice. Au sujet des deux images, elle reste assez proche de l'original ; elle supprime les mots περισκελῆ et ῥαγέντα ; identiquement elle omet le mot μικρῶ mais remplace son sens avec l'introduction du verbe suffire : « [le mors] suffit ». L'énoncé « chevaux emballés » constitue une métaphore morte pour le transfert de τους θυμουμένους ἵππους. En ce qui concerne la dernière phrase, elle la traite avec plus de liberté : elle utilise l'expression métaphorique standardisée en français « prendre des grands airs », traduit δοῦλος par domestique, qui est ensuite explicité et prolongé : « Une pauvre fille recueillie chez des parents ».

vi. L'image de l'argent et du gain

Des métaphores liées au pouvoir de l'argent apparaissent dans plusieurs endroits du drame tragique pour dépeindre les caractéristiques des personnages. Créon en fait usage beaucoup plus souvent que les autres personnages afin d'émettre un jugement sur le comportement humain. Lorsqu'il s'informe auprès du garde sur l'acte de l'enterrement, Créon forme l'avis que l'ensevelissement de Polynice est un acte des dissidents. Il soupçonne ainsi leur rébellion d'être due au fait qu'ils ont été corrompus par l'argent. Cette conception du roi sur le pouvoir de l'argent à racheter des consciences est plus forte dans l'épisode où Créon lance à Tirésias des accusations qui ont comme fondement la même cause dont il accusait aussi le garde : l'argent en vue duquel non seulement Tirésias mais aussi les membres de sa famille ont été achetés et l'ont trahi.

L'usage des termes relatifs à la vente ou à l'argent ne révèle que la conception superficielle et erronée que Créon a des hommes et des motivations de leurs actes. Lorsque le terme κέρδος est employé métaphoriquement par Antigone, il prend un sens très éloigné de celui qui est produit dans la pensée de Créon : pour l'héroïne, le « profit » se trouve dans la mort qui mettra fin à ses douleurs et l'amènera auprès de ses êtres chers. Créon reste aveugle à une telle conception jusqu'à ce que ce soit trop tard. Les paroles du messager à la fin n'affirment que la réalité : l'argent n'a aucune valeur lorsque le bonheur a disparu.

Dans la première scène entre le roi et le garde, Créon utilise métaphoriquement l'expression οὐδὲν κακὸν νόμισμ' ἔβλαστε afin de désigner la puissance corruptrice de l'argent personnifié qui paraît comme la pire institution dans la vie humaine. Le mot νόμισμα signifiait à l'époque tout ce qui est établi par l'usage, comme les habitudes ou les institutions ; avant Sophocle, on le rencontre avec cette signification dans *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle (269). Quant au verbe ἔβλαστε, on rencontre son emploi métaphorique comme synonyme de « jaillir » ou d'« éclore » à partir de Pindare (*Olympiques* 7.69). Autour de cette expression métaphorique se dressent d'autres métaphores-images formées par l'emploi métaphorique des verbes : πορθεῖ, ἐξανίστησι, ἐκδιδάσκει, παραλλάσει.

À l'égard de l'énoncé κακὸν νόμισμα, Simiriotis joue avec la flexibilité du sens des mots en déplaçant le mot κακὸν à la place du nom νόμισμα et par la suite en faisant du νόμισμα un nouvel adjectif, « νόμιμο » (légal), qui rappelle le sens du terme antique (tout ce qui est

établi) ; dans ce cadre, le κακόν νόμισμα devient « νόμιμο κακό », forme qui rappelle l'énoncé antique même visuellement. Le verbe « χάλναν » (casser) qu'il choisit pour rendre le sens de πορθεῖ constitue une métaphore morte en grec moderne et révèle en même temps les influences de la démotique de son époque. Ensuite, il traduit fidèlement et à la fin il crée une explication en rajoutant les deux derniers vers, « τις πονηριές και ένα σωρόν ασέβειες άλλες ναχουν » (à avoir des ruses et un tas d'autres choses impies), qui explicitent d'avantage les αἰσχρὰ πράγματα. Son vocabulaire et les types grammaticaux des verbes qu'il emploie relèvent du langage courant. De l'autre côté, Markantonatos reproduit les images en restant très proche de l'original du côté de la syntaxe et du lexique. Le choix du verbe « ξεπλανεύω », qui traduit fidèlement le sens de ἐκδιδάσκει (apprendre à quelqu'un à être méchant) en renforçant le ton poétique, est assez intéressant.

Lacarrière identifie l'argent « au pire des fléaux qui ait atteint les hommes ». Il fait appel ainsi à une métaphore morte dont le sens est conforme à celui de Sophocle. Il en est de même pour Dupont qui définit l'argent comme la « pire invention humaine ». Lacarrière reproduit les images de Sophocle sans entraîner beaucoup de modifications. Nous constatons seulement une restitution plus libre et explicative dans la dernière partie : il réduit les verbes ἐκδιδάσκει και παραλλάσσει au verbe « pousser » qui prend la place d'une métaphore morte en français et développe les jusqu'alors abstraites αἰσχρὰ πράγματα en crime et en impiété. Il est aussi important de souligner que Lacarrière préfère ne pas mettre l'accent sur le sujet – l'argent personnifié – comme le fait Sophocle avec la répétition des τοῦτο, τόδε, τόδε. À l'inverse, Dupont se conforme à cette technique et emploie le mot « argent » à trois reprises, toujours au début du vers : « C'est l'argent [...] l'argent [...] l'argent ». Elle traduit par des termes équivalents les mots πορθεῖ et ἐκδιδάσκει. Parallèlement, elle recourt dans une large mesure à des extensions pour transmettre les images. Dans la dernière image, qui se déploie en quelques vers, la traductrice fait usage de plusieurs énoncés métaphoriques morts en français : « L'argent s'empare des esprits détourne les meilleurs du droit chemin Et les fait s'abîmer dans la honte».

Le deuxième passage de la métaphore filée expose la conception d'Antigone du mot κέρδος, terme déjà apparu avec la signification du gain et du profit chez Homère (*Iliade* 10.225

Odyssee 23.140) et Hérodote (*Histoires* 3.17). Simiriotis transpose fidèlement la première occurrence de ce terme en faisant usage de l'adjectif « κερδισμένη » ; à propos de la deuxième occurrence du même mot, il emploie un terme équivalent, « όφελος » (profit). Markantonatos suit fidèlement l'original, en reproduisant la répétition du terme « κέρδος » du texte antique. Quant aux traducteurs français, Lacarrière retient aussi l'image que le procédé de la répétition du terme antique en traduisant deux fois par le verbe « gagner ». Dans la première occurrence du verbe, il fait usage d'une métaphore morte en français : « j'ai tout à gagner ». Dupont ne reproduit pas l'image de l'argent ; au lieu de cela, elle opte pour une transposition en sens littéral.

Pour revenir à la perception de Créon sur le pouvoir de l'argent réexprimée dans son dialogue avec Tirésias, on repère dans le texte antique deux emplois métaphoriques du mot (ἐξ) εμπολάω et un emploi du mot ἐμφορτίζομαι. Néanmoins, le lexique de la vente est répandu dans tout le passage, même utilisé au sens littéral. Le mot ἐξημπόλημαι qui signifie être vendu comme une marchandise, être trahi, existe déjà dans ce sens chez Hérodote (*Histoires* 1.11) ; le mot κάμπεφόρτισμαι, aussi employé métaphoriquement, signifie être accablé. Simiriotis traduit la première partie de la métaphore, ἐξημπόλημαι κάμπεφόρτισμαι πάλαι, en retenant le premier verbe et en supprimant le deuxième ; à sa place il emploie une comparaison « σαν παίγνιο » (comme un jouet). À l'inverse, Markantonatos traduit la métaphore en reprenant les deux verbes, le premier dans son sens métaphorique le deuxième dans son sens littéral : « από πολύν καιρό έχω πουληθεί και έχω προδοθεί » (ça fait longtemps que j'ai été vendu et trahi). Dans la deuxième partie de la métaphore, le vers ως μη ἔμπολήσων ἴσθι τὴν ἐμὴν φρένα est transposé par Simiriotis en réduction au sens littéral tandis que Markantonatos conserve la métaphore de la vente par une métaphore morte : « Να μάθεις πως δε θα ξεπουλήσω τη συνείδησή μου » (Sache que je ne vendrai pas ma conscience).

Lacarrière altère la syntaxe du premier vers de la métaphore ; toutefois il préserve le sens de la vente, sans prendre en compte le deuxième verbe : « Pourtant sachez-le bien, vous ne trafiquerez pas de moi à votre gré ! ». Dupont reste fidèle au sens et elle le transpose en prenant en compte des deux verbes métaphoriques, ἐξημπόλημαι κάμπεφόρτισμαι : « Cette

bande de traîtres m'a vendu / Et c'est aujourd'hui qu'on me livre ». Quant au vers ὥς μὴ ἔμπολήσων ἴσθι τὴν ἐμὴν φρένα, tous les deux restent proche du sens de l'original, de sorte à le transposer de manière adéquate et fluide en français tout en conservant l'oralité du dialogue : Lacarrière fait usage d'une métaphore morte en français : « Assez, je ne suis pas à vendre », tandis que Dupont construit par l'usage de l'explication un jeu entre le sens littéral et le sens figuré : « Sache que tes petits trafics / Ne me feront pas changer d'avis ».

Le dernier passage, qui concerne les paroles du messager, est transposé de manière très proche de l'original par les traducteurs grecs : les deux reprennent le verbe πλούτει en le transformant dans sa forme nominale ; à l'égard du verbe οὐκ ἂν πριάμην, tandis que Markantonatos transpose fidèlement par le verbe « δε θα αγοράζα » Simiriotis fait usage d'une métaphore morte du verbe « λογαριάζω » qui fait aussi allusion à l'image de l'argent : « μήτε για ἴσκιο εγὼ καπνοῦ τ' ἄλλα δε λογαριάζω » (le reste ne vaut même pas l'ombre d'une fumée). En ce qui concerne les traducteurs français, Lacarrière conserve la référence à la richesse du vers πλούτει τε γὰρ κατ' οἶκον en ajoutant une explication et en supprimant le κατ' οἶκον ; par la suite, il ne suit pas la même pratique mais il omet le οὐκ ἂν πριάμην. Dupont reproduit l'image de la richesse du vers πλούτει τε γὰρ κατ' οἶκον mais en la reformulant légèrement : « Tu peux entasser les richesses dans ton coffre ». De même, elle conserve le sens et l'image du οὐκ ἂν πριάμην ; bien plus elle le renforce par une métaphore morte en français : « Tout l'or du monde ne t'achètera pas le bonheur ». Il est aussi à noter que dans ce passage elle fait usage du terme « les biens » sans qu'une telle référence existe dans l'original, afin de renforcer l'image de la richesse.

vii. Le balancement de l'homme entre *ποντοπόρος* et *ἄπορος*

Après l'apparition du garde qui a informé Créon de l'acte de l'enterrement et après les suspicions du roi d'un acte de révolte contre lui, le premier stasimon chante le génie de l'homme qui, de toutes les créatures du monde est le plus *deinos*, mot ambigu exprimant la crainte (conformément à son étymologie), l'étonnement, la réprobation aussi bien que l'admiration, et le sens de « merveilleusement doué ». Toutefois, le chœur met aussi en garde sur la tendance de l'homme au mal et à la désobéissance qui peut engendrer la destruction de

la cité. De cette manière, par la présentation de l'homme qui oscille entre le bon et le mal, il introduit un sujet dramatiquement approprié autant avec ce qui a précédé qu'avec ce qui s'ensuit avec la présence d'Antigone comme coupable.

Dans ce passage, qui est focalisé sur la création humaine de civilisation et de lois, l'homme est présenté à la fois muni de tout – ποντοπόρος – et démuné – ἄπορος⁹⁴ – devant la mort, malgré les remèdes qu'il a trouvés aux maladies incurables. Autour de cette paire contrastée de mots dont la signification métaphorique vient du mot πόρος – passage, passage à travers la mer, chemin étroit et par extension métaphorique moyens ou ressources de l'homme pour s'en sortir –, se rassemblent d'autres énoncés métaphoriques qui révèlent ce balancement de l'homme : d'un côté nous avons les conquêtes de l'homme, ἀνεμόεν φρόνημα, ἀστυνόμους ὀργὰς, δυσαύλων πάγων, δύσομβρα φεύγειν βέλη, νόσων δ' ἀμηχάνων φυγὰς et de l'autre son impuissance devant la mort Ἄϊδα μόνον φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται.

Dans la traduction de Simiriotis, nous découvrons encore une fois sa flexibilité à propos de la transposition de l'image : il supprime le mot ἀνεμόεν tandis que le vers ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται τὸ μέλλον est traduit sans la référence à l'avenir ; il entraîne des changements syntaxiques afin de traduire plus librement les vers et il recourt à la pratique de l'explication-extension du sens : il déplace le mot ποντοπόρος au début en le traduisant par un mot très proche de son sens, « πολύξερος » (celui qui connaît tout), il ajoute des mots, « γνώσματα » (connaissances, entendement) et « πάθη » (passions) ou des vers « βρήκε τη στέγη και δεν τον νοιάζει βορριάς απ'όξω, μπόρα αν ξεσπάζει » (Il a trouvé un toit et peu lui importe le vent dehors l'averse qui se déchaîne) et rend l'image plus parlante. À la fin du passage, il continue à alterner l'ordre des vers. En ce qui concerne la traduction des vers φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται νόσων δ' ἀμηχάνων φυγὰς ξυμπέφρασται il traduit νόσων par son terme équivalent en rajoutant une explication avec le mot πάθη (passions) et se focalise sur les termes médicaux grâce au procédé stylistique de dérivation (Fontanier 1977 : 351) : « Γιατρεύει αγιάτρευτες αρρώστιες, πάθη » (Il soigne des maladies incurables, des passions). Enfin, il transforme la métonymie Ἄϊδα en son sens littéral, « θάνατος » (mort).

⁹⁴ Sophocle revient sur ce sens du mot ἄπορος dans *Œdipe roi* (690) et *Œdipe à Colone* (1735).

Markantonatos traduit par une métaphore morte le ποντοπόρος « τετραπέρατος » qui reprend fidèlement le sens antique. Il reproduit le sens métaphorique du ἀνεμόεν φρόνημα en traduisant « ιδέες υψηλές » (hautes idées). Par la suite, il reste près de l'original en traduisant fidèlement δυσαύλων πάγων et δύσομβρα φεύγειν βέλη ; il omet seulement le terme métaphorique βέλη et le remplace par une métaphore morte : « πώς να φυλάγεται τη νύχτα στο ύπαιθρο από της παγωνιάς τις προσβολές και της φοβερής νεροσυρμής » (comment se protéger la nuit à la campagne des affronts du gel et du terrible torrent). Enfin il transforme le dernier vers en explication. Syntaxiquement, il suit l'original.

En ce qui concerne les traducteurs français, Lacarrière suit de près le texte antique. Il reproduit en effet l'énumération des exploits humains en restant globalement fidèle au niveau du sens et de l'ordre des vers du texte antique. C'est dans cette perspective qu'il reproduit l'image des flèches du mauvais temps et qu'il traduit ἀνεμόεν φρόνημα par « pensées agiles ». Quant au mot ποντοπόρος, il le déplace plus haut, l'associe avec le verbe ἐδιδάξατο, qui a un sens non métaphorique, et ajoute une métaphore morte du verbe « forger » : « Tout cela, il apprit à le forger lui-même ». Il dévie en quelque sorte de cette lignée lorsqu'il produit une nouvelle métaphore pour donner l'image de la mort imbattable : « La mort seule échappe à ses pièges ». Du côté stylistique, il transfère la conjonction des premiers vers de l'original par une disjonction : « Paroles, pensées agiles, lois qui régissent les cités [...] ».

Dupont prend beaucoup appui sur des explications en prolongeant les énoncés métaphoriques. À titre d'exemple elle transforme, ποντοπόρος en « Tellement il est malin » ἀστυνόμος ὀργὰς ἐδιδάξατο en « Il a utilisé l'instinct social pour créer des villes » et l'image des ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων/ πάγων ὑπαίθρεια καὶ/ δύσομβρα φεύγειν βέλη en « il y a construit des maisons où il s'abrite du gel et de la pluie », en conservant ainsi son sens. Elle omet la métonymie Ἄιδα et la métaphore βέλη. Quant au dernier vers, elle met l'accent sur la dimension médicale en introduisant auprès de νόσος d'autres énoncés métaphoriques issus des termes médicaux : « Même s'il a inventé des remèdes pour les maladies qu'on croyait incurables ». Sur le plan stylistique elle souligne l'ingéniosité de l'homme en utilisant emphatiquement le pronom « il » placé souvent au début des vers.

viii. L'image de la νόσος

Les références métaphoriques et les images relatives à la maladie et à la guérison apparaissent déjà chez Homère. De fait, la νόσος (maladie) se trouve dans les textes homériques pour désigner renversement de l'esprit humain par un dieu en colère. Dans les drames tragiques, le terme de νόσος est employé pour exprimer la souffrance, le malheur ou le désordre mental sans que ces maux proviennent nécessairement des forces divines. Toutefois, dans *Antigone*, nous rencontrons les deux sens dans l'usage de ce terme (Goheen 1951 : 41-44). Trois exemples significatifs illustrent ces propos : lorsque le garde revient accompagné par Antigone, il raconte en détail comment la jeune fille a été surprise en train d'ensevelir Polynice. Dans ce cadre, il décrit la tornade qui a soudain éclaté juste avant qu'Antigone apparaisse. Il l'appelle le vent d'orage lancé par les dieux, οὐράνιον ἄχος, expression métaphorique déjà rencontrée dans les *Perses* d'Eschyle (573). Le même sens se retrouve aussi dans l'expression θεῖαν νόσον avec laquelle le garde expose la véhémence des phénomènes météorologiques comme des maux lancés par les dieux (419-421). Le terme de νόσος réapparaît dans la stichomythie entre Créon et Hémon où le roi parle de la νόσος qui domine Antigone dans un sens plutôt psychologique (731-2). Enfin, dans la scène entre Tirésias et Créon, le mot νόσος reprend la signification qu'il avait dans les dires du garde, en présentant le malheur qui ravage la cité comme provenant des dieux en raison de l'*hybris* que Créon a commise. À travers ces exemples, on remarque que cette métaphore filée laisse apparaître l'impact que le pouvoir divin exerce sur les actes humains (*ibid.*).

Pour ce qui est de la première occurrence métaphorique du mot νόσος, il importe d'examiner les traductions dans le cadre global de l'image de la tempête violente dans laquelle il apparaît. Sophocle utilise métaphoriquement des verbes afin de décrire la véhémence du vent et il met en exergue l'expression τυφῶς ἀείρας ainsi que le mot σκηπτόν qui métaphoriquement renvoie à la tempête de poussière ou de sable, au typhon.

Simiriotis reproduit l'image que les trois formes verbales produisent πίμπλησι, αἰκίζων, ἐμεστώθη en choisissant cinq verbes utilisés de manière métaphorique qui dépeignent de façon spectaculaire l'augmentation progressive de la violence du vent : « σηκώθηκε, κλωθογυρίζει, χύνεται, τινάζει, ανταριάζει » (Il se dressa, s'entortille, se déverse, remue et

s'assombrit). Markantonatos agit de façon semblable : « σηκώθηκε, απλώθηκε, φούντωσε » (Il se dressa, s'allongea et gonfla). Simiriotis paraphrase légèrement l'image ἐν δ' ἐμestώθη μέγας αἰθήρ. À propos des expressions οὐράνιον ἄχος et θείαν νόσον chacun reste proche du sens figuré de l'original sans pour autant reprendre le mot νόσος : Simiriotis en traduisant respectivement « οργή θεού » (colère de dieu) et « θεϊκό μάνιασμα » (divine fureur) et Markantonatos « θεϊκό κακό » (divin malheur), « θεϊκή οργή » (divine colère). Enfin, au sujet de l'expression τυφῶς ἀείρας σκηπτὸν πίμπλησι πεδίον, Simiriotis rend l'image encore plus figurative en ajoutant une nouvelle métaphore qui n'existe pas dans le texte antique, le verbe « κλωθογυρίζει » (entortiller) tandis que Markantonatos reste fidèle à la forme de : « άνεμος θυελλώδης που σήκωσε απ'τη γη ανεμοστρόβιλο » (un vent orageux qui a soulevé une tempête de la terre).

Dans le cas de la stichomythie entre Créon et Hémon, Simiriotis ne reprend pas le terme métaphorique de νόσος ; il choisit de le transférer en reprenant pour une deuxième fois le terme κακός qui apparaît dans l'original quand Hémon s'adresse à son père : « Αίμονας : Ποτέ δε λέω τους κακούς πως πρέπει να τιμάμε. Κρέοντας : Έκανε τέτοια πράγματα και δεν είναι κακή; » (Hémon : Jamais je n'ai dit qu'il fallait honorer les mauvais. Créon : Elle a fait des choses pareilles et elle n'est pas mauvaise ?). De cette manière il traduit par une variation de sens qui, conformément aux énoncés εὐσεβεῖν et τοὺς ἀκοσμοῦντας σέβειν, met l'accent sur la dimension morale du sens de νόσος. De son côté, Markantonatos insiste plus sur une dimension juridique que morale des termes. Il transfère le ἀκοσμοῦντας par « αυτούς που παρανομούν » (ceux qui enfreignent les lois), sens qui se trouve assez proche de celui de Sophocle. Pour ce qui de νόσος il traduit par « σφάλμα » (faute, erreur) en se focalisant ainsi sur le fait de commettre une faute et en laissant sous-entendue l'appréciation sur le caractère moral d'Antigone.

Dans la troisième partie de cette métaphore filée, les paroles de Tirésias à Créon sont transmises par Simiriotis en sens littéral et en conservant la personnification de πόλις : « Κι'απ'την δική σου τη βουλήν η χώρα τυραννιέται » (c'est à cause de ta décision que le pays est torturé). Les formes lexicales « τ'άμοιρου, τ'ασύραν, τ'αφίσαν » révèlent la démotique de son époque. Markantonatos choisit une métaphore standardisée en grec

moderne pour transposer le sens de νόσος « Και αυτά απ' το δικό σου το κεφάλι η πόλη τα παθαίνει » (c'est de ton propre chef que tu fais subir tout cela à la ville). Pour le reste, il traduit fidèlement en retenant quelques termes antiques intacts en grec moderne : σχάρες, δύσμοιρος (les grilles, malchanceux).

Du côté des traducteurs français, Lacarrière reconstitue l'image du vent d'orage apparue dans le premier passage de la métaphore filée en entraînant quelques modifications. D'abord, il reconstitue l'image en employant deux métaphores figées qui témoignent de la puissance de la tornade : il rajoute la métaphore « une tornade nous fond dessus » et paraphrase l'image ἐν δ' ἐμεστῶθι μέγας αἰθήρ par la métaphore « [une tornade] bouche tout le ciel ». Ensuite, il traduit le αἰκίζων par son sens littéral : « [une tornade] arrache les feuillages ». En outre, le traducteur préfère omettre de sa traduction le οὐράνιον ἄχος ; plus bas, il évite aussi de traduire l'expression εἶχομεν θεῖον νόσον qui est remplacée par l'explication non métaphorique « on attend la fin ». L'emploi du pronom personnel « on » ajoute au discours un caractère plus oral. En ce qui concerne l'image restante –le soulèvement de la poussière –, il la reproduit selon l'original.

Dupont respecte l'original au niveau de la reproduction des images, du sens et de la syntaxe des mots. Les changements qu'elle occasionne sont la traduction du verbe πίμπλησι en métaphore usée, « ravager », le transfert de αἰκίζων par son sens littéral, « arracher », le rendu de ἐν δ' ἐμεστῶθι μέγας αἰθήρ par une métaphore morte, « envahir » ; l'accent mis sur le vent par les répétitions « le vent, un vent » et un peu plus bas par la phrase « une tornade qui » répétée au début de deux vers consécutifs ; enfin la suppression de οὐράνιον ἄχος et la transposition de θεῖον νόσον par une métaphore usée équivalente en français : « le fléau divin ».

À propos du deuxième passage de la métaphore filée, Lacarrière traduit en mettant en exergue l'acte de rébellion d'Antigone. Dans cette perspective, il transpose τοὺς ἀκοσμοῦντας σέβειν par une métaphore usée en français du verbe σέβειν et par une variation du sens de ἀκοσμοῦντας : « Tu t'inclines devant des rebelles ! ». Dans la réplique de Hémon, la référence aux κακοῦς est traduite par un sens plus concret : « nuisible ». Ensuite Lacarrière

utilise la même pratique que Simiriotis : il reprend le même terme, « nuisible » pour mettre l'accent par variation de sens sur la dimension nocive du νόσος d'Antigone pour la cité. Dupont donne à l'énoncé τοὺς ἀκοσμοῦντας σέβειν un sens plus précis en produisant une nouvelle métaphore en français : « Soutenir les auteurs de trouble ! ». Par la suite, le κακούς et la νόσος sont transposés dans une dimension juridique des termes ; parallèlement, Dupont est la seule parmi les traducteurs qui conserve la référence et l'image au νόσος par une explication qui projette une perspective psychologique du sens : « Parce que cette fille n'est pas Une criminelle malade ? ».

En dernier lieu, dans le cas des paroles de Tirésias, Lacarrière fait usage d'un procédé stylistique assez courant dans son écriture, le déploiement des vers en anaphore qui constitue aussi une extension du sens ; parallèlement il recourt à une métaphore standardisée du verbe « ronger » en français : « Ce mal qui ronge la cité, ce mal nous vient de toi ». La même pratique du déploiement des vers en anaphore est aussi rencontrée chez Dupont qui, à l'inverse de Lacarrière, conserve la référence à la maladie. De plus, la traductrice prolonge le sens par une explication : « Cette ville est malade, malade à cause de toi à cause de cette idée que tu as eue ».

ix. Peur de s'exprimer face à la tyrannie

Antigone déclare à Créon sa conviction que le chœur approuve son action mais, devant sa nature tyrannique, il a peur de s'exprimer librement et de prendre ouvertement le parti de la jeune fille. La métaphore primaire est ici εἰ μὴ γλῶσσαν ἐγκλήοι φόβος. À propos de l'intolérance de la tyrannie face à l'esprit critique, on trouve aussi dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle (224 et suivants) et l'*Ion* d'Euripide (621 et suivants) des aspects similaires.

La traduction de la première expression métaphorique, εἰ μὴ γλῶσσαν ἐγκλήοι φόβος, est transposée par une métaphore usée en grec moderne chez Simiriotis : le verbe ἐγκλήω (fermer, diminuer) devient « δένω », nouer ; Markantonatos transcrit fidèlement la métaphore : « αν το στόμα τους δεν έκλεινε ο φόβος » (si la peur ne fermait pas leur bouche). En ce qui concerne la deuxième métaphore, Sophocle utilise le verbe ὑπἰλλω qui était utilisé à

l'origine pour désigner les chiens lorsqu'ils mettent leur queue sous leurs pattes arrière. Déjà, à l'époque de Sophocle ce verbe signifiait métaphoriquement garder la bouche fermée par peur, devenir lâche, se recroqueviller. Utilisé ici, il semble faire ironiquement allusion au comportement de soumission que Créon impose à son peuple⁹⁵.

Les deux traducteurs grecs traduisent fidèlement le verbe sans faire allusion à l'image du chien apeuré : « κλεί(ν)ω το στόμα » (fermer la bouche). Enfin, il faut noter encore une fois encore la persistance du langage familier et des formes de la démotique de l'époque chez Simiriotis : « οι αρχοντάδες, να λεν, θενε ».

Comme les traducteurs grecs, les traducteurs français recourent à des phrases et à des expressions métaphoriques propres à leur langue pour reproduire les métaphores. Ainsi, pour traduire la première métaphore, Lacarrière fait appel à « (la peur) enchaîne leur langue » tandis que Dupont applique la métaphore standardisée issue d'un registre assez familier « la peur leur cloue le bec ». Il est à noter que le choix du terme « bec » semble faire allusion au sens premier du mot ὑπίλλω. En passant à la deuxième métaphore, Lacarrière transmet le ὑπίλλουσιν στόμα par son sens littéral ; Dupont, d'autre part, traduit à la lettre le sens métaphorique en rajoutant une explication : « Mais ils t'obéissent et ferment la bouche ».

x. La prétendue révolte perfide d'Ismène

Créon, dans son emportement, accuse Ismène d'avoir comploté avec Antigone. Ainsi, il la compare à une vipère qui buvait son sang sournoisement. On retrouve une image identique de la femme ou de l'ami perfide dans *Les Choéphores* d'Eschyle (249), *Andromaque* d'Euripide (271). Par la suite Créon s'indigne du fait qu'il la nourrissait sans s'être aperçu de rien : δύ' ἄτα κάπαναστάσεις θρόνων.

La première partie de cette métaphore filée consiste en une comparaison, ὡς ἔχιδν' ὑφειμένη, et en la métaphore de l'ensemble verbal λήθουσά μ' ἐξέπινες. Simiriotis la traduit en

⁹⁵ Cf. *supra* métaphore v. Dompter les voix désobéissantes.

reproduisant l'image entière. L'emploi spécifique du mot « οχέντρα » (vipère) dans la comparaison témoigne de la démotique de l'époque ; la traduction de Markantonatos ne se différencie pas de celle de Simiriotis au niveau du sens et de la construction. En passant à la deuxième partie de la métaphore, τρέφων δύ' ἄτα κάπαναστάσεις θρόνων, on constate une plus grande souplesse dans la transposition des deux métonymies. Simiriotis paraphrase le terme métonymique ἄτα en « μέγαιρες » (mégères) et traduit κάπαναστάσεις en employant une métaphore standardisée suivie d'une explication : « που σήκωσαν κεφάλι και θέλανε το θρόνο μου να ρίξουν » (qui dressaient la tête et voulaient renverser mon trône). Markantonatos, pour sa part, traduit fidèlement le mot ἄτα et par son sens littéral le mot κάπαναστάσεις : « δύο συμφορές κι αντάρτισσες » (deux malheurs et résistantes).

Les choix des traducteurs français à propos de cette métaphore filée sont assez intéressants : Lacarrière suit l'ordre et la syntaxe du passage. Il reproduit la comparaison, « comme un serpent » ; il emploie le verbe « glisser » pour donner l'image de l'infiltration sournoise et silencieuse dans la maison et traduit fidèlement le sens de μ'ἐξέπινες en omettant le participe λήθουσα. Dupont reproduit encore plus fidèlement que Lacarrière la comparaison, puisqu'elle utilise le mot vipère ; ceci ajouté au verbe « faufilet » transmet de manière fidèle l'idée de l'action latente d'Ismène : « Comme une vipère tu te faufilet dans la maison ». Elle continue à être proche de l'original en traduisant de façon plus analytique le participe attribut du sujet par un énoncé verbal métaphorique en français : « Et sans que j'y prenne garde tu étais en train de me vider de mon sang ».

Dans la deuxième partie de cette métaphore filée, Lacarrière reprend le verbe τρέφω en français mais il ne reproduit pas les métonymies ἄτα et κάπαναστάσεις ; en revanche, il crée deux nouvelles métonymies pour rendre leur sens : « je nourrissais deux monstres en ce palais, la ruine de mon trône ». Dupont entraîne quelques changements sur le plan de la suite des mots et du lexique : elle traduit le δύ' ἄτα par une légère variation de sens, « deux pestes jumelles » suivie de la transformation du sens de τρέφω en proposition relative qui explicite : « que j'élevais comme mes enfants ». À la fin, elle déplace le οὐδ' ἐμάνθανον auprès de κάπαναστάσεις θρόνων afin de le traduire par : « sans savoir qu'elles complotaient contre mon trône ».

xi. La maison de Labdacides ébranlée par la véhémence des dieux

Le deuxième *stasimon* est en général considéré comme « une vaste réflexion du destin des Labdacides damné par les dieux et le pouvoir suprême de la fatalité. Pris ainsi, il découle naturellement de la situation dramatique. » (Goheen 2017 : 56-57). Dans ce cadre, le *stasimon* commence par une image qui compare les vents qui assaillent le fond marin avec l'esprit des dieux qui ébranle une maison et frappe une famille, comme c'est le cas de la lignée des Labdacides. Intégrée dans l'ensemble des images maritimes qui sont diffusées dans tout le texte, cette métaphore filée illustre les pouvoirs supérieurs et écrasants des dieux contre une famille au destin tragique.

Toute l'image se forme autour d'une métaphore initiale, οἷς γὰρ ἂν σεισθῆ θεόθεν δόμος, ἅτας οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἔρπον qui est déclenchée par une métaphore plus généralisée, εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών. Une comparaison suit ὁμοιον ὥστε οἶδμα, fondée sur une série de métaphores — ποντίαις δυσπνόις Θρήσσαισιν πνοαῖς, (οἶδμα) ἐπιδράμη, (οἶδμα) κυλίνδει, δυσάνεμοι, στόνω βρέμουσι δ' ἀντιπλήγες ἀκταί — grâce auxquelles l'image est rendue plus sensible.

Simiriotis rend l'image en entraînant plusieurs modifications : κακῶν est expliqué comme « πίκρες και βάσανα » (des amertumes et des tourments) ; la phrase ἅτας οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἔρπον se donne en sens littéral : « κάθε γενιά του θα δυστυχή » (chacune de ses générations sera malheureuse). À propos de l'image maritime, il modifie la phrase δυσπνόις Θρήσσαισιν πνοαῖς en traduisant le πνοαῖς par le mot non métaphorique « αγέρας » (air) et en transformant δυσπνόις en verbe, « δέρνουν » (fouetter). Il omet complètement le mot Θρήσσαισιν et plus bas le mot δυσάνεμοι. Ensuite il omet la référence au fond de la mer – ἔρεβος ὕφαλον – mais il emprunte à la démotique de l'époque le mot « ξεσέρνει » (charrier, traîner) qui, avec le verbe « σηκώνει » (dresser), transmet le sens de κυλίνδει (tanguer, couler, rouler). De cette manière, il reproduit de manière sensible l'image de la vague qui transporte le sable d'un point à l'autre. Enfin, il change l'ordre des mots en

transférant le verbe ἐπιδράμη à côté de ἀκταί pour dépeindre la violence de la vague qui s'abat sur la côte. Pour la même raison, il emploie le verbe composé « βογγοθρηγούνε » (gémir-pleurer) pour στόνω βρέμουσι et l'explication « ἀπ'άκρη ως άκρη κι αντιβοούνε από των βρόντων τ'αντηχητά » (d'une côte à l'autre résonnent les échos du tonnerre) pour ἀντιπλήγες. Dans ces derniers vers, on constate l'assonance (*homoioteleuton*) produite par les verbes « βογγοθρηγούνε » et « αντιβοούνε » ainsi que l'allitération en - r - et en - v - qui rendent la sonorité de l'image des vagues très sensible.

Markantonatos reproduit l'image en restant proche sémantiquement et syntaxiquement du texte antique. Il restitue certaines métaphores en traduisant littéralement le texte source : ἄγευστος est traduit par « γευθεί » (goûter), σεισθῆ par « σειστεί » (secouer, ébranler) ; il traduit οἶδμα par « κύμα φουσκωμένο » (vague enflée) en restant fidèle au sens ancien du mot qui existe déjà dès l'époque d'Homère et d'Hésiode (*Iliade* 22.234, *Théogonie* 109). On ne remarque qu'une petite paraphrase à la fin du passage : pour reproduire l'image homérique ἀντιπλήγες ἀκταί (les côtes submergées) (*Odyssée*, 5.417) ainsi que pour mettre l'accent sur le son de l'image, il emploie deux verbes métaphoriques en liaison avec le mot « χτύπο » (coup) pour transposer le vers στόνω βρέμουσι δ' ἀντιπλήγες ἀκταί. Ainsi, il arrive à reproduire l'image sonore par l'allitération du - r - : « και από το χτύπο αντιβροντούν και τρίζουν τ'ακρογιάλια » (et le coup fait gronder et grincer le bord de mer).

Lacarrière, malgré la complexité de la structure syntaxique de l'image, préserve dans une large mesure la syntaxe et le sens du texte source. Les modifications qu'il provoque ne sont pas nombreuses et concernent notamment la transposition du lexique. Au début, il restitue le ἄγευστος αἰών par son sens littéral : « ceux dont la vie n'a jamais connu le malheur » et il transfère aussi en sens littéral le vers οὐδὲν ἔλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλήθος ἔρπον. Par la suite, la syntaxe passive οἷς γὰρ ἄν σεισθῆ θεόθεν δόμος est transférée à la voix active, ce qui est plus propre au français, en mettant à la place de σεισθῆ un verbe plus explicatif qui définit la cause de cette action : « Lorsque les dieux s'en prennent à un foyer ». En passant à l'image de la houle, on remarque que l'ordre et la syntaxe des mots sont conservées ; toutefois, au niveau lexical le traducteur a recours à quelques modifications : il ajoute l'expression « (la houle) venue du large » ; le participe « hérissée » qui personnifie la houle remplace par une

métaphore standardisée en français le verbe ἐπιδράμη et le δυσπνόις. L'emploi du nouvel énoncé métaphorique « abîme (de la mer) » paraît assez pertinent, puisqu'il préserve aussi bien l'image des ténèbres de ἔρεβος que l'idée de la profondeur de ὕφαλον. Le sens du verbe κλίνδει est transféré par extension par deux participes qui placés au début des vers produisent un effet d'assonance : « roulant sur les abîmes de la mer Brassant le noir gravier des profondeurs ! » tandis que le δυσάνεμοι est omis. En dernier lieu, il reproduit l'image sonore de στόνφ βρέμουσι par l'équivalent « gémir », il transpose le ἀντιπλήγες en explication, « sous les coups de ses vagues », et supprime la traduction de δυσάνεμοι.

Dupont conserve l'image de l'original mais elle intervient avec des changements au niveau des métaphores et de la structure syntaxique. D'abord, elle reprend le terme de « goût » pour ἄγευστος et utilise des explications pour le mot κακῶν. Elle reprend aussi le sens de σεισθῆ en le traduisant par le verbe « ébranler » qui, avec la transformation de la métonymie δόμος, produit une métaphore morte : « les dieux ébranlent les fondations de la maison ». Le vers οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἔρπον est traduit de façon fidèle mais assez analytique et par le recours à la métaphore morte du verbe « épargner ». Deux vers supplémentaires, inexistant dans l'original suivent afin de donner le relais à la comparaison. Le οἶδμα est traduit par « vagues de l'océan », perdant ainsi le sens allusif à la houle. La référence aux δυσπνοοῖς θρήσσαισιν πνοαῖς est prolongée de sorte à illustrer l'image : « Quand les vents de Thrace se lèvent et soufflent en tempêtes » ; les termes ἔρεβος ὕφαλον sont cependant omis. À propos de l'image du sable arraché des profondeurs de la mer, le κλίνδει βυσσόθεν est transposé par deux verbes et une métaphore morte : « Le sable noir remonte des abysses Remuées [...] » ; le δυσάνεμοι est déplacé syntaxiquement après le participe « remuées », donnant lieu à une deuxième nouvelle métaphore : « (Remuées) par les vents du malheur ». Quant au dernier vers, Dupont préserve l'image figurative et sonore en créant une nouvelle métaphore qui contient une allitération en - r - et en - s - et en corollaire rend la sonorité plus forte : « Les rivages retentissent De la plainte ressassée du ressac ».

xii. L'anarchie comme fléau de l'État

Créon, dans son dialogue avec Hémon, expose les maux que l'anarchie provoque dans un État en se référant allusivement à la désobéissance d'Antigone face à la loi. À la fin du passage, il met en contraste l'anarchie avec l'obéissance au chef de l'État de laquelle découlent tous les biens. Nous rencontrons cette idée de l'obéissance comme *ευπραξίας μήτηρ* dans *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle (225).

Les métaphores de ce passage reposent sur une métaphore initiale qui forme une allégorie, celle de l'anarchie, suivie d'une seconde, celle de l'obéissance. L'image est structurée en fonction des verbes qui font état de l'action malfaisante de l'anarchie ou de l'action bienfaisante de la soumission aux lois : ὄλλυσιν, τίθησιν, καταρρήγνυσι, ἢ πειθαρχία σώζει. De plus, on remarque la présence de la paire métaphore-métonymie ἀναστάτους οἴκουσ τίθησι et des paires synecdoque-métaphore συμμάχου δορός καταρρήγνυσι et σώζει τὰ πολλὰ σώματα.

Simiriotis traduit la première métaphore en employant une question « κ'ὑπάρχει πιο χειρότερο κακό ἀπ' την αναρχία; » (existe-t-il un mal pire que l'anarchie ?) ; il contribue ainsi à la théâtralité du discours. Par la suite, il reproduit l'image de l'original par des termes équivalents. Il introduit aussi l'explication « το λύγισμα στη μάχη » (le ploiement sous le combat) et il transfère les synecdoques δορός et σώματα en leur sens littéral. Markantonatos suit en général l'original, en conservant le sens des termes antiques ; il omet pourtant la synecdoque δόρυ en traduisant en sens littéral « συμμάχους » (alliés). À la fin, il restitue la métaphore de τῶν δ' ὀρθουμένων en employant aussi une explication pour transposer le sens : « μα τους πολλούς που μένουν υπάκουοι στους αρχηγούς τους, τους σώζει η πειθαρχία » (tous ceux qui restent obéissants à leurs chefs, la discipline les sauve).

Lacarrière rend le mot κακόν par la métaphore morte « fléau ». La première et la deuxième image sont transférées par des verbes équivalents en français : « corrompre » et « ruiner » pour ὄλλυσιν et ἀναστάτους τίθησιν respectivement. S'agissant de la troisième image liée à l'anarchie, il paraphrase la métaphore en employant le verbe « semer » en sens figuré. Il omet la métonymie συμμάχου δορός. À la fin, il transfère le dernier vers en explication en omettant la synecdoque σώζει τὰ πολλὰ σώματα : « Aussi convient-il d'obéir aujourd'hui

aux ordres édictés dans l'intérêt des tous ». Dupont commence par un petit éloge de la discipline, inexistant dans le texte grec. L'emploi du point d'exclamation en combinaison avec l'expression familière « rien ne va plus » marquent beaucoup l'oralité. Elle utilise des verbes équivalents pour les énoncés métaphoriques αὕτη πόλις ὄλλυσιν et ἡδ' ἀναστάτους οἴκους τίθησιν. Pour autant, elle omet la métonymie, en traduisant οἴκους par « famille » et la synecdoque συμμάχου δορὸς par « armée ». En particulier au sujet de la troisième image, elle la transmet par une métaphore originale suivie d'une explication : « L'anarchie débande les armées et provoque les défaites ». De plus, l'emploi du verbe « débander » pourrait éventuellement être interprété comme une allusion à la perte de virilité des hommes qui constituent l'armée, la traductrice jouant ainsi sur les deux sens du verbe et sur les deux registres de langue auquel il appartient, conférant à sa traduction une malicieuse oralité. En passant à la métaphore relative à la discipline, elle utilise une métaphore standardisée française, « les hommes sauvent leur peau », en faisant ainsi allusion à la synecdoque σώματα de l'original.

xiii. La valeur de la mesure et de la rétraction

Hémon, dans sa tentative de faire céder son père sur sa décision inflexible de faire mourir Antigone, emploie une phrase de signification métaphorique et allégorique : τὸ μὴ τείνειν ἄγαν. Cette expression provient des cordes soit de l'arc soit des instruments musicaux. Elle fait référence au point de vue répandu à l'époque que tout ce qui dépasse la mesure et touche l'exagération est dangereux. Nous trouvons une variante de cette phrase chez Pindare qui cite το μηδέν ἄγαν (Fragment 216) et chez Théognis de Mégare (*Élegies* 334).

Pour bien fonder son argument Hémon l'illustre avec deux images : l'arbre qui, au bord des torrents, sait plier pour conserver sa ramure alors que ceux qui résistent sont arrachés avec leur racine ; le marin qui serre fort l'écoute sur un bateau, le voit se retourner et naviguer la quille en l'air. Ces images se font écho à travers le verbe ὑπείκει qui se répète deux fois.

Les deux traducteurs grecs substituent à la phrase métaphorique τὸ μὴ τείνειν ἄγαν une métaphore standardisée similaire en grec moderne qui ne se différencie pas considérablement

de sa version antique et qui correspond au même sens et à la même image : « μη τραβάς/τεντώνεις το σκοινί » (ne tire pas sur la corde). En ce qui concerne la première image, Simiriotis recourt de nouveau à une question qui sert la théâtralité du discours. Il invente le mot composé, « γοργορέματα » (les torrents rapides) pour transposer l'image παρά ρείθροισι χειμάρροις en corrélation avec une explication du mot χειμάρροις. Ensuite il omet le vers τὰ δ' ἀντιτείνοντ' αὐτόπρεμν' ἀπόλλυται et plus bas le participe στρέψας. En outre, il ajoute une explication, « δε λασκάρει σα φυσά πάνω τους ο αγέρας » (et il ne relâche pas (les écoutes) quand le vent souffle sur eux), pour traduire le ὑπέικει μηδέν. Notons également que le verbe « λασκάρει », (relâcher) qu'on le retrouve aussi chez Markantonatos, constitue une variation du sens de ὑπέικει, très compatible avec l'image maritime. Markantonatos traduit fidèlement en restant proche non seulement du sens des mots mais aussi de leur syntaxe, hormis une explication qu'il réalise, l'énoncé « κυβερνήτης καραβιού » (capitaine du bateau) qui illustre plus fortement l'image. Un exemple significatif est la phrase ὄρθς παρά ρείθροισι χειμάρροις ὅσα δένδρων ὑπέικει ; pour la transposer il emploie d'un côté « στις ακροποταμιές » (au bord du fleuve), afin de rendre la proximité d'un lieu que signale en grec ancien l'emploi de παρά + datif (nous trouvons une expression similaire dans παρά ταῖς ὄχθαις) et de l'autre il écrit « στην ορμή του νερού » (dans la fougue de l'eau) pour restituer entièrement le sens du ρείθροισι χειμάρροις.

Contrairement aux traducteurs grecs, aucun des traducteurs français ne traduit la phrase τὸ μὴ τείνειν ἄγαν ; tous les deux en effet se bornent à traduire seulement la partie qui présente la nécessité de ne cesser de s'instruire tout au long de sa vie, même pour un sage. Pour ce qui est des images, Lacarrière reproduit la première presque à la lettre et en ce qui concerne la deuxième, il la paraphrase à la fin en donnant une explication au lieu de l'image de navigation avec la quille en l'air. Il est aussi remarquable qu'il utilise l'impératif « vois » avant d'exposer les images, ce qui confère de l'oralité au discours. Dupont, paraît plus souple dans la transposition des images. Elle rend la première plus précise en concrétisant le sens de ὑπέικει comme « passer le flot » et κλώνας ὡς ἐκσῶζεται par « Ils préservent même leurs petites branches ». Par rapport à la deuxième, elle reproduit l'image du bateau renversé en donnant une paraphrase de la métaphore de l'original : « Et lui finira le voyage sur la coque ».

xiv. L'omniprésence d'Éros

Dans le troisième *stasimon*, le chœur, en prenant pour prétexte le conflit entre Créon et Hémon, décrit avec une admiration mêlée de crainte la toute-puissance d'Éros qui détermine aussi bien les êtres humains que les dieux. Nous repérons des références au dieu Éros dans Anacreon (Fragment 65) et Parménides (Fragment 13) alors que la puissance imbattable d'Éros est aussi présentée dans *Hippolyte* d'Euripide (525).

L'image métaphorique porte ici sur la personnification du dieu Éros. Simiriotis commence sa traduction en supprimant certains mots ou expressions : il omet la traduction de μάχαν et du vers ὃς ἐν κτήνεσι πίπτεις. Le vocatif Ἔρωσ est aussi répété à la fin du passage. Simiriotis s'éloigne du sens que Sophocle donne au verbe ἐννυχεύεις, passer la nuit, et lui attribue un nouveau sens métaphorique, « φωλιάζω » (nicher, dans le sens de s'installer dans). Il présente Éros qui vague à la campagne en appliquant la technique de l'explication : il traduit le ἀγρονόμοις αὐλαῖς en donnant la nuance de la pauvreté : « καλύβια φτωχά » (cabanes pauvres). De plus, il ajoute les métaphores inexistantes dans l'original « Που και τον πλούσιο ξελογιάζεις » (tu égares même le riche) et « και φέρνεις γύρα κάθε στεριά » (tu arpentent toute terre). La référence à la flèche d'Éros, « σαῖτα » ainsi que l'expression « από τα βρόχια σου να γλυτώσει » (qu'il échappe à ses filets) qui transmet le sens non métaphorique du mot φύξιμος sont aussi des adjonctions. Enfin pour le verbe μέμηνεν il emploie une comparaison : « σαν τρελός » (comme un fou). Markantonatos continue à opter pour la traduction fidèle à l'original sans apporter d'altérations considérables ni au niveau du lexique ni de la syntaxe. Il omet seulement l'énoncé ἐν κτήνεσι et donne une variation au sens de toute la phrase en employant une métaphore standardisée : « Ερωτα που σκλαβώνεις εκείνους που χτυπάς » (Amour, qui rends des esclaves ceux que tu frappes).

L'image, chez Lacarrière, est plus ou moins reproduite. Les quelques interventions consistent en des variations au niveau du lexique et en des prolongements de certains vers en un vers supplémentaire. Dans ce cadre, nous remarquons la traduction de ὑπερόντιος par l'expression métaphorique « des abîmes salés » et de ἀγρονόμοις αὐλαῖς par une nouvelle

image « des repaires des fauves ». De même, il transpose par variation de sens les énoncés πίπτεις, ἐν μαλακαῖς παρειαιῖς ἐννυχεύεις, φοιτᾷς. En ce qui concerne le rajout des vers, nous constatons un prolongement de l'apostrophe à Éros dans un deuxième vers qui fait écho au précédent, par l'anaphore initiale et la similitude de sa structure : « Amour, dieu invaincu, / Amour, partout présent ! ». La même technique est réitérée un peu plus bas où le vers supplémentaire est cette fois le premier : « Chacun succombe à ton étreinte / Chacun délire à ton approche ». Enfin, le traducteur rajoute aussi le vers « Tu cours inlassablement » qui clôt la troisième paire de ce choix stylistique : « Au-dessus des abîmes salés / Au-dessus des repaires des fauves ».

Chez Dupont, l'apostrophe à Éros est aussi mise en valeur avec la répétition de son nom quatre fois dans le passage tout comme avec la répétition du pronom « tu » deux fois. Les rajouts de vers ne sont pas nombreux ; ils sont diminués au premier vers qui semble rappeler l'identité du dieu Éros et au vers « Invincible Éros » qui présage l'idée des vers suivants, l'impuissance des mortels et des immortels face à lui. Plus importants semblent être les changements au niveau du sens des mots : l'expression ἐν κτήνεσι πίπτεις est traduite par « tu fonds sur des jeunes proies », ἐννυχεύεις par « briller », φοιτᾷς par « voler au-dessus (des vagues) » et ensuite « ramper au fond (des terriers fauves) ». Ces choix rendent l'image plus vivante, plus spectaculaire et plus animée.

xv. La déplorable fin de Niobé

Dans le *kommos* entre le chœur et l'héroïne, Antigone compare son destin à celui de Niobé, la fille de Tantale et l'épouse d'Amphion qui, parce qu'elle se vantait de sa fécondité et de la beauté de ses enfants et se moquait de Léto, qui n'avait donné le jour qu'à Artémis et Apollon, a été punie impitoyablement par les enfants de Léto lorsqu'ils ont tué à coup de flèches tous ses propres enfants. Selon la légende, Niobé, en entendant les cris de ses enfants, est sortie de son palais, et devant l'horrible spectacle, est restée pétrifiée ; pris de pitié, Zeus l'a changée en rocher et l'a placée sur le mont Sipyle, d'où coulaient ses larmes sous la forme d'une source. Antigone se réfère à cette même métamorphose de Niobé en pierre en prévoyant une fin semblable pour elle-même puisqu'elle aussi mourra dans un tombeau en pierre.

Sophocle fait également référence à ce mythe dans son *Électre*. Il a aussi écrit une tragédie *Niobé*, qui n'a pas été conservée.

Sophocle construit une comparaison τὰν κισσὸς ὡς ἀτενῆς accompagnée d'une métaphore πετραία βλάστα δάμασεν pour illustrer l'image de la poussée de pierres qui couvraient peu à peu Niobé comme un lierre qui entoure l'arbre et recouvre son tronc. Ensuite, en mettant en exergue des mots qui dépeignent les larmes de Niobé il présente son éternelle souffrance. Dans cette partie, il emploie intelligemment les termes de ὄφρῦς et δειράς qui peuvent renvoyer autant au corps humain qu'aux parties de la montagne.

Simiriotis apporte quelques modifications à la reproduction de la première image en perturbant l'ordre des mots. Il brise l'ensemble πετραία βλάστα et de cette façon il présente d'abord Niobé métamorphosée en pierre et puis couverte des herbes qui la serrent comme du lierre. Ainsi la comparaison de la pierre au lierre est déplacée vers celle des herbes au lierre. En outre, il fait une description de ce qu'il s'est passé : « και κει που εστάθη, / χορτάρια, σαν κισσός, βγήκαν χλωρά » (et là où elle était, les herbes tendres, comme un lierre, sortirent). Enfin, on repère la transposition, du participe τακομένων qui entre en liaison avec le verbe δάμασεν et l'adjectif ἀτενῆς pour donner le vers « και τηνε σφίγγουν και στον πόνο σβύνει » (ils l'enserrent et elle s'éteint sous la douleur), le dernier – « και στον πόνο σβύνει » – étant une métaphore morte. Markantonatos demeure proche de l'original. Il traduit la métaphore πετραία βλάστα par un groupe verbal, « φύτρωσε ο βράχος » (le rocher a poussé). Il combine l'expression τὰν κισσὸς ὡς ἀτενῆς et le verbe δάμασεν pour révéler la chaîne des événements « σαν κισσός την τύλιξε κι έτσι την απολίθωσε » (il l'entoura comme un lierre et ainsi la pétrifia). Il est notable ici que pour la traduction du verbe δάμασεν il choisit un verbe étymologiquement issu du mot « λίθος », pierre, « απολιθώνω », qui signifie pétrifier, fossiliser en se focalisant ainsi sur l'effet de la pétrification.

En ce qui concerne la deuxième partie de l'image de la souffrance, Simiriotis condense les vers de l'original ; plus concrètement, le ὄμβροι [...] χιών τ' οὐδαμὰ λείπει et le τέγγει ὑπ' ὄφρῦσι παγκλαύτοις δειράδας sont réunis en une seule proposition où s'opèrent des changements au niveau de la syntaxe et des formes grammaticales ; parallèlement, le

traducteur omet la traduction de l'énoncé ὑπ' ὄφρῦσι et alterne l'adjectif παγκλαύτοις en verbe. L'ensemble que cela donne constitue une traduction assez libre « όταν το χιόνι και η βροχή τρέχει στους κόρφους της πως κλαίει εκείνη » (quand le neige et la pluie courent sur ses seins, elle pleure). Le choix du verbe « τρέχει » (qui en grec signifie aussi bien courir que couler) paraît pertinent parce qu'il contribue à reproduire la sensation de l'eau qui coule et qui caractérise toute cette partie. Markantonatos insiste aussi sur l'image de l'écoulement de l'eau en perturbant légèrement l'ordre des mots et les formes grammaticales. Contrairement à Simiriotis il n'omet pas le ὑπ' ὄφρῦσι (παγκλαύτοις) de sa traduction. Pourtant, tous les deux en traduisant ὄφρῦς et δειράς, se concentrent sur les parties du corps sans faire aussi allusion aux parties de la montagne et en corollaire en affaiblissant l'image.

La transposition de la métaphore filée par les traducteurs français paraît significative puisqu'elle présente une perception différente de celle que nous avons vue chez les grecs. Toutefois, restons pour l'instant sur la comparaison du lierre qui ne présente pas tant de différences : Lacarrière reproduit la comparaison et personnifie l'arbre en traduisant ἀτενῆς par « tenace ». Au sujet de la pétrification de Niobé, il produit deux métaphores standardisées en français, déployées en deux demi vers en utilisant un parallélisme, choix stylistique très poétique : « le roc l'a enserrée, / La pierre l'a dévorée ». Dupont tache de présenter d'abord Niobé empiégée dans la pierre par une nouvelle métaphore : « Prise dans une gangue de pierre » ; elle passe par la suite à la transposition de la comparaison en explicitant l'expression τὰν κισσὸς ὡς ἀτενῆς.

Le côté innovant de la traduction française consiste en la transposition de l'image provenue du sens des termes ὄφρῦς et δειράς. À l'inverse des traducteurs grecs qui ont mis l'accent sur les parties du corps, les traducteurs français transmettent l'image en projetant les parties de la montagne. Plus spécifiquement, Lacarrière présente d'abord Niobé métamorphosée en pluie et en neige pour rendre sensible son absorption par les éléments de la nature ; pour ce faire, il modifie les formes syntaxiques et grammaticales et recourt encore à la technique du parallélisme : « Devenue pluie, devenue neige ». Ensuite il donne au vers ὑπ' ὄφρῦσι παγκλαύτοις δειράδας le sens de la crête de montagnes inondée de ses larmes et supprime de sa traduction la référence à ὑπ' ὄφρῦσι παγκλαύτοις : « Ses pleurs ruissellent sur la crête

des monts ! ». Dupont traduit le participe *τακομένον* par « rongée », et fusionne les éléments de la nature avec les larmes : « rongée / Par la pluie et la neige/ Et par les larmes ». De cette façon, elle met aussi en relief l'absorption de l'être humain par la nature et elle poursuit avec l'introduction d'une comparaison qui fournit l'image des sources naturelles coulant de la montagne en transformant l'adjectif *παγκλύτοις* en nom : « Et par les larmes Coulant entre ses paupières Comme deux sources jaillissant du rocher ».

xvi. L'âme d'Antigone envahie par le vent

Nous avons déjà rencontré l'image des rafales de vent qui agissent de manière violente dans la nature dans les métaphores 8 et 11. En outre, dans la métaphore 7 le vent influe sur la pensée humaine qui est rapide comme le vent. Enfin, l'assaillant argien, avant d'être frappé par Zeus, soufflait sur Thèbes les rafales d'un vent de haine : *βακχεύων ἐπέπνει ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων* (135-140). Le mot *ῥιπή* signifie l'élan avec lequel quelque chose est lancé. Dès l'Antiquité, le vent caractérisait métaphoriquement autant le mouvement rapide des phénomènes de la nature que des parties du corps, de la pensée ou la passion de l'âme⁹⁶.

Ainsi, dans ce passage, le chœur, en commentant l'exaltation des paroles d'Antigone recourt à une métaphore encore une fois tirée de l'image des rafales de vent. Pour autant, cette fois ses forces s'exercent sur l'âme d'Antigone. Nous retrouvons la même idée dans *Œdipe roi* (165).

La métaphore s'articule autour de deux énoncés métaphoriques qui sont en liaison syntaxique : *ἔτι τῶν αὐτῶν ἀνέμων αὐταὶ ψυχῆς ῥιπαὶ τήνδε γ' ἔχουσιν*. Simiriotis choisit traduire le vers en produisant une métaphore et en l'occurrence une image tirée de la vie maritime, celle de la tempête, supposant peut-être qu'un tel choix contribuerait à la cohésion narrative puisqu'il s'agit d'une image répétée tout au long de la tragédie. Il traduit ainsi par une métaphore standardisée et en changeant l'image « *ξέσπασε πάλι μέσα της η ίδια τρικυμία* » (en se déchaîne en elle de nouveau la même tempête). En revanche Markantonatos choisit de rester proche de l'image des rafales de vent. Le mot « *ανεμοζάλη* » (ouragan) qu'il emploie

⁹⁶ Cf. entrée *ῥιπή*, disponible en ligne sur le site de Thesaurus linguae graecae : <http://stephanus.tlg.uci.edu>.

est un choix très adéquat puisqu'il implique aussi bien la véhémence du vent que métaphoriquement un état de bouleversement, de confusion, de désordre.

Lacarrière présente une nouvelle version de l'énoncé métaphorique et fait usage de métaphores propres au français. De fait, il crée un mélange de deux mauvaises conditions météorologiques présentées par la répétition du mot « même » afin de rendre sensible la répétition sophocléenne du pronom αὐτῶν, αὐταῖ et l'exaltation de l'âme de l'héroïne : « Même vents et mêmes tempêtes agitent encore ton âme ! ». Dupont met l'accent plutôt sur la condition psychique d'Antigone que sur l'image des événements de la nature. Pour cela elle recourt à une métaphore *in praesentia*, standardisée en français : « Le même vent de folie continue à la posséder ».

xvii. Les paroles de Tirésias tirées comme des flèches

L'appel de Tirésias à Créon de céder au mort n'engendre que la colère de ce dernier. Créon compare les paroles du devin à des flèches tirées sur lui afin de gagner de l'argent. Les accusations et les injures de Créon poussent Tirésias à révéler tout ce qu'il ne faudrait pas remuer. Il prédit alors l'affreux avenir en reprenant la comparaison de Créon pour présenter son oracle comme des flèches qui vont droit au cœur du roi. Ce recours de Tirésias à une image « militaire » dont le porteur a été jusque là Créon, permet de révéler à un niveau plus profond que toutes les accusations que Créon lançaient sont désormais lancées inévitablement contre lui-même (Goheen 2017 : 24).

Par conséquent, on distingue deux parties dans cette métaphore filée, l'une appartenant aux paroles de Créon et l'autre aux paroles de Tirésias. Chacune se développe autour d'une comparaison, ὥστε τοξόται σκοποῦ et ὥστε τοξότης, complétée par une métaphore, τοξεύετ' ἀνδρὸς τοῦδε et ἀφῆκα θυμῷ, καρδίας τοξεύματα. On retrouve la même comparaison dans les *Perses* d'Eschyle (511) et la référence à καρδίας τοξεύματα dans la *Médée* d'Euripide (1360).

Les traducteurs grecs reproduisent tous les deux l'image en apportant de légères modifications. Simiriotis reste plus proche de l'original que d'habitude ; ses seules

dérogrations sont la suppression du mot σκοποῦ tout comme du mot βέβαια et la transformation du mot métaphorique θάλλπος en verbe « κάψουν » (brûler) qui, déplacé dans une autre partie du passage, forme une nouvelle métaphore standardisée en grec : « θα σου κάψουν την καρδιά » (ils te brûleront le cœur). Markantonatos conserve la forme substantivée de θάλλπος et il lui donne le même sens que Simiriotis, « κάψιμο » (brûlure), qui implique la douleur. Les deux emplois de Simiriotis du mot « σαΐτιά » (flèche) témoignent d'un langage singulier dans lequel le vocabulaire familier peut exprimer une nuance poétique, peut-être similaire à celle des chansons démotiques.

Markantonatos reproduit l'image par des termes équivalents. Il conserve le sens de ἄπρακτος qui, chez Sophocle, signifie inattaquable, en traduisant « αχτύπητος » (intouchable) et en donnant en même temps suite à l'image de la flèche. De plus, dans la deuxième partie de la métaphore, il traduit le mot βέβαια par « αλάθευτα » (infaillible), pour renforcer l'image des flèches qui vont directement au cœur et blessent.

La première partie de la métaphore filée est reconstituée autant par Lacarrière que par Dupont. Pour ce faire, le premier emploie tout le lexique relatif, reprend la comparaison mais il explicite aussi l'image : « Vous vous êtes donc donné le mot pour tirer vos flèches contre moi, comme des archers sur une cible » ; Pour sa part, Dupont concrétise l'image en mettant en scène les archers qui sont en train de tirer à l'arc. De plus, elle prolonge l'image au vers κούδὲ μαντικῆς ἄπρακτος ὑμῖν εἶμι : « Votre divin lui-même Lance sur moi ses flèches ».

Lacarrière met l'accent sur l'image des flèches par le procédé de l'*anadiplose* (Fontanier 1977 : 330-331) : « Les voici, ces flèches dont tu parlais, ces flèches que ma colère décoche contre toi ». Il ne transpose pas la comparaison ὥστε τοξότης mais conserve l'image en modifiant certains éléments. Il traduit ἀφῆκα par un verbe plus fort, « décocher » ; il omet la traduction du génitif objectif καρδίας et il met à sa place le complément prépositionnel « contre toi ». De même, il supprime la traduction des mots θάλλπος et βέβαια. En dernier lieu, il rajoute une référence aux paroles précédentes de Créon pour faire la liaison entre les deux parties : « Les voici, ces flèches dont tu parlais ». Dupont conduit Tirésias à se comparer lui-même à un archer. Elle reprend l'image. Pour autant, à propos du dernier vers τῶν σὺ

θάλλπος οὐχ ὑπεκδραμῆ, elle applique des expansions dont le dernier vers constitue une métaphore standardisée qui révèle la relation du comparant – les mots blessants – avec le comparé – les flèches : « Le poison de mes mots s'est fiché dans ton cœur ». Ce dernier vers constitue un alexandrin blanc et suggère ainsi par sa forme une certaine noblesse qui n'est pas sans rappeler la poésie romantique que la métaphore très classique des mots empoisonnés ne peut que rehausser. La traductrice joue du contraste avec le vers précédent, « je ne t'ai pas raté », qui se situe dans un niveau de langue plutôt moderne et quotidien, faisant ainsi traverser les époques à l'œuvre de Sophocle.

xviii. Le mariage d'Antigone avec Hadès

Tout au long de la tragédie, une image revient de manière régulière : le mariage de l'héroïne avec le dieu des morts, Hadès. Par sa diffusion dans l'ensemble du texte, cette métaphore promeut l'action tragique de manière à renforcer les dimensions émotionnelles et religieuses des questions tragiques, à accentuer la tension dramatique et à exposer les caractéristiques ainsi que les motivations des actes des héros (Goheen 1951 : 37). Plus concrètement, la suggestion ironiquement cruelle de Créon à Hémon de laisser Antigone se marier avec quelqu'un d'autres aux Hadès (648-54) laisse entrevoir la dureté de son caractère ; simultanément, elle prépare le lecteur pour la fin par une ironie tragique : ce sera Hémon qui, accompagnant Antigone à la mort, fera son mariage dans le monde des morts. Euripide répète l'image du mariage avec Hadès dans l'*Iphigénie à Aulis* : Ἄιδης νιν, ὡς ἔοικε, νυμφεύσει τάχα (461). Entre ces deux épisodes, se trouve le *kommos* d'Antigone : la prise de conscience qu'au lieu d'accomplir ses noces, elle avance vers la mort dans une chambre qui sera à la fois une prison et une tombe pousse l'héroïne à se lamenter sur son destin. Ce *kommos* accentue la situation tragique d'Antigone qui reste pour autant décisive de son action ; parallèlement cet épisode prépare le lecteur pour la réaction de Hémon et ainsi pour la fin tragique des deux jeunes personnes.

Dans ce passage, on a considéré comme parties de la métaphore filée les vers qui reprennent et diffusent une seule image dans l'ensemble de la tragédie, le mariage d'Antigone à Hadès. Dans le premier vers, Simiriotis ajoute la phrase « και κάτου » (en bas) à côté de « Ἄδη » en

renvoyant à la phrase néo-hellénique « κάτω στον Άδη » (en bas chez Hadès). Il ajoute aussi le mot « γαμπρό » (le mari). Markantonatos reproduit fidèlement la métaphore. Dans la deuxième partie, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω, Simiriotis rajoute une fois encore le mot « κάτω » et le mot « μαύρος » (noir) en faisant allusion à une autre expression courante néo-hellénique « ο μαύρος χάρος » (le noir Charon, la mort). Markantonatos étend le verbe νυμφεύσω en le traduisant par « τον Αχέροντα για άντρα μου θα πάρω » (Je prendrai l'Achéron pour époux). À propos de la troisième partie, Simiriotis traduit métonymiquement le ὦ νυμφεῖον par « νυφικό κρεβάτι » (lit nuptial) et omet la traduction de οἴκησις ἀείφουρος ; Markantonatos transmet la même image sans apporter de changements. Au sujet de la quatrième partie métaphorique, Simiriotis ne traduit pas νυμφεῖον Ἄιδου qui détermine le terme κοῖλον ; au contraire, Markantonatos le traduit et le met à la fin de la proposition pour y mettre l'accent. Par la suite « παστάδα » qui signifie métaphoriquement chambre des mariées est transmis par Simiriotis métonymiquement comme « νυφικό στρώμα » (la couche nuptiale) ; Markantonatos traduit fidèlement « νυφικό δωμάτιο » (chambre nuptiale). Quant à la dernière partie – hors du remplacement de la métonymie Ἄιδου δόμοις par le simple « Ἀδη » que Simiriotis opère – les deux traducteurs restent proches de l'image de l'original.

De même que les grecs, les traducteurs français manifestent le souci de fournir cette métaphore filée à leur traduction. En ce qui concerne le premier cas, tous les deux reproduisent fidèlement le sens et la syntaxe ; la seule remarque est que Lacarrière donne au ἐν Αἴδου la connotation « des enfers » tandis que Dupont supprime la métonymie en transposant le sens littéral en utilisant aussi des points de suspension pour renforcer la parole ironique de Créon et la théâtralité du passage : « Laisse-la en épouser un autre...chez les morts ». La deuxième métaphore qui fait référence à l'Achéron, est reprise à la lettre par Lacarrière ; Dupont la traite davantage en la prolongeant comme elle le fait d'ailleurs avec l'ensemble de ce passage. Dans ce cadre, elle se réfère implicitement à Achéron et forme une nouvelle paire de métonymie – métaphore inexistante dans le texte source : « Dans le lit du fleuve infernal J'y fêterai ma nuit de noces ». À propos de la troisième métaphore, elle est explicitée par tous les deux. Dans la quatrième métaphore où le messenger compare la grotte à la chambre nuptiale d'Antigone, nous remarquons que Lacarrière ne reproduit pas cette idée.

Bien au contraire, Dupont la reprend ; elle traduit la première métaphore par une explication : « la caverne Où la jeune fille célèbre ses noces Avec Hadès sur une couche de pierre » et la deuxième en construisant une nouvelle métaphore qui au fond explicite le sens de ἀκτέριστον ἀμφὶ παστάδα : « Venant de cette chambre consacrée à des noces sauvages ». Quant à la dernière métaphore, les deux traducteurs reconstituent le sens et l'image des noces dans le monde des morts, en exceptant la suppression du mot δειλαιοῦ et de la métonymie εἰν Ἄιδου δόμοις dans la traduction de Lacarrière et le transfert de la même métonymie en explication chez Dupont.

2.2.2. Les traducteurs d'*Antigone* et leurs choix stylistiques

L'exposition détaillée qui précède a démontré que chaque traducteur recourt de manière régulière à des choix traductifs bien spécifiques. À travers cette régularité, on pourrait esquisser les positions et l'idiosyncrasie particulières de chacun à l'égard de l'acte de traduire. Sous ce prisme, afin d'avoir une vue d'ensemble de ces choix, il convient de résumer ci-dessous les procédés stylistiques employés par chaque traducteur dans la traduction des métaphores étudiées. La référence à des énoncés métaphoriques rencontrés durant la phase de l'analyse sert comme exemples significatifs qui illustrent les choix stylistiques.

En 1937, Giorgos Simiriotis traduit *Antigone*. Dans sa transposition, il adopte une langue simple, familière, en parfait accord avec la langue démotique de son époque. Son style est mélodique et vivant. À l'égard de la métrique, il est remarquable qu'il traduit en vers iambiques de quinze syllabes en renvoyant ainsi aux chants populaires.

Au niveau des choix stylistiques de la traduction des métaphores, Simiriotis manifeste de souplesse ; il ne suit pas toujours à la lettre le discours sophocléen mais il apporte des changements et des transpositions qui assujettissent le texte antique à son propre style, sa langue et sa métrique. Plus précisément, malgré le fait qu'il utilise souvent des termes équivalents aux termes de l'original, il fait très largement usage d'autres pratiques telles que la légère variation de sens et l'emploi d'une métaphore en grec moderne ; à côté de ceci, une technique très récurrente qu'on remarque est celle de l'explication ou de l'expansion des vers

en rajoutant des mots, des phrases ou des vers inexistantes dans l'original. Peu de fois, il introduit des comparaisons ou des métonymies. Cinq fois il rajoute une métaphore dans le texte cible sans qu'il y ait un énoncé métaphorique à remplacer dans le texte source (Cf. dans les métaphores 2, 8, 14). Il n'est pas rare qu'il supprime des vers dans sa traduction ou qu'il étoffe une image par exemple au moyen de mots composés : « γοργορέματα » (les torrents rapides), « βογγοθρηνώ » (gémir-pleurer), « κλωθογυρίζω » (entortiller). En général il tâche de reproduire les images du texte source. Dans trois exemples, il substitue à l'image sophocléenne une autre version de cette image (métaphore 1, 15, 16). Enfin, il y a plusieurs fois où il alterne l'ordre des vers ou la tournure syntaxique et la forme grammaticale des termes.

La traduction de Gerasimos Markantonatos, bien postérieure de celle de Simiriotis, en 1979, manifeste un grand souci de fidélité au texte grec, une forte sensibilité dans les choix lexicaux et dans les tournures syntaxiques. Son style est clair et modéré.

En règle générale, Markantonatos cherche à articuler une traduction qui reproduit aussi près que possible l'esprit et la pensée sophocléenne. Pour ce faire, il suit de très près ce discours et il recourt aux modifications seulement si celles-ci servent la meilleure transposition de l'œuvre en grec moderne. Dans ce cadre, il essaie de reproduire les métaphores et les images du texte sans ajouter ou apporter de grands changements : il emploie beaucoup plus que les trois autres traducteurs d'*Antigone* le procédé de la reproduction de la même métaphore par l'usage des termes ou des énoncés équivalents ; à l'inverse, il fait usage des explications et des ajouts moins fréquemment que les autres traducteurs d'*Antigone*. Dans le même cadre, il alterne très rarement l'ordre ou les tournures syntaxiques des vers et il recourt à des métaphores standardisées ou mortes en grec moderne pour rendre le transfert dans la langue d'accueil plus naturel et compréhensible. Au niveau des images, il tente de les restituer fidèlement ; quelquefois il arrive qu'il les renforce en les traduisant par des mots au sens multiple qui font allusion aux images ou en créant des sonorités (à titre indicatif, Cf. métaphore 15 le verbe « απολίθωσε », pétrifier, métaphore 11 où on remarque la production de sonorité dans la phrase « αντιβοούνε από των βροντών τα αντηχητά »). Il recourt rarement à des omissions. De plus, on a constaté peu de fois le remplacement d'un énoncé métaphorique par son sens littéral.

La traduction de Jacques Lacarrière qui est de quelques années postérieure à celle de Markantonatos, en 1982. De manière générale, Lacarrière tient à sa fidélité à l'original au niveau du sens. Son style et sa langue sont plus poétiques dans les parties chorales qui sont traduits en vers. Dans les passages parlés traduits en prose, son style garde son ton poétique ; pourtant, en même temps, il devient plus vivant. Sa langue est claire et vive.

En ce qui concerne en particulier la traduction des métaphores filées dans *Antigone*, Lacarrière reconstitue les métaphores en respectant globalement l'ordre des mots, sans que cela veuille dire qu'il ne déplace pas des termes dans un autre endroit du passage s'il pense que cela sert plus le sens ; la pratique de l'alternance des tournures syntaxiques et grammaticales est plus courante. Pour reproduire le sens métaphorique de l'original, il se soucie souvent de restituer le sens par des termes équivalents ; parallèlement, il utilise très souvent des métaphores standardisées ou mortes dans la langue française. De plus, il arrive très souvent qu'il fasse usage de termes qui font légèrement varier le sens. On rencontre aussi des explications et des expansions de vers mais pas si fréquemment ; lorsqu'il en fait usage, il s'agit d'ajouts qui servent le style poétique, d'explications qui suivent une métaphore, ou d'explications qui remplacent des énoncés métaphoriques. En ce qui concerne les images, il les reconstitue dans une très large partie sans s'éloigner considérablement de l'original ; toutefois, nous remarquons qu'il n'est pas rare qu'il affaiblisse l'image (Cf. dans les métaphores 2, 6, 8, 13). Enfin, il recourt très souvent à des suppressions qui concernent autant des termes simples que des énoncés métaphoriques ou d'autres procédés stylistiques tandis que huit fois il rend les énoncés métaphoriques par leur sens littéral.

Florence Dupont, en 2007, offre la plus récente des traductions d'*Antigone*. En général, elle tâche de rester proche du sens du texte de Sophocle, puisqu'elle se montre sensible aux choix lexicaux et au rythme des vers.

En se penchant sur le sujet des traductions des métaphores filées d'*Antigone*, Dupont témoigne d'un grand intérêt dans le fait de transférer le sens du texte antique de manière exacte mais aussi mélodique et poétique en français. Cela engendre des alternances très fréquentes au niveau de la forme des vers ou de la syntaxe. Ce souci la pousse aussi à l'emploi très régulier des explications et des expansions de vers. Chez Dupont, en effet, cette pratique est plus récurrente que chez les autres traducteurs. À l'inverse, on remarque moins de termes

équivalents en comparaison avec les autres traducteurs d'*Antigone*. En dépit de cela, elle fait très largement usage des métaphores propres à la langue française qui rendent le sens de l'original mais sont plus adéquates à sa langue et son style. Simultanément, elle n'hésite pas à produire aussi des métaphores innovantes. De surcroît, il est à noter qu'elle se lance dans la recherche, plus que les autres traducteurs, d'énoncés métaphoriques qui disposent d'un double sens, adéquat à chaque fois au sens et à l'image de l'original (métaphores 1, 2, 3, 9, 12, 15, 17).

Au sujet des images, elle témoigne d'un grand intérêt non seulement pour leur aspect figuratif mais aussi pour leur aspect sonore (par exemple métaphores 2 et 11). Dupont manifeste un grand intérêt pour la reconstitution des aspects concrets des images : quelquefois, elle enrichit les images avec des détails qui n'existent pas forcément dans l'original ou elle les renforce soit avec le souci de conserver le double sens des termes soit en accentuant leur dimension sonore, soit en prolongeant les vers. Elle use peu fréquemment des omissions de termes mais un peu plus souvent des suppressions de figures. Enfin, à propos de son discours, la technique stylistique qui la différencie des autres traducteurs c'est qu'elle emploie abondamment le mélange d'éléments lexicaux tirés de registres variés.

À l'égard des traducteurs grecs, on constate une divergence assez intéressante : Yorgos Simiriotis donne un ton très particulier puisqu'il prend de distance avec le texte antique et permet à son style personnel de se développer sans pour autant paraphraser l'original. Son style est caractérisé par des tons poétiques et une musicalité et une simplicité qui rappellent les chants populaires. Au niveau de la langue, il insiste sur la promotion de la démotique de son époque autant de par le vocabulaire que de par la structure syntaxique et grammaticale. D'autre part, Markantonatos, fidèle à l'esprit d'une traduction philologique, ne permet pas à son propre style de se superposer au style du texte du départ. Il tâche de reproduire le style de Sophocle dans une langue néo-hellénique soignée et c'est à travers son maniement minutieux de cette langue qu'on peut retracer les éléments propres à son style.

Pour ce qui est des traducteurs français, on repère une deuxième distinction intéressante : Lacarrière est proche du texte original ; son expression poétique laisse à son style un espace de déploiement sans s'éloigner pour autant de l'usage d'un langage dit « classique ». Dupont aborde l'acte de traduire avec une philosophie différente. Elle puise dans différents registres,

et elle manifeste une plus grande souplesse en comparaison avec Lacarrière en ce qu'elle n'hésite pas à prolonger les vers du texte antique afin d'exposer entièrement sa pensée. En veillant tout particulièrement à la musicalité et à la sonorité des vers, elle propose une conception de la traduction plus modernisée qui porte son propre sceau. Globalement, on a affaire à quatre transpositions où la prise de distance par rapport au style de l'original diverge ; de manière générale, Simiriotis et Dupont manifestent une plus grande souplesse, Lacarrière adopte une voie intermédiaire en suivant Sophocle mais en laissant également transparaître sa propre voix poétique tandis que Markantonatos se veut plus proche à la lettre de l'original.

2.3. Transposition de la métaphore dans *Œdipe roi*

De la même manière que dans le cas d'*Antigone*, il semblait ici nécessaire d'exposer les métaphores rencontrées dans l'*Œdipe roi* dans deux tableaux, l'un contenant les métaphores de l'original en correspondance avec leur traduction grecque et le second avec leur traduction française. Suivant la même logique que précédemment, l'« idée centrale » a été intégrée aux tableaux afin de mettre en évidence le thème principal de chaque métaphore filée. En ce qui concerne le manuscrit du texte antique utilisé, on a suivi le texte tel qu'il a été établi par Paul Mazon.

Tableaux

TABLEAU DES TRADUCTIONS GRECQUES D' <i>ŒDIPE ROI</i>			
SOPHOCLE	IDEE CENTRALE	SARROS	ROUSSOS
<p>1. Ἱερεύς : Ἄλλ' ὃ κρατύνων Οἰδίπου χώρας ἐμῆς, / ὄρᾳς μὲν ἡμᾶς ἡλίκαι προσήμεθα / 15 βωμοῖσι τοῖς σοῖς, οἱ μὲν οὐδέπω μακρὰν / πτέσθαι σθένοντες, οἱ δὲ σὺν γήρα βαρεῖς, / ἱερεύς, ἐγὼ μὲν Ζηγνός, οἶδε τ' ἠθέων / λεκτοί·</p>	<p>Jeunesse qui vole, vieillesse accablée</p>	<p>Ἱερέας : Τῆς χώρας μας αφέντη, Οιδίπου, βλέπεις / τα χρόνια μας, ποιοι στους βωμούς σου ικέτες / προσπέφτουμε : να μακροφτερουγίσουν / ακόμα δε μπορούν αυτοί, κι εκείνοι / έχουν βαρύνει από τα γερατιά τους· / εἶναι ιερεῖς, ὅπως ἐγὼ τοῦ Δία, / κι ἀπὸ τοὺς νιους ξεδιάλεχτοι εἶναι τούτοι·</p>	<p>Ἱερέας : Ω! Οιδίπου, βασιλιά της χώρας μου, ὄλους / κάθε ηλικία, μας βλέπεις καθισμένους / τριγύρω στους βωμούς σου· ἄλλοι δεν έχουν / κουράγιο μακριὰ να φτερουγίσουν, / ἄλλοι ἀπὸ τα γεράματα βαραίνουν, / των θεῶν ιερεῖς, ἐγὼ τοῦ Δία, / καὶ ἐτούτοι, παλικάρια διαλεγμένα.</p>
<p>2. Ἱερεύς : Πόλις γάρ, ὥσπερ καὶ τὸς εἰσορᾶς, ἄγαν / ἤδη σαλεύει, κάνακουφίσαι κάρα / βυθῶν ἐτ' οὐχ οἶα τε φοινίου σάλου 24</p>	<p>La cité dans la tempête.</p>	<p>Ἱερέας: Κι ἡ χώρα, ως βλέπεις, συνταράζεται ὅλη / Και δε μπορεί κεφάλι να σηκώσει / Ἀπὸ τοὺς βυθούς της φονικῆς φουρτούνας</p>	<p>Ἱερέας : [...] Τι ὅπως / το βλέπεις, παραδέρνει ἡ πόλη / κι ἀπ' τοὺς βυθούς της φονικῆς φουρτούνας / δεν μπορεί να σηκώσει το κεφάλι / να πάρει ἀνάσα.</p>
<p>3. Ἱερεύς : [...] ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεός / σκήψας ἐλαύνει, λοιμὸς ἐχθιστος, πόλιν, / ὑφ' οὗ κενούται δῶμα Καδμεῖον, μέλας δ' / Ἄιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις</p>	<p>La peste dévastatrice</p>	<p>Ἱερέας : Κι ὁ φλογόφορος θεός, πανούκλα ολέθρια, / Στὴ χώρα ἔχει πλακώσει, καὶ ρημάζει / Τὰ σπῆτια των Καδμείων, κι ὁ μαύρος Ἄιδης /</p>	<p>Ἱερέας : [...] χιμώντας πάνω / στὴ χώρα τὴ θερίζει φλογόφορος / θεός, ὁ μισητός λοιμὸς, κι ἡ πόλη / τοῦ Κάδμου αδειάζει· ὁ μαύρος</p>

πλουτίζεται. 30		πλουταίνει απ' αναστεναγμούς και θρήνους.	Άδης / πλουταίνει από τους θρήνους και τους βόγγους.
<p>4. Ιερεύς : ὅς γ' ἐξέλευσας ἄστῳ Καδμείων μολῶν / 35 σκληρᾶς αἰοῖδου δασμὸν ὃν παρείχομεν, καὶ ταῦθ' ὑφ' ἡμῶν οὐδὲν ἐξειδῶς πλέον / οὐδ' ἐκδιδαχθεῖς, ἀλλὰ προσθήκη θεοῦ / λέγη νομίζηθ' ἡμῖν ὀρθῶσαι βίον. / Νῦν τ', ὃ κρᾶτιστον πᾶσιν οἰδίπου κᾶρα, / 40 ικετεύομέν σε πάντες οἶδε πρόστροποι / ἀλκίην τιν' εὐρεῖν ἡμῖν, εἴτε του θεῶν / φήμην ἀκούσας εἴτ' ἀπ' ἀνδρὸς οἴσθα του· / ὡς τοῖσιν ἐμπείροισι καὶ τὰς ξυμφορὰς / ζώσας ὀρῶ μάλιστα τα ὦν βουλευμάτων. / 45 Ἴθ', ὃ βροτῶν ἄριστ', ἀνθρώπων πόλιν· / ἴθ', εὐλαβήθηθ'· ὡς σὲ νῦν μὲν ἦδε γῆ / σωτήρη κλήζει τῆς πάρος προθυμίας· / ἀρχῆς δὲ τῆς σῆς μηδαμῶς μεμνώμεθα / στάντες τ' ἐς ὀρθὸν καὶ πεσόντες ὑστερον, / 50 ἀλλ' ἀσφαλεία τίνδ' ἀνθρώπων πόλιν· /</p>	<p>Appel pour redresser la ville</p>	<p>Ιερέας : Που ἀλήθεια εσὺ μας γλυτώσες, σαν ἦρθες, / στη χώρα ἐδῶ του Κάδμου, ἀπὸ το φόρο / που εδίναμε στην ἄγρια τραγουδίστρα, / καὶ μάλιστα ἀπὸ ἐμᾶς χωρὶς να λάβεις / καμιά πληροφορία, μήτε ορμηγνείαν, / ἀλλὰ με τη θεϊκὴ βοήθεια μόνον, / λεν καὶ θαρροῦν, ἀνάστησες τη ζωὴ μας. / Καὶ σήμερα, μεγάλε ἀφέντη Οιδίπου, / γονατιστοὶ σου πέφτομε ὅλοι ικέτες / βοήθεια να μας βρεις, αν εφωτιστῆς / ἀπὸ θεοῦ φωνὴν ἢ γνώμη ανθρώπου. / Καὶ πάντα των πολύπειρων, το βλέπω, / οὐ συμβουλές των αληθεύουν. Ἔλα / εσὺ ο πρώτος θνητός, τη χώρα σώσε. / Σκέψου, σε λέει σωτήρη αὐτός ο τόπος, / για την παλιά σου πρόθυμη βοήθεια. / Κι ἀς μη σου ἀποξεχάσουμε τη φήμη, / που ορθοῦς εσὺ μας εἶχες στήσει πρώτα, / να πέσουμε στον ὄλεθρο κατόπι· / μα ἀνάστησε τη χώρα τούτη στέρια.</p>	<p>Ιερέας : [...] εσὺ ὅταν ἦρθες, / την πολιτεία λευτέρωσες του Κάδμου / ἀπ' το φόρο που δίναμε στην ἄγρια, / την τραγουδίστρα Σφίγγα, δίχως διόλου / κάτι ἀπὸ μας να διδαχθεῖς ἢ μάθεις· / λεν καὶ πιστεύουν με τη βοήθειά / θεοῦ ἔχεις ορθῶσαι τη ζωὴ μας. / Τώρα γονατιστοὶ, μεγάλε Οιδίπου, / σε ικετεύομε ὅλοι να βρεις τρόπο / να μας γλυτώσεις, αν ἔχεις ακούσει / θεϊκὸ χρησμὸ ἢ ἀκόμη ξέρεις κάτι / ἀπὸ κάποιον θνητό. Γιατί το βλέπω / το πιο καλὸ ἀποτελεσμα πως φέρνουν / οὐ γνώμες των πολύπειρων. Μα ἐλα, / ὦ! εσὺ μες στους ανθρώπους που εἶσαι ο πρώτος, / στήσε την πόλη ορθή, μπρός, φρόντισέ την· / σωτήρη του σε κράζει τώρα ο τόπος / για την προτερινή σου προθυμία· / γιατί δε θα θυμόμαστε καθόλου την αγαθὴ σου βασιλεία, αν τότες / ορθοποδήσαμε καὶ τώρα γκρεμιστούμε· / γι' αὐτὸ με ἀσφάλεια στύλωσε τη χώρα.</p>
<p>5. Οιδίπους : [...] εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι / νοσεῖτε πάντες, καὶ νοσοῦντες, ὡς ἐγὼ / 60 οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ. / Τὸ μὲν γὰρ ὑμῶν ἄλγος εἰς ἓν ἔρχεται / μόνον καθ' αὐτὸν κοῦδέν' ἄλλον, ἢ δ' ψυχὴ πόλιν τε κάμει καὶ σ' ὁμοῦ στένει. ὥστ' οὐχ ὑπνω γ' εὐδοντά μ' ἐξεγείρετε· / 65 ἀλλ' ἴστε πολλὰ μὲν με δακρῦσαντα δῆ, πολλὰς δ' ὁδοὺς ἐλθόντα φροντίδος πλάνοις· / ἦν δ' εὖ σκοπῶν ἠῦρισκον</p>	<p>Νόσος : maladie et douleur</p>	<p>Οιδίπους : [...] Ξέρω / πως ὅλοι σας πονάτε, ὅμως δε φτάνει / ο πόνος κανενός σας σαν τον δικό μου. / Γιατί η δική σας θλίψη τον καθένα / πικραίνει χωριστά, κι ἄλλον κανένα· / ἐνὼ η ψυχὴ η δική μου για τη χώρα, / για μένα καὶ για σένα κλαίει αντάμα. / Ὡστε δεν με ξυπνάτε ἀπὸ τον ὑπνο. / Μάθετε πως δάκρυα πολλὰ ἔχω</p>	<p>Οιδίπους : [...] Το ξέρω / Καλὰ πως υποφέρετε ὅλοι, μα κανείς σας, / Κι ἀς πάσχετε, δεν πάσχει σαν εμένα. / Γιατί εσεῖς μονάχα το δικό του / νιώθει ο καθένας πόνος, μα η ψυχὴ μου / για σε, για με στενάζει, για την πόλη. / Ὡστε δε με σηκώσατε ἀπ' τον ὑπνο· / μάθετε πως περίσσια ἔχω δακρῦσει / κι ο νους μου πήγε κι ἦρθε ἀπὸ την ἐγνοια /</p>

<p>ἴασιν μόνην, / ταύτην ἐπραΰα·</p> <p>[...]</p> <p>Οιδίπους : Αἰτεῖς ἄ δ' αἰτεῖς, 216 τάμ' ἐάν θέλης ἔπη / κλύων δέχεσθαι τῇ νόσῳ θ' ὑπηρετεῖν, / ἀλκὴν λάβοις ἂν κἀνακούφισιν κακῶν·</p> <p>[...]</p> <p>Οιδίπους : Πότερα δόλοισιν ἢ νόσου ξυναλλαγῆ; / 960 Ἀγγελιοφόρος : Σμικρὰ παλαιὰ σώματ' εὐνάζει ρόπη. /</p> <p>Οιδίπους : Νόσοις ὁ τλήμων, ὡς ἔοικεν, ἔφθιτο. / Ἀγγελιοφόρος : καὶ τῷ μακρῷ γε συμμετρούμενος χρόνῳ.</p> <p>[...]</p> <p>Ἰοκάστη : Μὴ πρός θεῶν, εἴπερ τι τοῦ σαυτοῦ βίου / 1060 κῆδῃ, ματεύσης τοῦθ'· ἄλις νοσοῦσ' ἐγώ.</p> <p>[...]</p> <p>Ἐξάγγελος : Ῥώμης γε μέντοι καὶ προηγητοῦ τινος / 1292 δεῖται· τὸ γὰρ νόσημα μεῖζον ἢ φέρειν.</p>		<p>χύσει, / καὶ πήρε ὁ λογισμὸς μου πολλοὺς δρόμους. / Τῇ μόνῃ θεραπείᾳ που βρήκα τέλος, / τὴν ἐβαλα σ' ἐνέργεια.</p> <p>[...]</p> <p>Οιδίπους : Ζητάς, κι ὅσα ζητάς θα τάχεις ὅλα, / Ἄν θέλεις να με ακούσεις και βοηθήσεις / να φύγει η αρρώστια· δύναμη θα πάρεις / κι ἔτσι ἀπὸ τα κακά θα ξυλαφρώσεις.</p> <p>[...]</p> <p>Οιδίπους : Ποιο ἀπὸ τα δύο, με δόλο ἢ ἀπ' ἀρρώστια; / : Μικρὴ ἀφορμὴ παλιὰ κορμιὰ σωριάζει. /</p> <p>Οιδίπους : Χάθηκε ὁ δόλιος, φαίνεται, ἀπ' ἀρρώστια. / Ἀγγελιοφόρος : Και σε μακρὸ ὅμως γήρας εἶχε φτάσει.</p> <p>[...]</p> <p>Ἰοκάστη : Για τοὺς θεοὺς, ἀν θέλεις για να ζήσεις, / μὴν τὴ ζητάς. Και φτάνει η συμφορὰ μου.</p> <p>[...]</p> <p>Ἀγγελιοφόρος Β' : Βοήθεια και οδηγὸ χρειάζεται τώρα. / γιατί το πάθημά του δε βαστιέται.</p>	<p>σε πλῆθος δρόμους. Εξετάζοντας το πράμα / σωστά, τὴ μόνῃ που 'βρα θεραπεία, / τὴν ἔκανα πράξη.</p> <p>[...]</p> <p>Οιδίπους : Γυρεύεις, και θα βρεις σ' ὅσα γυρεύεις / Ξανάσασμα, γιατροιά στις συμφορές σου, / τα λόγια μου ἀν δεχτεῖς ν' ακούσεις / και το κακὸ βοηθήσεις να περάσει.</p> <p>[...]</p> <p>Οιδίπους : Τὸν σκότωσαν ἢ ἀρρώστησε και παῖ; / Ἀγγελιοφόρος : Γέρικο σῶμα αἰτία μικρὴ σωριάζει. / Οιδίπους : φαίνεται ἐχάθη ὁ ἔρμος ἀπ' ἀρρώστιες. / Ἀγγελιοφόρος : Κι ἀπ' τα πολλὰ που τον βάραιναν χρόνια.</p> <p>[...]</p> <p>Ἰοκάστη : Για τοὺς θεοὺς, πάψε να ψάχνεις, τὴ ζωὴ σου / ἀν ἀγαπᾷς οἱ δυστυχεῖς μου φτάνουν.</p> <p>[...]</p> <p>Ἐξάγγελος : Ὅμως τώρα / χρειάζεται βοήθεια και οδηγὸ γιατί 'ναι / τα ὅσα πάσχει ἀσήκωτα για 'κείνον.</p>
<p>6. Χορὸς : ἄλλον δ' ἂν ἄλλῳ προσίδοις ἄπερ εὐπτερον ὄρνιν /175 κρεῖσσον ἀμαμακέτου πυρὸς ὄρμενον / ἀκτῶν πρὸς ἐσπέρου θεοῦ. /</p>	<p>L'Envahissement de la mort à Thèbes</p>	<p>Χορὸς : και τον ἕνα στον ἄλλο ἐπάνω, / σαν πουλί γρηγορότερο, βλέπεις / που, γοργότερ' ἀπ' ἄγρια φοτιά, / στο γιαλὸ του Ἄδη τρέχει με βία.</p>	<p>Χορὸς : ἕνας-ἕνας, σαν πουλιά γοργοφτέρουγα, / να χιμοῦνε με πιότερη φορὰ / κι ἀπ' τὴν ἄγρια φωτιά στ' ἀκρογιάλι / του ἐσπέριου θεοῦ.</p>
<p>7. Τειρεσίας : βοῆς δὲ τῆς σῆς ποῖος οὐκ ἔσται λιμὴν, / 420</p>	<p>L'image du port illicite</p>	<p>Τειρεσίας : Του θρήνου σου λιμάνι ποῦ δεν θαναί; /</p>	<p>Τειρεσίας : Ἀπὸ τοὺς βόγγους σου σε λίγο ποιο λιμάνι, /</p>

<p>ποιός Κιθαιρῶν οὐχὶ σύμφωνος τάχα, / ὄταν καταίσθῃ τὸν ὑμέναιον, ὄν δόμοις / ἄνορμον εἰσέπλευσας, εὐπλοΐας τυχῶν;</p>		<p>Ποιός Κιθαρώνας δεν θαντιβόησει / στους βόγγους σου, το γάμο σου σαν μάθεις, / ολέθριο του σπιτιού σου αραξοβόλι, / Που με καλό ταξίδι μῆκες μέσα;</p>	<p>Ποιος Κιθαιρώνας δε θ' αντιαλήσει, / Μόλις θα καταλάβεις με τι γάμο / τρομερό στο παλάτι έχεις αράξει, / σαν πέτυχες ταξίδι ωραίο.</p>
<p>8. Χορός : ὥρα νιν ἀελλάδων / 467 ἵππων σθεναρότερον / φυγᾶ πόδα νομᾶν.</p>	<p>La fuite precipitée du meurtrier</p>	<p>Χορός : Εἶναι καιρὸς τα πόδια του να πᾶρει και να φύγει / Πιο γρήγορα κι απ'ἄλογο σα μπόρα ορμητικό.</p>	<p>Χορός : Εἶναι ὥρα πιο γοργά να φύγει / Κι ἀπὸ τ' ἀλόγατα τ' ανεμοπόδαρα·</p>
<p>9. Χορός : φοιτᾶ γὰρ ὑπ' ἀγρίαν / ὑλαν ἀνά τ' ἄντρα καὶ / πέτρας ἄτε ταῦρος, / μέλεος μελέφ ποδὶ χηρέων, / τὰ μεσόμαφαλα γᾶς ἀνονοσφίζων / 480 μαντεῖα· τὰ δ' αἰὶ / ζῶντα περιποτᾶται.</p>	<p>Image du fugitif errant comme un animal sauvage.</p>	<p>Χορός : που σ'ἀγρια δάση και σπηλιές και βράχους περπατεῖ, / σαν Ταῦρος, με τα πόδια του και δόλια ο δόλιος μόνος, / και τρέμει του οφθαλοῦ της γης τα λόγια μην το βρουν, / μα εκείνα πάντα ζωντανά τριγύρω του πετούν.</p>	<p>Χορός : Μες στ' ἀγρια δάση τριγυρνά / σαν Ταῦρος, στις σπηλιές, στα βράχια / μονάχος και δυστυχισμένος, / με πόδια κουρασμένα, προσπαθώντας / τους χρησμούς να ξεφύγει του μαντείου· / ὅμως αυτοὶ τον κυκλοζώνουν ζωντανοί.</p>
<p>10. Χορός : Ἦναξ, εἶπον μὲν οὐχ ἅπαξ μόνον, / 690 ἴσθι δὲ παραφρόνιμον, ἄπορον ἐπὶ φρόνιμα / πεφάνθαι μ' ἄν, εἴ σε νοσφίζομαι, / ὅς γ' ἐμᾶν γᾶν φίλαν ἐν πόνοις ἀλοῦσαν / — κατ' ὀρθὸν οὔρισας· / 695 τανῦν τ' εὐπομπος, εἰ δύναι, γενεοῦ. [...] Ἰοκάστη : ὡς νῦν ὀκνοῦμεν πάντες 922 ἐκπεπληγμένον / κεῖνον βλέποντες ὡς κυβερνήτην νεῶς.</p>	<p>Le chef de l'État capitaine de la ville</p>	<p>Χορός : Βασιλιά μου, δε σου το εἶπα μόνο μια φορά και δύο, / μάθε το πὼς δίχως φρένα και τρελὸς θαποδειχτώ, / αν εσένα αρνιόμουν τώρα, / που την ακριβή μου χώρα, / σαν παράδερνε στον πόνο, την αρμένισες ορθή· / κι αν ξαναμπορεῖς και τώρα, καλοδίγα την εσύ. [...] Ἰοκάστη : τι τρέμουμε ὅλοι βλέποντας εκείνον, / Σαν πλοίου κυβερνήτη, τρομαγμένον.</p>	<p>Χορός : στο εἶπα, βασιλιά μου, να ξέρεις / Πὼς θα'μωνα τρελὸς κι ανήμπορος / με φρονιμάδα να σκεφτώ, αν αρνιόμουν / εσένα που ορθοπλῶρισες και πάλι / την πολυαγαπημένη μου πατρίδα / ὄταν παράδερνε στις δυστυχίες, και τώρα / γίνε ἐπιδέξιος καραβοκώρης. [...] Ἰοκάστη : τι βλέποντάς τον τώρα τρέμουμε ὅλοι / σαν κυβερνήτη πλοίου τρομαγμένον.</p>
<p>11. Χορός : Ἵβρις φυτεύει τύραννον· / Ἵβρις, εἰ πολλῶν ὑπερπλησθῆ μάταν, / ἂ μὴ ἴκικαιρα μηδὲ συμφέροντα, / 875 ἀκρότατα γεῖσ' ἀναβάσ' / <ἄφαρ>ἀπότομον ὄρουσεν εἰς ἀνάγκαν, / ἔνθ' οὐ ποδὶ χρησίμω / χρήται.</p>	<p>L'hybris enfante le tyran.</p>	<p>Χορός : Τύραννο γεννάει το θράσος· / αν το θράσος με πολλά / μάταια παραφουσκώσει, / κι ἀδίκαι και βλαβερά, / στην ψηλή κορφή ἅμα φτάσει, / πέφτει στου γκρεμού τα βάθη, / που το πόδι του ἀπὸ μέσα / δε μπορεῖ ποτέ να βγάλει.</p>	<p>Χορός : Τον τύραννο γεννά η αλαζονεία, / που σαν παραφουσκώσει μάταια / με πλήθος ἀκαιρα κι ἀνόφελα / και φτάσει στην ακρότατη κορφή, / θα την γκρεμίσει η μοίρα ξαφνικά / σ' ἀκαταμέτρητους βυθούς, απ' ὅπου / δε θα μπορέσει οὔτε το πόδι να κουνήσει.</p>

<p>12. Χορός : Τανῦν δ' ἄκουειν τίς ἀθλιώτερος; / τίς ἄταις ἀγρίαίς, τίς ἐν πόνους / 1205 ξύνοικος ἀλλαγῆ βίου; / ἰὼ κλεινὸν Οἰδίπου κάρα, / ὦ μέγας λιμὴν αὐτὸς ἤρκεσεν / παιδὶ καὶ πατρὶ θαλαμηπόλῳ πεσεῖν; πῶς ποτε πῶς ποθ' αἰ πατρῶ- αἰ σ' ἄλοκες φέρειν, τάλας, / σίγ' ἐδυνάθησαν ἐς τοσονόδε;</p>	<p>Lamentations sur les relations incestueuses</p>	<p>Χορός : καὶ τώρα ποιος χειρότερα/ εἰν' ἀπὸ σε να τον ακούεις; / Και ποιὸς σ' ἀγριεὶς θλίψεις, / καὶ ποιος σε τέτοιες συμφορὲς / ζει μέσα, σαν ἀνάστροφα / παράλλαξε ἡ ζωὴ του; / Ἀλί σου, Οἰδίπου ξακουστὲ / που καὶ στο γιο καὶ στο γονιό / το ἴδιο αὐτὸ λιμάνι / μαζὶ να πέσουν χῶρεσε / σα συνομόκλινοι. Καὶ πῶς / ἡ πατρικὴ σου κοίτη, / πῶς, τέλος πάντων δύστηχε / να σε βαστάξει μπόρεσε / τόσον καιρὸ σιωπώντας;</p>	<p>Χορός : Τώρα ποῖον λένε πιο δυστυχισμένο; / Ποιος ζεῖ, πάρεξ ἐσύ, σε πόνους / καὶ σ' ἀγριεὶς συμφορὲς / μέσα στην ἀλλαγὴ τῆς τύχης; / Α! Οἰδίπου δοξασμένε, / που τον πατέρα σου κι ἐσένα / σας χῶρεσε ὁ ἴδιος κόρφος / ὅπου ὡς γαμπρὸς ἔχεις πλαγιάσει./ Τάχα πῶς μπόρεσε, μα πῶς / Τόσον καιρὸ σιωπηλά / να σε βαστάξει, δύσμοιρε, / το πατρικὸ κρεβάτι;</p>
<p>13. Χορός : τὸ δ' ὄρθον εἰ- / πεῖν, ἀνέπνευσά τ' ἐκ σέθεν 1220 καὶ κατεκοίμασα τοῦμόν ὄμμα.</p>	<p>Rappel du sauvetage de la cité par Œdipe</p>	<p>Χορός : Να πῶ ὅμως τὴν ἀλήθεια. Εγὼ ἀπὸ σένα ἀνάσανα / καὶ μες στα τόσα βάσανα, / τα μάτια μου ἔχω κλείσει</p>	<p>Χορός : Ὅμως τὸ σωστό να πο· / χάρη σε σένα ἀνάπνευσα γαλήνια / Κι ὁ ὕπνος σφάλισε τα μάτια μου</p>
<p>14. Ἐξάγγελος : Τοιαῦτ' ἐφυνμῶν πολλάκις τε κούχ' ἄπαξ / 1275 ἦρασσ' ἐπαίρων βλέφαρα· φοῖνιαι δ' ὁμοῦ / γλῆναι γένει' ἔτεγγον, οὐδ' ἀνίσαν / φόνου μυδώσας σταγόνας, ἀλλ' ὁμοῦ μέλας / ὄμβρος χαλάζης αἱματοῦς τ' ἐτέγγετο.</p>	<p>L'aveuglement</p>	<p>Ἀγγελιοφόρος Β' : Τέτοια θηρηολογοῦσε καὶ χτυποῦσε / τα μάτια του συχνά με τὶς καρφίτσες. / Τοῦ' τρέχαν τα μαυράδια ματωμένα / στα γένεια· κι οὐδ' υγρὸ αἷμα στάζει· τρέχει / μαῦρη βροχὴ, κι αιματερό χαλάζι.</p>	<p>Ἐξάγγελος : Σκούζοντας ἔτσι ολοένα καὶ ολοένα / σα να ἐψελνε, τα βλέφαρα τρυπούσε / με τὶς περόνες κι οἱ ματοβαμμένοι / βολβοὶ τα γένια του εμουσκεῦαν, που ὅμως / δεν ἐπεφταν σα ματωμένες στάλες, / μα σα μαῦρη βροχὴ κι αιμάτινο χαλάζι.</p>
<p>15. Οἰδίπους : ἰὼ σκότου / νέφος ἐμὸν ἀπότροπον, ἐπιπλόμενον ἄφατον, / ἀδάματόν τε καὶ δυσούριστον ὄν. 1315</p>	<p>Le nuage de ténèbres</p>	<p>Οἰδίπους : ὦ σύγγεφο σκότους, δικό μου, φριχτό, / που ἀπλώθης σ' ἐμένα, ανεκδιήγητο, ἀδάμαστο, / που σ' ἔφερε ἀέρας κακός, ἀχ, οιμένα!</p>	<p>Οἰδίπους : ὦ! σύννεφο φριχτό τῆς σκοτεινιάς μου, / ανεῖπωτο κι ἀνάερο κι ἀνίκητο / κι ὀδηγημένο ἀπὸ κακοῦς ἀνέμους.</p>
<p>16. Οἰδίπους : [...] ὦ γάμοι, γάμοι, / ἐφύσαθ' ἡμᾶς, καὶ φυτεύσαντες πάλιν / ἀνείτε ταῦτοῦ σπέρμα, κάπεδείξατε / 1405 πατέρας, ἀδελφούς, παῖδας, αἴμ' ἐμφύλιον, / νύμφας, γυναῖκες μητέρας τε, χῶπόσα / αἴσχιστ' ἐν ἀνθρώποισιν ἔργα γίγνεται.</p>	<p>Le mariage incestueux</p>	<p>Οἰδίπους : ὦ γάμοι, γάμοι, μ' ἔχετε γεννήσει, / κι ἔπειτα ξαναβγάλατε τὸ σπέρμα / τὸ ἴδιο, κι ἀποδείξατε πατέρες / ἀδέρφια, τέκνα ἀπὸ τὸ ἴδιον αἷμα, / νυφάδες μάνες καὶ γυναῖκες, κι ὅσα / μποροῦν αἰσχρά να γίνουν στους ἀνθρώπους.</p>	<p>Οἰδίπους : [...] Γάμοι, ὦ! γάμοι, / Που μ' ἔχετε γεννήσει καὶ τὸ σπέρμα / Παίρνοντας πίσω βγάλατε στὸν κόσμο / πατέρες, ἀδελφούς, παιδιά καὶ νύμφες, / μάνες που ἦταν κι ομόκλινες γυναῖκες, / ἀπὸ τὸ ἴδιο αἷμα, κι ὅσα ἀκόμη / φριχτά ἀπὸ τοὺς θνητοῦς μπορεῖ να γίνουν.</p>

<p>17. Οιδίπους : [...] τὸν πατέρα πατῆρ / ὕμῶν ἔπεφνε τὴν τεκοῦσαν ἤρσεν, / ᾔθεν περ αὐτὸς ἐσπάρη, κάκ τῶν ἴσων / ἐκτίσαθ' ὑμᾶς, ᾔνπερ αὐτὸς ἐξέφου. / Τοιαῦτ' ὀνειδιεῖσθε. Κᾶτα τίς γαμεῖ ; / 1500 οὐκ ἔστιν οὐδεῖς, ᾧ τέκν', ἀλλὰ δηλαδὴ / χέρσους φθαρήναι κάγάμους ὑμᾶς χρεῶν.</p>	<p>Le mariage en termes agricoles</p>	<p>Οιδίπους : Το γονιό του / τον σκότωσε ο γονιός σας · επαντρεύτη / τὴν ἰδία του τὴ μάνα, κι ἀπὸ εκεῖνην / ποὺ φύτρωσε, κι εσᾶς ἔχει αποχτήσει. / Ἔτσι θα σας κεντούν. Και ποιος σας παίρνει ; / Κανείς, κανείς κόρες μου · ἀλλὰ εἶν' ἀνάγκη / να μαραθεῖτε ἀνύπαντρες και χέρσες.</p>	<p>Οιδίπους : [...] Ο γονιός σας / σκότωσε τον πατέρα του, γυναίκα / πῆρε τὰ μάνα του που τον ἔχει κάνει / κι ἀπὸ κείνην γινήκατε παιδιὰ του. / Τέτοιες βρισιές θα λένε. Και ποιος τότε, / κόρες μου, θα σας παντρευτεί ; / Κανένας· μα ἔτσι ἀνύπαντρες και δίχως τέκνα, / εἶναι γραμμένο εσεῖς να μαραθεῖτε.</p>
<p>18. Τειρεσίας : Λεληθῆναι σέ φημι σὺν τοῖς φιλάτοις / αἴσχισθ' ὀμιλοῦντ', οὐδ' ὄρᾶν ἴν' εἶ κακοῦ. / Οιδίπους : Ἦ καὶ γεγηθὼς ταῦτ' ἀεὶ λέξιν δοκεῖς ; / Τειρεσίας : Εἴπερ τί γ' ἔστι τῆς ἀληθείας σθένος. / Οιδίπους : Ἄλλ' ἔστι, πλὴν σοί· σοὶ δὲ τοῦτ' οὐκ ἔστ', ἐπεὶ / (370) τυφλὸς τὰ τ' ὄτα τὸν τε νοῦν τὰ τ' ὄμματ' εἶ. / Τειρεσίας : Σὺ δ' ἄθλιός γε ταῦτ' ὀνειδίζων ἄ σοι / οὐδεῖς ὅς οὐχὶ τῶνδ' ὀνειδιεῖ τάχα. / Οιδίπους : Μιᾶς τρέφῃ πρὸς νυκτός, ὥστε μῆτ' ἐμὲ / μῆτ' ἄλλον ὅστις φῶς ὄρᾳ βλάψαι ποτ' ἄν. [...] Τειρεσίας : Λέγω δ', ἐπειδὴ καὶ τυφλὸν μ' ὀνειδίσας· / σὺ καὶ δέδορκας κού βλέπεις ἴν' εἶ κακοῦ, / οὐδ' ἔνθα ναίεις, οὐδ' ὅτων οἰκεῖς μέτα. / Ἄρ' οἶσθ' ἀφ' ὧν εἶ ; καὶ λέληθας ἐχθρὸς ὧν / 415 τοῖς σοῖσιν αὐτοῦ νέρθε κάπῃ γῆς ἄνω. / Καί σ' ἀμφιπλήξῃ μητρός τε καὶ τοῦ σοῦ πατρὸς / ἐλᾷ ποτ' ἐκ γῆς τῆσδε δεινόπους ἄρά / βλέποντα νῦν μὲν ὀρθ', ἔπειτα δὲ σκότον. [...] Κρέων : Ἐξ ὀμμάτων δ' ὀρθῶν τε κάξ ὀρθῆς φ ρενὸς /</p>	<p>Le jeu perpétuel entre la lumière et les ténèbres</p>	<p>Τειρεσίας : Λέω πῶς, χωρὶς να ξέρεις, αἰσχρά σμίγεις / με τους πιο αγαπητούς σου, και δε βλέπεις. / Οιδίπους : Θαρρεῖς πως πάντα αὐτὰ ἀκλαντος θα λέγεις ; / Τειρεσίας : Αν ἔχει κάποια δύναμη ἡ ἀλήθεια. / Οιδίπους : Ἐχει, για σένα ὁμως αὐτὴ δεν ἔχει, / που εἶσαι τυφλὸς στ' αὐτιά, στο νοῦ, στα μάτια. Τειρεσίας : Ἄθλιος κι ἐσὺ ονειδίζοντας μου τέτοια, / που τούτοι ἐδὼ γοργὰ θα σου ονειδίσουν. Οιδίπους : Ζεῖς σε μια νύχτα, κι ἔτσι μῆτ' ἐμένα, μῆτ' ἄλλον, που θεωρεῖ το φῶς, να βλάψεις. [...] Τειρεσίας : Σου λέω λοιπόν, αφοῦ τυφλὸν με βρίζεις· / Εσὺ θεωρεῖς το φῶς κι ὁμως δε βλέπεις / Σε τι κακό ἔχεις φτάσει, οὔτε που μένεις, / Οὔτε με ποίους συγκατοικᾶς. Το ξέρεις / ποιοὶ εἶναι οἱ γονιοί σου; Και δε νοιώθεις που εἶσαι / στοὺς ἰδικούς σου ἐχθρός, κάτω στον Ἀδῆ / και στην ἐπάνω γῆ. Κι ἐσὲ μια μέρα / θα διώξει ἀπὸ τὴ χώρα αὐτὴν Κατάρα / τῆς μάνας σου και του πατρος</p>	<p>Τειρεσίας : Λέω πως ἔχεις, δίχως να το ξέρεις, / με συγγενεῖς σου σχέσεις ντροπιασμένες / κι οὔτε που βλέπεις το κατάντημά σου. / Οιδίπους : θαρρεῖς πως ἔτσι θα μιλάς για πάντα ; Τειρεσίας : Ναι, αν ἔχει βέβαια δύναμη ἡ ἀλήθεια. / Οιδίπους : Ἐχει, ἔξω ἀπὸ σένα, γιατί ἐσὺ 'σαι Τυφλὸς στ' αὐτιά, στα μάτια και στη σκέψη. / Τειρεσίας : Κι ἐσὺ δυστυχησμένος, που με βρίζεις / μ'αὐτὰ τὰ λόγια· ὁμως γοργὰ θ' ἀκούσεις / με τὰ ἴδια λόγια να σε βρίζουν ὅλοι. Οιδίπους : Σε τρέφει ἡ νύχτα, δεν μπορεῖς να βλάψεις / ἐμένα ἢ ἄλλον που τὰ μάτια του ἔχει. [...] Τειρεσίας : Σου λέω / λοιπόν που για τυφλό με βρίζεις / ἔχεις ἐσὺ το φῶς σου, ὁμως δε βλέπεις / σε ποιο κακό εἶσαι μέσα, μῆτε πάλλ / πού κατοικεῖς, μῆτε με ποίους αντάμα. / Τάχα γνωρίζεις τὴ γενιά σου; Δεν το νιώθεις / πως οἱ δικοί σου, ζωντανοὶ και πεθαμένοι, / ἐχθροὺ τους σε λογιάζουν κι ἡ κατάρρα / διπλά χτυπώντας μάνα και πατέρα /</p>

<p>κατηγορεῖτο τοῦπικλήμα τοῦτό μου ; / Χορός : Οὐκ οἶδ' ἄ γὰρ δρῶσ' οἱ κρατοῦντες ο ὕχ ὄρω. 530</p> <p>[...]</p> <p>Οιδίπους : Φεῦ φεῦ, / οὐ γάρ με λήθεις, ἀλλὰ γινώσκω σαφῶς, / καίπερ σκοτεινός, τήν γε σὴν αὐδὴν ἴδω. / 1325</p> <p>Χορός : ἽΩ δεινὰ δράσας, πῶς ἔτλης τοιαῦτα σῆς / ἄψεις μαρᾶναι; τίς σ' ἐπῆρε δαιμόνων;</p>		<p>σου ἀντάμα, / τρομεροπόδαρη, διπλοχτυπούσα. / Φως βλέπεις τώρα, κι ἔπειτα σκοτάδι.</p> <p>[...]</p> <p>Κρέοντας : Με ασκότιστα τα μάτια και τις φρένες / αυτήν την κατηγορία μου έχει ρίξει; Χορός : Δεν ξέρω: οι αφεντάδες μου τι κάνουν / δε βλέπω.</p> <p>[...]</p> <p>Οιδίπους : [...] Οἰμένα! / Σε νιώθω καλά, τη φωνή σου γνωρίζω, / αν κι εἶμαι σε σκότος πυκνό βυθισμένος. Χορός : Τι φοβερό! Πῶς τόλμησες να σβήσεις τα μάτια σου; / Ποιος θεός σ' έχει σκουνητήσει;</p>	<p>θ σ' αποδιώξει η φοβερή απ' τη χώρα / κάποτε αυτήν που τώρα τήνε βλέπεις / μα ἔπειτα θα σαι σε βαθύ σκοτάδι.</p> <p>[...]</p> <p>Κρέοντας: Με σωστή κρίση με κατηγορούσε, /δίχως να χαμηλώσει από ντροπή το βλέμμα; Χορός : Δεν ξέρω. Δεν κοιτάζω το τι κάνουν Οι άρχοντες.</p> <p>[...]</p> <p>Οιδίπους : Αλίμονο αχ! Δεν κάνω λάθος / σε νιώθω κι ας με ζώνει το σκοτάδι / σε ξεχωρίζω απ' τη φωνή σου. Χορός : Ω! φοβερά που τόλμησες να κάνεις; / πῶς άνταξες τα μάτια σου να σβήσεις; / Ποιος δαίμονας σ' έσπρωξε σ' αυτό;</p>
---	--	---	--

TABLEAU DES TRADUCTIONS FRANÇAISES D'ŒDIPE ROI			
SOPHOCLE	IDEE CENTRALE	MAZON	DAVREU
<p>1. Ἱερεὺς : Ἄλλ' ὃ κρατῶντων Οἰδίπους χώρας ἐμῆς, / ὄρας μὲν ἡμᾶς ἡλίκοι προσήμεθα / 15 βωμοῖσι τοῖς σοῖς, οἱ μὲν οὐδέπο μακρὰν / πτέσθαι σθένοντες, οἱ δὲ σὺν γήρα βαρεῖς. / ἱερεὺς, ἐγὼ μὲν Ζηνός, οἶδε τ' ἠθέων / λεκτοί.</p>	<p>Jeunesse qui vole, vieillesse accablée</p>	<p>Le Prêtre. — O souverain de mon pays, Œdipe, tu vois l'âge de tous ces suppliants à genoux devant des autels. Les uns n'ont pas encore la force de voler bien loin, les autres sont accablés par la vieillesse ; je suis, moi, prêtre de Zeus ; ils forment, eux, un choix des jeunes gens.</p>	<p>Le Prêtre : Eh bien voilà, Œdipe, seigneur de la terre qui est mienne, tu nous vois, de tous âges, assis auprès des autels qui sont les tiens ; les uns n'ont pas encore la force de voler loin, les autres sont par la vieillesse alourdis, des prêtres – moi de Zeus – et, eux, là, l'élite des jeunes hommes.</p>
<p>2. Ἱερεὺς : Πόλις γάρ, ὥσπερ καὐτὸς εἰσορᾶς, ἄγαν / ἦδη σαλεύει, κἀνακουφίσει κἀρα / βυθῶν ἔτ' οὐχ οἶα τε φοινίου σάλου 24</p>	<p>La cité dans la tempête.</p>	<p>Le Prêtre. — Tu le vois comme nous, Thèbes, prise dans la houle, n'est plus en état de tenir la tête au- dessus du flot meurtrier.</p>	<p>Le Prêtre : Car la ville, ainsi que tu le vois toi- même, n'est déjà que trop battue par la houle, impuissante à tenir la tête émergée du rouleau de la vague de sang.</p>

<p>3.</p> <p>Ἱερεύς : [...] ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς / σκήψας ἐλαύνει, λοιμὸς ἐχθιστος, πόλιν, / ὑφ' οὗ κενούται δῶμα Καδμείων, μέλας δ' / Ἄιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται. 30</p>	<p>La peste dévastatrice</p>	<p>Le Prêtre. — Une déesse porte-torche, déesse affreuse entre toutes, la Peste, s'est abattue sur nous, fouaillant notre ville et vidant peu à peu la maison de Cadmos, cependant que le noir Enfer va s'enrichissant de nos plaintes, de nos sanglots.</p>	<p>Le Prêtre : Le dieu porte-feu s'est abattu, sa peste odieuse frappe la ville et va vidant la maison de Cadmos, tandis que le noir Hadès s'engraisse des gémissements et des pleurs.</p>
<p>4.</p> <p>Ἱερεύς : ὅς γ' ἐξέλυσας ἄστυ Καδμείων μολῶν / 35 σκληρᾶς αἰδοῦ δασμὸν ὃν παρείχομεν, καὶ ταῦθ' ὑφ' ἡμῶν οὐδὲν ἐξειδῶς πλέον / οὐδ' ἐκδιδαχθεῖς, ἀλλὰ προσθήκη θεοῦ / λέγῃ νομίζῃ θ' ἡμῖν ὀρθῶσαι βίον. / Νῦν τ' ὃ κράτιστον πᾶσιν οἰδίπου κάρᾳ, / 40 ἵκετεύομέν σε πάντες οἶδε πρόστροποι / ἀλκίην τιν' εὐρεῖν ἡμῖν, εἴτε του θεῶν / φήμην ἀκούσας εἴτ' ἀπ' ἀνδρὸς οἴσθά του / ὡς τοῖσιν ἐμπείροισι καὶ τὰς ξυμφορὰς / ζώσας ὀρῶ μάλιστα τα ῶν βουλευμάτων. / 45 Ἴθ', ὃ βροτῶν ἄριστ', ἀνθρώπων πόλιν / ἴθ', εὐλαβήθηθ' ὡς σὲ νῦν μὲν ἦδε γῆ / σωτήρη κλήζει τῆς πάρος προθυμίας / ἀρχῆς δὲ τῆς σῆς μηδαμῶς μεμνώμεθα / στάντες τ' ἐς ὀρθὸν καὶ πεσόντες ὑστερον, / 50 ἀλλ' ἀσφαλείᾳ τήνδ' ἀνθρώπων πόλιν /</p>	<p>Appel pour redresser la ville</p>	<p>Le Prêtre. — Il t'a suffi d'entrer jadis dans cette ville de Cadmos pour la libérer du tribut qu'elle payait alors à l'horrible Chanteuse. Tu n'avais rien appris pourtant de la bouche d'aucun de nous, tu n'avais reçu aucune leçon : c'est par l'aide d'un dieu – chacun le dit, chacun le pense – que tu as su relever notre fortune. Eh bien! Cette fois encore, puissant Œdipe aimé de tous ici, à tes pieds, nous t'implorons. Découvre pour nous un secours. Que la voix d'un dieu te l'enseigne ou qu'un mortel t'en instruisse, n'importe! Les hommes éprouvés se trouvent aussi ceux dont je vois les conseils le plus souvent couronnés de succès. Oui, redresse notre ville, ô toi, le meilleur des humains! Oui prend garde pour toi-même! Ce pays aujourd'hui t'appelle son sauveur, pour l'ardeur à le servir que tu lui montras naguère : ne va pas maintenant lui laisser de ton règne ce triste souvenir qu'après notre relèvement il aura ensuite marqué notre chute. Redresse cette ville définitivement.</p>	<p>Le Prêtre : Toi dont l'entrée dans la ville de Cadmos a mis fin au tribut qu'elle payait la dure chanteuse, et cela sans pourtant rien avoir appris de nous, sans instruction aucune, c'est bien – chacun le dit et le pense – qu'un dieu t'a aidé à relever notre vie. Et maintenant, toi, notre Œdipe si puissant aux yeux de tous, tous ici, tournés vers toi, nous te supplions de trouver pour nous un secours, qu'un dieu te souffle ce savoir à l'oreille, ou qu'il te vienne d'un homme. Car les hommes d'expérience sont aussi ceux dont je vois les conseils s'avérer très souvent les plus efficaces. Va! Oui, toi, le meilleur des mortels, redresse notre ville! Va! Prends bien garde ; cette terre aujourd'hui t'appelle son sauveur, à cause de ta sollicitude passée : mais fasse que jamais nous n'ayons souvenir de ton règne comme si nous n'avions été relevés que pour tomber ensuite. Relève avec fermeté cette ville!</p>
<p>5.</p> <p>Οἰδίπους : [...] εὐ γὰρ οἶδ' ὅτι / νοσεῖτε πάντες, καὶ νοσοῦντες, ὡς ἐγὼ / 60 οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ. / Τὸ μὲν γὰρ ὑμῶν ἄλγος εἰς ἓν ἔρχεται / μόνον καθ' αὐτὸν κοῦδέν' ἄλλον, ἢ δ' ψυχῇ πόλιν τε κάμει καὶ σ' ὁμοῦ στένει. ὥστ' οὐχ ὑπνω γ' εὐδοντά μ' ἐξεγείρετε / 65</p>	<p>Νόσος : maladie et douleur</p>	<p>Œdipe. — Vous souffrez tous, je le sais ; mais quelle que soit votre souffrance, il n'est pas un de vous qui souffre autant que moi. Votre douleur, à vous, n'a qu'un objet : pour chacun lui-même et nul autre. Mon cœur à moi gémit sur Thèbes et sur toi et sur moi tous ensemble. Vous ne réveillez pas ici un homme pris par le sommeil. Au</p>	<p>Œdipe : Je sais bien que vous souffrez tous et que, dans notre souffrance à tous, il n'en est cependant pas un seul d'entre vous qui souffre autant que moi. C'est que votre douleur à vous n'échoit qu'à un seul homme, lui-même, et personne d'autre. Mon âme à moi gémit tout à la fois sur la ville entière, sur vous et sur moi. Vous ne trouverez point ici un dormeur à</p>

<p>ἀλλ' ἴστε πολλά μὲν με δακρῦσαντα δῆ, / πολλάς δ' ὁδοὺς ἐλθόντα φροντίδος πλάνοις / ἦν δ' εὖ σκοπῶν ἠὺρισκον ἴασιν μόνην, / ταύτην ἔπραξα·</p> <p>[...]</p> <p>Οἰδίπους : Αἰτεῖς ἅ δ' αἰτεῖς, 216 τάμ' ἐάν θέλης ἔπι / κλύων δέχεσθαι τῇ νόσῳ θ' ὀπηρετεῖν, / ἀλκὴν λάβοις ἂν κἀνακούφισιν κακῶν·</p> <p>[...]</p> <p>Οἰδίπους : Πότερα δόλοισιν ἢ νόσου ξυναλλαγῆ; / 960 Ἀγγελιοφόρος : Σμικρὰ παλαιὰ σώματ' ἐνάζει ροπή. / Οἰδίπους : Νόσοις ὁ τλήμων, ὡς ἔοικεν, ἔφθιτο. / Ἀγγελιοφόρος : καὶ τῷ μακρῷ γε συμμετρούμενος χρόνῳ.</p> <p>[...]</p> <p>Ἰοκάστη : Μὴ πρὸς θεῶν, εἴπερ τι τοῦ σαντοῦ βίου / 1060 κῆδη, ματεύσης τοῦθ'· ἄλις νοσοῦσ' ἐγώ.</p> <p>[...]</p> <p>Ἐξάγγελος : Ῥώμης γε μέντοι καὶ προηγητοῦ τινος / 1292 δεῖται· τὸ γὰρ νόσημα μείζον ἢ φέρειν.</p>		<p>contraire, j'avais, sachez-le, répandu déjà bien des larmes et fait faire bien du chemin à ma pensée anxieuse. Le seul remède que j'aie pu, tout bien pesé, découvrir, j'en ai usé sans retard.</p> <p>[...]</p> <p>Œdipe. — J'entends tes prières, et à ces prières c'est moi qui réponds. Sache écouter, accueillir mes avis, sache te plier aux ordres du fléau, et tu auras le réconfort, l'allègement attendu à tes peines.</p> <p>[...]</p> <p>Œdipe. — Victime d'un complot ou d'une maladie ? Le corinthien. — Le moindre heurt suffit pour mettre un vieux par terre. Œdipe. — Le malheureux, si je t'en crois, serait donc mort de maladie ? Le corinthien. — Et des longues années aussi qu'il a vécues.</p> <p>[...]</p> <p>Jocaste. — Non, par les dieux! Si tu tiens à la vie, non, n'y songe plus. C'est assez que je souffre, moi.</p> <p>[...]</p> <p>Le messenger. — Pourtant, il a besoin d'un appui étranger, il a besoin d'un guide. Le coup qui l'a frappé est trop lourd à porter.</p>	<p>tirer du sommeil, non sachez que j'ai déjà versé bien des larmes et que mon esprit dans son trouble a batu bien des chemins. Le seul remède qu'à bien y regarder j'ai trouvé, je l'ai mis en application.</p> <p>[...]</p> <p>Œdipe : Tu demandes : mais sur ce point, si tu veux écouter ma parole, consentir au remède exigé par le mal, tu pourrais trouver force et soulagement de tes maux</p> <p>[...]</p> <p>Œdipe : Victime d'un complot ou d'une maladie ? Le Messenger : Les vieilles gens, leurs vieux corps, un rien suffit à les terrasser Oedipe : C'est donc de maladie, à ce qu'il semble, que le pauvre homme est mort? Le Messenger : Et du grand nombre de ses années.</p> <p>[...]</p> <p>Jocaste : Non, par les dieux! Si tu tiens à la vie, ne cherche pas plus avant! Que moi je souffre, voilà qui suffit.</p> <p>[...]</p> <p>Le messenger du palais : Il lui faut cependant un appui et un guide, son mal est trop lourd à porter.</p>
<p>6. Χορός : ἄλλον δ' ἂν ἄλλῳ προσίδοις ἄπερ εὐπτερον ὄρνιν /175 κρεῖσσον ἀμαμακέτου πυρὸς ὄρμενον / ἀκτὰν πρὸς ἐσπέρου θεοῦ. /</p>	<p>L'Envahissement de la mort à Thèbes</p>	<p>Le Chœur. — <i>L'un après l'autre, on peut voir les Thébains, pareils à des oiseaux ailés, plus prompts que la flamme indomptable, se précipiter sur la rive où règne le dieu du Couchant.</i></p>	<p>Le Chœur : <i>L'un suivant l'autre on peut les voir, comme un oiseau à tire-d aile, / plus prompts que le feu indomptable, se ruer/ Vers la rive du dieu vespéral.</i></p>
<p>7. Τειρεσίας : βοῆς δὲ τῆς σῆς</p>	<p>L'image du port illicite</p>	<p>Tirésias. — Quels bords ne rempliras-tu pas alors de tes clameurs ? —</p>	<p>Tirésias : De tes cris quel rivage ne retentira point? Quel Cithéron bien vite n'y</p>

<p>ποῖος οὐκ ἔσται λιμήν, / 420 ποῖος Κιθαιρῶν οὐχὶ σύμφωνος τάχα, / ὄταν καταίσθη τὸν ὑμέναιον, ὄν δόμοις / ἄνορμον εἰσέπλευσας, εὐπλοίας τυχόν;</p>		<p>quel Cithéron n’y fera pas écho ? — lorsque tu comprendras quel rivage inclément fut pour toi cet hymen où te fit aborder un trop heureux voyage!</p>	<p>fera pas écho, le jour où tu sauras quel mouillage fatal fut pour toi cette couche nuptiale où te fit aborder une course chanceuse ?</p>
<p>8. Χορός : ὄρα νιν ἀελλάδων / 467 ἵππων σθεναρώτερον / φυγᾶ πόδα νομᾶν.</p>	<p>La fuite precipitée du meurtrier</p>	<p>Le Chœur. — <i>Voici l’heure pour lui de mouvoir dans sa fuite des jarrets plus robustes que ceux de ces cavales qui luttent avec les vents.</i></p>	<p>Le Chœur : <i>Voici l’heure pour lui d’agiter dans sa fuite / Un pied plus fougueux / Que des cavales en tempête.</i></p>
<p>9. Χορός : φοιτᾶ γὰρ ὑπ’ ἀγρίαν / ἕλαν ἀνά τ’ ἄντρα καὶ / πέτρας ἄτε ταῦρος, / μέλεος μελέφ ποδὶ χηρέων, / τὰ μεσόμαλα γᾶς ἀπονοσφίζω / 480 μαντεῖα· τὰ δ’ ἀεὶ / ζῶντα περιποτᾶται.</p>	<p>Image du fugitif errant comme un animal sauvage.</p>	<p>Le Chœur. — <i>Déjà il va errant par la forêt sauvage, à travers grottes et rochers, tout comme un taureau. Solitaire et misérable dans sa fuite misérable, il tâche d’échapper aux oracles sortis du centre de la terre. Mais eux sont toujours là, volant autour de lui!</i></p>	<p>Le Chœur : <i>Il erre dans la forêt sauvage, / À travers antres et rochers, le taureau solitaire / Qui va misérable, d’un pied misérable, / Tentant de fuir les oracles du nombril de la terre ; / Mais eux, toujours vivant, volent autour de lui. /</i></p>
<p>10. Χορός : Ἴωναξ, εἶπον μὲν οὐχ ἅπαξ μόνον, / 690 ἴσθι δὲ παραφρόνιμον, ἄπορον ἐπὶ φρόνιμα / πεφάνθαι μ’ ἄν, εἰ σε νοσφίζομαι, / ὅς γ’ ἐμᾶν γᾶν φίλαν ἐν πόνοις ἀλοῦσαν / — κατ’ ὀρθὸν οὐρῖσας / 695 τανῦν τ’ εὐπομπος, εἰ δύνῃ, γενοῦ [...] Ἰοκάστη : ὡς νῦν ὀκνοῦμεν πάντες 922 ἐκπεληγμένον / κεῖνον βλέποντες ὡς κυβερνήτην νεώς.</p>	<p>Le chef de l’État capitaine de la ville</p>	<p>Le Chœur. — <i>O roi, je te l’ai dit plus d’une fois déjà, je me montrerais, sache- le, insensé, privé de raison, si je me détachais de toi. C’est toi qui, quand ma cité était en proie aux traverses, as su la remettre dans le sens du vent : aujourd’hui encore, si tu peux, pour elle, sois le bon pilote.</i> [...] Jocaste. — Nous nous inquiétons, à voir Œdipe en désarroi, alors qu’il tient dans ses mains la barre de notre vaisseau.</p>	<p>Le Chœur : <i>Prince, je te l’ai dit plus d’une fois, Sache-le : ce serait me montrer insensé, dépourvu du moindre bon sens Que de me détacher de toi, Toi qui, quand ma terre chérie était dans la tourmente, As su la remettre dans le sens du vent. Sois encore aujourd’hui, si tu peux, ce bon guide!</i> [...] Jocaste : Tous ici nous tremblons de voir frappé d’effroi qui tient la barre du navire.</p>
<p>11. Χορός : Ἵβρις φυτεύει τύραννον· / ἕβρις, εἰ πολλῶν ὑπερπλησθῆ μάταν, / ἂ μὴ ἴκικαιρα μηδὲ συμφέροντα, / 875 ἀκρότατα γεῖσ’ ἀναβᾶσ’ / <ἄφαρ> ἀπότομον ὄρουσεν εἰς ἀνάγκαν, / ἔνθ’ οὐ ποδὶ χρησίμῳ / χρήται.</p>	<p>L’hybris enfante le tyran.</p>	<p>Le Chœur. — <i>La démesure enfante le tyran. Lorsque la démesure s’est gavée follement, sans souci de l’heure ni de son intérêt, et lorsqu’ elle est montée au plus haut, sur le faite, la voilà soudain s’abime dans un précipice fatal, où dès lors ses pieds brisés se refusent à la servir.</i></p>	<p>Le Chœur : <i>La démesure engendre le tyran ; la démesure, / Quand elle s’est follement gavée / À contretemps et sans profit / Et qu’elle est montée au plus haut, / La voilà soudain qui se jette à l’abime de la fatalité, / Où ses pieds ne servent plus à rien.</i></p>

<p>12. Χορός : Τανῦν δ' ἀκούειν τίς ἀθλιώτερος; / τίς ἄταις ἀγρίαίς, τίς ἐν πόνοις / 1205 ξύνοικος ἀλλαγῆ βίου; / ἰὼ κλεινὸν Οἰδίπου κάρα, / ὦ μέγας λιμὴν αὐτὸς ἤρκεσεν / παιδὶ καὶ πατρὶ θαλαμηπόλῳ πεσεῖν ; πῶς ποτε πῶς ποθ' αἰ πατρῷ- / αἰ σ' ἄλοκες φέρειν, τάλας, / σῖγ' ἐδυνάθησαν ἐς τοσόνδε ;</p>	<p>Lamentations sur les relations incestueuses</p>	<p>Le Chœur. — <i>Et maintenant qui pourrait être dit plus malheureux que toi ? Qui a subi désastres, misères plus atroces, dans un pareil revirement ? Ah! Noble et cher Œdipe! Ainsi la chambre nuptiale a vu le fils après le père entrer au même port terrible! Comment, comment le champ labouré par ton père a-t-il pu si longtemps, sans révolte, te supporter, ô malheureux ?</i></p>	<p>Le Chœur : <i>Mais maintenant qui passerait pour plus misérable ? / Qui, en butte à pires souffrances, à malheur plus atroce, / En pareil tournant de la vie ? / Oh! Glorieux Œdipe, tête chère! / Un glorieux rivage, / Un seul et même a servi / De lit nuptial où échouer / Au fils comme au père! / Comment, comment les sillons / Frayés par ton père ont-ils pu, malheureux, / Te porter si longtemps en silence ?</i></p>
<p>13. Χορός : τὸ δ' ὀρθὸν εἰ- / πεῖν, ἀνέπνευσά τ' ἐκ σέθεν 1220 καὶ κατεκοίμισα τοῦμόν ὄμμα.</p>	<p>Rappel du sauvetage de la cité par Œdipe</p>	<p>Le Chœur. — <i>Il faut dire la vérité : par toi jadis j'ai recouvré la vie, et par toi aujourd'hui je ferme à jamais les yeux!</i></p>	<p>Le Chœur : <i>À parler droit pourtant, / C'est par toi que j'ai repris le souffle, / Et laissé le sommeil me fermer les yeux.</i></p>
<p>14. Ἐξάγγελος : Τοιαῦτ' ἐφρυμῶν πολλάκις τε κοῦχ ἄπαξ / 1275 ἦρασσ' ἐπαίρων βλέφαρα· φοίνια δ' ὄμοῦ / γλήνην γένει' ἔτεγγον, οὐδ' ἀνίσταν / φόνου μυδώσας σταγόνας, ἀλλ' ὄμοῦ μέλας / ὄμβρος χαλάζης αἵματοῦς τ' ἐτέγγετο.</p>	<p>L'aveuglement</p>	<p>Le Messager. — Et tout en clamant ces mots, sans répit, les bras levés, il se frappait les yeux, et leurs globes en sang coulaient sur sa barbe. Ce n'était pas un suintement de gouttes rouges, mais une noire averse de grêle et de sang, inondant son visage!</p>	<p>Le Messager du palais : En proférant cet hymne, sans répit, à coups redoublés, bras levés, il frappait ses paupières et ses prunelles sanglantes inondaient ses joues ; car ce qui jaillissait, ce n'était pas le lent goutte à goutte d'un sang vicié, mais une pluie noire, une vraie grêle de sang.</p>
<p>15. Οἰδίπους : ἰὼ σκότου / νέφος ἐμὸν ἀπότροπον, ἐπιπλόμενον ἄφατον, / ἀδάματόν τε καὶ δυσούριστον ὄν. 1315</p>	<p>Le nuage de ténèbres</p>	<p>Œdipe. — <i>Ah! nuage de ténèbres! nuage abominable, qui t' étends sur moi, immense, irresistible, écrasant!</i></p>	<p>Œdipe : <i>O des ténèbres / La nuée en moi repoussante, ineffable violence, / Indomptable et sans prise!</i></p>
<p>16. Οἰδίπους : [...] ὦ γάμοι, γάμοι, / ἐφύσαθ' ἡμᾶς, καὶ φυτεύσαντες πάλιν / ἀνεῖτε ταῦτοῦ σπέρμα, κάπεδεῖζατε / 1405 πατέρας, ἀδελφούς, παῖδας, αἴμ' ἐμφύλιον, / νύμφας, γυναῖκας μητέρας τε. χῶπόσα / αἴσχιστ' ἐν ἀνθρώποισιν ἔργα γίγνεται.</p>	<p>Le mariage incestueux</p>	<p>Œdipe. — Hymen, hymen à qui je dois le jour, qui, après m'avoir enfanté, as une fois de plus fait lever la même semence et qui, de la sorte, as montré au monde des pères, frères, enfants, tous de même sang! des épousées à la fois femmes et mères — les pires hontes des mortels.</p>	<p>Œdipe : Noces, noces, vous qui m'avez fait naître puis avez fait lever à nouveau la même semence, vous avez de la sorte montré des pères, frères et fils, confusion meurtrière du sang, des femmes épouses et mères, et tout ce qui peut se commettre de plus abject chez les humains.</p>

<p>17. Οιδίπους : [...] τὸν πατέρα πατῆρ / ὕμῶν ἔπεφνε· τὴν τεκοῦσαν ἤροσεν, / ὄθεν περ αὐτὸς ἐσπάρη, κάκ τῶν ἴσων / ἐκτίσαθ' ὑμᾶς, ὄνπερ αὐτὸς ἐξέφου. / Τοιαῦτ' ὀνειδιεῖσθε. Κάτα τίς γαμεῖ ; / 1500 οὐκ ἔστιν οὐδεὶς, ὃ τέκν', ἀλλὰ δηλαδὴ / χέρσους φθαρῆναι κάγάμους ὕμᾶς χρεῶν.</p>	<p>Le mariage en termes agricoles</p>	<p>Œdipe. — Votre père a tué son père; il a fécondé le sein d'où lui-même était sorti ; il vous a eues de celle même dont il était déjà issu : voilà les hontes qu'on vous reprochera! Qui, dès lors, vous épousera ? Personne, ô mes enfants, et sans doute vous faudra-t-il vous consumer alors dans la stérilité et dans la solitude...</p>	<p>Œdipe : Votre père a tué son père ; il a fécondé là où lui-même avait été conçu, il vous a eues de celle-là même dont il est issu. Voilà ce dont on vous accablera. Qui alors vous épousera ? Personne, mes enfants. Nul doute qu'il vous faudra dépérir dans le célibat et la stérilité.</p>
<p>18. Τειρεσίας : Λεληθέναι σέ φημι σὺν τοῖς φιλάτοις / αἴσχισθ' ὀμιλοῦντ', οὐδ' ὄραῖν ἴν' εἶ κακοῦ. / Οιδίπους : Ἦ καὶ γεγηθῶς ταῦτ' αἰεὶ λέξιν δοκεῖς; / Τειρεσίας : Εἵπερ τί γ' ἔστι τῆς ἀληθείας σθένος. / Οιδίπους : Ἄλλ' ἔστι, πλὴν σοί· σοὶ δὲ τοῦτ' οὐκ ἔστ', ἐπεὶ / (370) τυφλὸς τά τ' ὤτα τὸν τε νοῦν τά τ' ὄμματ' εἶ. / Τειρεσίας : Σὺ δ' ἄθλιός γε ταῦτ' ὀνειδίζων ἅ σοι / οὐδεὶς ὃς οὐχὶ τῶνδ' ὀνειδιεῖ τάχα. / Οιδίπους : Μιᾶς τρέφη πρὸς νυκτός, ὥστε μήτ' ἐμὲ / μήτ' ἄλλον ὅστις φῶς ὄρα βλάψαι ποτ' ἄν. [...] Τειρεσίας : Λέγω δ', ἐπειδὴ καὶ τυφλὸν μ' ὠνειδίσας / σὺ καὶ δέδορκας κού βλέπεις ἴν' εἶ κακοῦ, / οὐδ' ἔνθα ναίεις, οὐδ' ὄτων οἰκεῖς μέτα. / Ἄρ' οἴσθ' ἀφ' ὧν εἶ ; καὶ λέληθας ἐχθρὸς ὧν / 415 τοῖς σοῖσιν αὐτοῦ νέρθε κάπῃ γῆς ἄνω. / Καὶ σ' ἀμφιπλήξ μητρός τε καὶ τοῦ σοῦ πατρὸς / ἐλᾷ ποτ' ἐκ γῆς τῆσδε δεινόπους ἀρά / βλέποντα νῦν μὲν ὄρθ', ἔπειτα δὲ σκότον. [...]</p>	<p>Le jeu perpétuel entre la lumière et les ténèbres</p>	<p>Tirésias. — Eh bien donc, je le dis. Sans le savoir, tu vis dans un commerce infâme avec les plus proches des tiens, et sans te rendre compte du degré de misère où tu es parvenu. Œdipe. — Et tu t'imagines, pouvoir en dire plus sans qu'il t en coûte bien ? Tirésias. — Oui, si la vérité gare quelque pouvoir. Œdipe. — Ailleurs mais pas chez toi! Non, pas chez un aveugle, dont l'âme et les oreilles sont aussi fermées que les yeux! Tirésias : Mais toi aussi, tu n'es qu'un malheureux, quand tu me lances des outrages que tous ces gens bientôt le lanceront aussi. Œdipe : Tu ne vis, toi, que de ténèbres : comment donc me pourrais-tu nuire, à moi, comme à quiconque voit la clarté du jour ? [...] Tirésias : Et voici ce que je te dis. Tu me reproches d'être aveugle ; mais toi, toi qui y vois, comment ne vois-tu pas à quel point de misère tu te trouves à cette heure ? et sous quel toit tu vis, en compagnie de qui ? — sais-tu seulement de qui tu es né ? — Tu ne te doutes pas que tu es en horreur aux tiens,</p>	<p>Tirésias : je dis que, sans le savoir, tu entretiens une relation honteuse avec les plus proches des tiens, et que tu ne vois même pas à quel degré d'abjection tu en es arrivé. Œdipe : Et tu t'imagines pouvoir t amuser indéfiniment à dire ce tu dis ? Tirésias : Oui, s'il existe une force du vrai. Œdipe : Certes, mais pas en toi. Non, pas en toi, à coup sûr, aveugle que tu es, des oreilles, de l'esprit et des yeux! Tirésias : Malheureux! Tu m'accables d'outrages dont il n'est pas un seul ici qui bientôt ne t'accablara. Œdipe : Tu ne t'emplis que de nuit : comment pourrais-tu me nuire à moi, ou à tout autre qui voit la lumière du jour ? [...] Tirésias : Et voici ce que je dis, puisque tu vas jusqu' à railler ma cécité : toi, tu as beau avoir des yeux pour voir, tu ne vois ni à quel point tu as sombré dans le mal, ni où tu habites, ni avec qui tu vis. Sais-tu seulement de qui tu es né ? Tu ne sais pas davantage que tu es l'ennemi des tiens, là en dessous, comme ici haut de terre. Et de ta mère et de ton père, double coup, la Malédiction au pied redoutable te chassera bientôt de cette terre. Tu vois clair aujourd'hui, mais la suite est ténèbres!</p>

<p>Κρέων : Ἐξ ὀμμάτων δ' ὀρθῶν τε κάξ ὀρθῆς φρενὸς / κατηγορεῖτο τούτικλημα τοῦτό μου ; / Χορός : Οὐκ οἶδ' ἃ γὰρ δρῶσ' οἱ κρατοῦντες οὐχ ὀρῶ. 530</p> <p>[...]</p> <p>Οἰδίπους : Φεῦ φεῦ, / οὐ γὰρ με λήθεις, ἀλλὰ γινώσκω σαφῶς, / καίπερ σκοτεινός, τήν γε σὴν αὐδὴν ὄμωσ. / 1325</p> <p>Χορός : ἼΩ δεινὰ δράσας, πῶς ἔτλης τοιαῦτα σὰς / ὄψεις μαρᾶναι; τίς σ' ἐπῆρε δαμόνων;</p>		<p>dans l'enfer comme sur la terre. Bientôt, comme un double fouet, la malédiction d'un père et d'une mère, qui approche terrible, va te chasser d'ici. Tu vois le jour : tu ne verras bientôt plus que la nuit.</p> <p>[...]</p> <p>Créon : Mais conservait-il le regard, le jugement d'un homme ayant sa tête, alors qu'il lançait cette accusation contre moi ? Le Coryphée : Je ne sais pas : je n'ai point d'yeux pour ce que font mes maîtres.</p> <p>[...]</p> <p>Œdipe : <i>Ah! Mon ami, tu restes donc encore, toi seul, à mes côtés ? Tu consens donc encore à soigner un aveugle ? Ah! Ce n'est pas un leurre : du fond de mes ténèbres, très nettement, je reconnais ta voix.</i> Le Coryphée : <i>Oh! qu'as-tu fait ? Comment as-tu donc pu détruire tes prunelles ? Quel dieu poussa ton bras ?</i></p>	<p>[...]</p> <p>Créon : Est-ce d'un regard droit et d'un esprit droit qu'il lançait cette accusation contre moi ? Le Coryphée : Il l'a dit en effet, mais je ne sais pas ce qu'il avait en tête.</p> <p>[...]</p> <p>Œdipe : <i>O ami, / Toi seul es là encore à mes côtés ? / Tu consens donc encore à soigner un aveugle ? / Oh non ! / Tu ne m'es pas voilé, des ténèbres où je suis, / En toute clarté pourtant je reconnais ta voix!</i> Le Coryphée : Oh, quel acte effroyable tu as commis! Comment donc as-tu pu te détruire ainsi les yeux ? Quel dieu t'y a poussé ?</p>
--	--	--	--

2.3.1. Examen des métaphores dans *Œdipe roi*

Parmi les dix-huit principales métaphores filées que relevées dans l'*Œdipe roi*, la plupart s'étendent sur une succession de quelques vers. Cependant, deux d'entre elles (métaphores 5 et 10) sont dispersées à différents endroits du texte, tandis que la dernière – celle du jeu continu entre la lumière et les ténèbres –, en ce qu'elle se révèle être la charpente principale ainsi que le ciment thématique de l'œuvre, est disséminée tout au long du texte. Au sein de cette étude, on se concentrera sur les occurrences les plus significatives des métaphores éparpillées dans plusieurs endroits dans le texte. Enfin, il faut rappeler qu'ici, comme dans le cas de l'*Antigone*, les titres qui précèdent chaque métaphore correspondent, pour des raisons de cohésion, à l'idée centrale des tableaux.

i. Jeunesse qui vole, vieillesse accablée

Dans cette première métaphore filée analysée, la vieillesse – sujet réitéré tout au long de la tragédie – est présentée en parallèle avec la jeunesse pour démontrer que la peste frappe sans faire de discriminations liées à l'âge, de sorte que les suppliants devant des autels sont des personnes de tout âge. La métaphore se base sur la contradiction entre les deux groupes d'âge, exprimée d'une part par le verbe πτέσθαι qui renvoie à l'image du premier battement d'ailes des petits oiseaux et d'autre part par l'adjectif βαρεῖς (lourd) qui implique l'impossibilité de voler pour les vieillards. L'emploi métaphorique du verbe πτέσθαι se retrouve depuis Homère et plus concrètement dans l'*Illiade*, avec les références faites au vol de l'âme (22.362), du javelot ou des flèches (20.99). Dans le passage étudié, apparaissent d'autres mots également relatifs à l'idée de l'âge mais employés de manière littérale : ἡλικοί, ἠθέων λεκτοί.

Les deux traducteurs grecs transposent la métaphore fidèlement à l'original. Au niveau du lexique de Sarros, on note l'utilisation du mot composé « μακροπτερουγίζω » (battre des ailes largement) qui rend le discours plus poétique et l'expression « νιός ξεδιαλεχτός » (jeune singulier) qui rappelle la langue des chants populaires grecs. Par contre, Roussos reproduit les métaphores dans un langage néo-hellénique courant mais soigné.

Les traducteurs français suivent également de près l'original. Mazon transpose fidèlement le sens et la construction syntaxique. Il retient la métaphore du vol et il emploie le verbe « accabler » pour transférer le sens de βαρεῖς. Davreu suit le même chemin ; il préfère le verbe « alourdir » qui dénote à la lettre le sens du mot βαρεῖς.

ii. La cité dans la tempête

Nous avons déjà rencontré dans *Antigone* l'image de la cité comme bateau emporté par de grands flots. Dans *Œdipe roi* les images maritimes sont aussi présentes et reflètent, comme dans le cas d'*Antigone*, l'éternelle lutte de l'homme contre des forces supérieures. Dans ce cas spécifique, la métaphore se dresse autour du verbe σαλεύει qui se retrouve ensuite sous sa

forme nominale σάλος. Le sens de ce verbe en tant qu'ébranlement des personnes ou des bateaux dans la tempête apparaît dans *Philoctète* (271) et *Antigone* (163). De même, on retrouve l'image de la ville secouée de la houle dans *Rhesus* d'Euripide : ἐν πελάγει καὶ σαλεύει πόλις (248). Les énoncés métaphoriques κἀνακουφίσαι κἀρα βυθῶν et φοινίου σάλου complètent la métaphore filée.

Chez Sarros, le verbe σαλεύει est traduit par son sens principal, « συνταράζομαι » (être ébranlé) ; c'est sur la transposition des termes κἀνακουφίσαι κἀρα βυθῶν et φοινίου σάλου que se tisse l'image centrale par le biais d'une métaphore standardisée en grec moderne et par l'emploi du terme équivalent « φουρτούνα » pour σάλος : « Και δε μπορεί κεφάλι να σηκώσει Από τους βυθούς της φονικής φουρτούνας » (Et il ne peut plus relever la tête des profondeurs de la fortune meurtrière). Roussos emploie le verbe métaphorique « παραδέρνω » (être ballotté, emporté, tanguer) pour restituer le double sens du σαλεύω qui correspond à « ébranler » mais qui fait aussi allusion à la tempête. Il évoque ainsi au lecteur grec la métaphore standardisée en grec moderne : « παραδέρνω στα κύματα » (être ballotté dans les vagues). À propos de la traduction de ἀνακουφίσαι κἀρα βυθῶν et φοινίου σάλου, il choisit la même métaphore standardisée que Sarros ; seulement il la prolonge par l'ajout d'une nouvelle métaphore : « [σηκώνει το κεφάλι] να πάρει ανάσα » ([il relève la tête] pour reprendre son souffle). Ainsi, les deux traducteurs conservent bien l'image physique de la tête qu'on ne maintient plus au-dessus de l'eau et de la noyade ; pour autant ils ne conservent pas l'image du sang du terme φοινίου mais ils le traduisent par son deuxième sens, « φονικός ». Enfin, Roussos alterne l'ordre de deux derniers vers.

À propos des traducteurs français, Mazon restitue voire renforce l'image : il nomme la πόλις, Thèbes, et restitue le sens de la phrase πόλις ἤδη σαλεύει par une métaphore qui met l'accent sur l'image de la cité empiégée dans la tempête, « prise dans la houle ». Pour ce qui est de l'expression κἀνακουφίσαι κἀρα βυθῶν ἔτ' οὐχ οἷα τε φοινίου σάλου il fait usage d'une métaphore standardisée « tenir la tête au dessus du flot » alors que pour le φοινίου σάλου il transpose fidèlement : « meurtrier ». Davreu dépeint lui aussi le sens du verbe σαλεύει en ajoutant une explication : « la ville [...] n'est déjà que trop battue par la houle ». Pour ce qui

est de οὐχ κἀνακουφίσαι κάρα il rajoute le mot « impuissante » et il transpose le sens du verbe ἀνακουφίζω par la même métaphore standardisée qu'on rencontre chez Mazon : « impuissante à tenir la tête ». L'adjonction du verbe « émerger » signale la finesse de sa langue. En ce qui concerne le φοινίου σάλου, contrairement aux autres traducteurs, il transpose le terme φοινίου par son sens premier, le sang, qui conserve aussi la connotation du meurtrier. Par conséquent, le βυθῶν ἔτ' οὐχ οἶα τε φοινίου σάλου, est rendu par une métaphore standardisée en français, le rouleau de la vague de sang, qui rendent plus vivante l'image et le sens de l'original et révèlent la nature poétique du discours de Davreu : « [...] impuissante à tenir la tête émergée du rouleau de la vague de sang ».

iii. La peste dévastatrice

La peste qui frappe la ville est nommée métonymiquement au début de ce passage comme un dieu porte-feu ; rien ne précise à quel dieu se réfère exactement Sophocle. La même phrase est utilisée dans l'*Œdipe à Colone* où il est expliqué qu'il s'agit de Prométhée (55). De toute façon, ce qui importe dans ce passage c'est l'image de la véhémence avec laquelle la peste s'abat sur la ville. La métaphore initiale, λοιμὸς ἔχθιστος σκήψας ἐλαύνει, est entourée d'autres métaphores accompagnées : κενοῦται δῶμα Καδμεῖον ainsi que l'image de l'Hadès où sont accumulés les morts : μέλας δ' Ἄιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.

Chacun des traducteurs grecs reproduit à la lettre la métaphore et l'image de l'Hadès. Sarros traduit le λοιμὸς ἔχθιστος par un équivalent « πανούκλα ολέθρια » (peste dévastatrice) et traduit l'ensemble verbal σκήψας ἐλαύνει par un verbe : « (ὁ πυρφόρος θεὸς) στη χώρα ἔχει πλακώσει, » (le dieu porte-feu frappe et ruine la cité). Le verbe κενοῦται est transposé en une métaphore morte : « και ρημάζει τα σπίτια των Καδμείων » (et [le dieu porte-feu] ruine les maisons des Cadméens). Le dernier vers est transféré fidèlement. Roussos transpose le sens du verbe ἐλαύνει par une métaphore morte tirée du verbe « θερίζει (ο φλογοφόρος θεός) » (il fauche [le dieu porteur du feu]) qui, avec le participe χιμώντας (se ruant) qui témoigne d'une fougue puissante, rend de façon éloquente l'impétuosité de la peste. D'autre part, il inverse

l'ordre de deux premiers vers sans entraîner de modifications sur la syntaxe ou le sens des mots.

Dans sa traduction, Mazon maintient le sens de ἐλάυνει en choisissant le verbe « s'abattre sur ». En ce qui concerne le participe σκήψας, il recourt à une variation de sens avec le verbe « fouiller » et produit ainsi l'image « la Peste [...] fouillant notre ville ». Ensuite, il rajoute l'expression « peu à peu » à côté du verbe κενοῦται pour démontrer que l'acte du dépeuplement est en cours. Il transfère la métonymie μέλας Ἅιδης en une explication : « le noir Enfer ». Enfin, il reproduit fidèlement la dernière image στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται en traduisant cependant les στεναγμοῖς (soupleurs) par « plaintes », choix qui renforce l'évocation douloureuse de l'image. Pour la même raison, il utilise la répétition : « une déesse porte-torche, déesse affreuse entre toutes » et « de nos plaintes, de nos sanglots ».

Au début du passage, la tournure syntaxique de Davreu désigne la peste comme mal lancé aux hommes par le dieu porte-feu. Comme Mazon, Davreu choisit le verbe « s'abattre » pour reproduire le sens de ἐλάυνει. Il traduit le participe σκήψας fidèlement : « frapper ». Il expose l'invasion de la peste dans la ville progressivement en utilisant la forme grammaticale : « va vidant ». Enfin, ce qui est intéressant, c'est la dernière métaphore innovante et plus spécifiquement le verbe « s'engraisser » pour la restitution du sens de πλουτίζεται qui personnifie Hadès et le dépeint ainsi comme un dieu qui se nourrit de gémissements et de pleurs.

iv. Appel pour redresser la ville

Une pléiade de verbes traverse le texte antique suggérant l'appel de la ville à Œdipe pour la sauver de la peste et pour la redresser. À titre indicatif, on repère dans l'ensemble du texte trois emplois relatifs du mot λύω, deux de ἐκλύω, deux de ἀνορθόω, trois de ἵστημι, trois de

ὀρθός, trois de ἀλκή, deux de σώζω, deux de εκσώζω, cinq de ρύομαι⁹⁷. Cette abondance de tels termes vient insinuer de manière ironiquement tragique qu'à la fin le sauveur ne serait que celui qui a fait sombrer la ville dans la peste. Dans ce passage significatif, le prêtre prie Œdipe d'agir comme sauveur de la cité et de trouver un moyen d'être sauvés de la peste, on trouve beaucoup de mots relatifs à ce sujet.

Les traducteurs grecs suivent de près le texte antique. Ils retiennent les tournures syntaxiques, l'ordre des mots et leur sens. Au niveau du vocabulaire, ils emploient tous les deux un lexique relatif à l'idée du redressement. Sarros restitue fidèlement le sens du lexique ; à l'égard de la traduction du verbe (ἀν)ορθόω réitéré trois fois, il fait usage soit de la métaphore morte en grec moderne, répétée deux fois, le mot « ανασταίνω » (ressusciter) pour traduire ὀρθῶσαι βίον et τήνδ' ἀνόρθωσον πόλιν, soit du verbe en ses littéral « σώζω » (sauver) pour le ἀνόρθωσον πόλιν. Les termes ἀλκή et στάντες τ' ἐς ὀρθόν sont transposés à la lettre. La dernière modification concerne le πεσόντες ὕστερον traduit par explication de l'énoncé métaphorique « να πέσουμε στον όλεθρο » (tombons dans le désastre). Roussos essaie de préserver dans les métaphores transférées en grec moderne la notion du ὀρθός - (ἀν)ορθόω. Ainsi, il restitue le ὀρθῶσαι βίον à la lettre, « έχεις ορθώσει τη ζωή μας » (tu as redressé notre vie) ; il reproduit également ἀνόρθωσον πόλιν à la lettre mais suivi d'une explication : « στησε την πόλη ορθή, φρόντισέ την » (remet la ville droite, prends en soin) ; en ce qui concerne στάντες τ' ἐς ὀρθόν, il a utilisé un verbe néo-hellénique composé des mots « ορθός » (droit, debout) et « πόδι » (pied) pour donner le sens métaphorique de se remettre aux pieds : « ορθοποδώ »; de cette manière il a réussi à conserver le lien avec le texte antique et, en même temps, à reconstituer la métaphore à travers un verbe qui constitue une métaphore usée en grec moderne. Quant à la dernière expression, ἀνόρθωσον πόλιν, il a eu recours au mot « στυλώνω », qui vient de « στύλος », colonne, qui sert comme appui aux bâtiments. Enfin le mot ἀλκή est rendu en explication et πεσόντες de manière plus intense : « γκρεμίζομαι » (détruire, démolir).

⁹⁷ La recherche a été effectuée par le moyen de l'outil numérique : <http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/demo/browser.jsp#doc=tlg&aid=0011&wid=004&ct=~z310&dt=lexica&l=20&td=greek&links=tlg>.

Mazon rend fidèlement aussi bien le sens que la syntaxe de l'original. Pour la métaphore ὀρθῶσαι βίον, il traduit à la lettre le verbe mais il met à la place de βίον le mot « fortune ». Il transpose également à la lettre toutes les métaphores restantes sauf la légère variation de sens du mot ἀσφαλεία qu'il traduit par l'adverbe « définitivement ». Dans la même lignée, Davreu traduit à la lettre toutes les métaphores en question. Il fait lui aussi usage de deux verbes, « relever » pour ὀρθόω et στάντες τ' ἐς ὀρθόν et « redresser » pour le ἀνορθόω tandis qu'il traduit par son sens littéral ἐξέλυσας. Toutefois, il change la tournure syntaxique pour le vers στάντες τ' ἐς ὀρθόν καὶ πεσόντες ὕστερον. Une légère modification est remarquée dans le rendu du mot ἀσφαλεία traduit par « avec fermeté ».

v. Νόσος : maladie et douleur

Dès les premières paroles que le prêtre adresse à Œdipe, il est question du λοιμὸς ἔχθιστος, la plaie qui frappe toute la cité. Le mot λοιμὸς a été employé très rarement au V^e siècle av. J.C. et les poètes évitaient de l'utiliser à tel point qu'il est possible de parler d'une superstition cachée derrière son absence. Quand Sophocle écrit l'*Œdipe roi*, la peste athénienne est soit en cours soit récemment terminé ; Sophocle utilise le personnage du prêtre, qui représente l'autorité religieuse, pour faire allusion au sujet de la peste ; ensuite il remplace le terme avec celui plus accepté de νόσος (Mitchell-Boyask 2012 : 321).

L'*Œdipe roi* est la tragédie athénienne la plus liée à l'idée de la maladie et à la pensée médicale (*ibid.* : 320). Comme nous l'avons mentionné, la référence à la peste ouvre la mise en intrigue ; ensuite le νόσος, cité huit fois dans l'ensemble de l'œuvre surtout par Œdipe marque le changement progressif du terme d'un sens littéral à un sens métaphorique et ainsi désigne le parcours que le héros accomplit dans le sens inverse cette fois-ci, de l'aveuglement métaphorique à l'aveuglement littéral. Cela, en corrélation avec un éventail des termes médicaux qui apparaissent dans la tragédie, manifeste la tendance de Sophocle à mélanger le sens littéral avec le sens métaphorique des termes (*ibid.*).

La métaphore filée en question est établie autour du terme νόσος alors que d'autres termes médicaux prennent le rôle de métaphores dérivées. Dans l'analyse qui suit, on propose de se

pencher sur cinq parties du texte où le terme du νόσος est métaphoriquement employé de manière significative. Dans les deux premiers passages, Œdipe, s'adressant au peuple de Thèbes, l'invite à l'aider à trouver le meurtre de Laïus. Les termes relatifs à νόσος sont ici employés à la fois dans leur sens littéral, la peste, et dans leur sens métaphorique, les souffrances.

Dans le troisième passage de la métaphore, l'arrivée du messager de Corinthe marque le premier renversement important dans l'intrigue. La nouvelle qu'il apporte, la mort de Polybe, pousse Œdipe à demander si le roi de Corinthe est mort d'une νόσος ou victime d'un complot. Dans le dialogue qui se déroule, le messager révélera la vraie identité d'Œdipe ; dès ce moment-là, la νόσος n'est chargée que de son sens métaphorique, la souffrance. Dans le quatrième passage de la métaphore, Jocaste est la première qui aperçoit la réalité. Lorsque Œdipe est mis au courant de toute la réalité, il transfère la νόσος à son corps par son auto-aveuglement. Le messager qui raconte les événements affreux du suicide de Jocaste et de la mutilation d'Œdipe, souligne que le fardeau des souffrances (νόσημα) est insupportable pour qu'Œdipe le porte tout seul.

Dans la première partie de la métaphore, Sarros reste près de l'original : il reprend la répétition du terme νοσέω en utilisant l'ensemble « πονάω-πόνος » (souffrir-souffrance) plus le mot θλίψη (chagrin) : « Ξέρω πως όλοι σας πονάτε [...] ο πόνος κανενός σας σαν τον δικό μου. Γιατί η δική σας θλίψη [...] » (je sais bien que vous souffrez tous [...] votre douleur n'est en rien si forte que la mienne. Car votre chagrin [...]). Par la suite, il transfère le ἄλγος εις ἔν' ἔρχεται en rendant le mot ἄλγος par son sens littéral, θλίψη, tout comme en employant une métaphore morte avec le verbe πικραίνω « Η θλίψη τον καθένα πικραίνει χωριστά » (le chagrin de chacun irrite séparément) et il traduit ηὔρισκον ἴασιν à la lettre. Quant aux vers μόνον καθ' αὐτὸν κούδέν' ἄλλον, ἢ δ' ἐμῆ/ ψυχὴ πόλιν τε κάμει καὶ σ' ὁμοῦ στένει./ὥστ' οὐχ ὕπνω γ' εὐδοντά μ' ἐξεγείρετε, il traduit avec des termes équivalents ; pareillement, le mot ἴασιν est transposé fidèlement. Dans la deuxième partie, le terme de νόσος – qui dans le texte original peut avoir à la fois un sens littéral (correspondant à la peste qui a envahit la ville) et un sens figuré – est transposé littéralement et se trouve immédiatement suivi d'un vers au sens figuré : ἀλκὴν λάβοις ἂν κάνακούφισιν κακῶν.

Sarros préserve ici le sens sophocléen des termes et il change la forme nominale de ἀνακούφισιν en forme verbale.

En ce qui concerne la première métaphore, Roussos préfère les verbes pour rendre le sens métaphorique des termes νόσος et νοσέω. Il transpose ainsi les trois premiers vers dans lesquels nous trouvons trois fois le terme νοσέω en employant une fois le verbe « υποφέρω », souffrir, et deux fois de manière répétitive le verbe « πάσχω », subir. Au sujet de l'expression ἄλγος εἰς ἔν' ἔρχεται, il applique de nouveau une expression indicative du sentiment de la douleur : « το δικό του νιώθει ο καθένας πόνο » (chacun ressent sa propre douleur). En ce qui concerne les vers aux vers μόνον καθ' αὐτὸν κούδέν' ἄλλον, ἢ δ' ἐμῆ/ ψυχὴ πόλιν τε κάμει καὶ σ' ὁμοῦ στένει./ὥστ' οὐχ ὕπνω γ' εὐδοντά μ' ἐξεγείρετε, il les transfère par des termes équivalents. Dans la deuxième partie, le traducteur a plutôt tendance à traduire le terme de νόσος par son sens figuré ; de fait, il transpose le terme plus abstraitement sans faire allusion à la peste, en tant que « κακό » (mal) et traduit fidèlement les termes ἀλκὴν et κἀνακούφισιν en conservant leur sens métaphorique et leur forme nominale mais en alternant l'ordre des vers : « Ξανάσασμα, γιαιτριά (στις συμφορές σου) » (consolation, remède [à tes malheurs]).

Les traducteurs français restituent la métaphore filée en question en conservant tous les termes qui ont à voir avec l'énoncé νόσος. Plus concrètement, ils emploient les mots « souffrir – souffrance » pour conserver le sens métaphorique du verbe νοσέω en les répétant trois fois comme c'est le cas dans l'original. Pareillement, ils restituent à la lettre les mots ἄλγος et ἴασιν par les mots « douleur » et « remède » respectivement. Au sujet des vers aux vers μόνον καθ' αὐτὸν κούδέν' ἄλλον, ἢ δ' ἐμῆ/ ψυχὴ πόλιν τε κάμει καὶ σ' ὁμοῦ στένει./ὥστ' οὐχ ὕπνω γ' εὐδοντά μ' ἐξεγείρετε, tous les deux reconstituent les métaphores à la lettre. Dans le deuxième passage, il y a une plus grande souplesse dans la transposition du sens des métaphores : le mot νόσος, réapparu ici, prend le sens du « fléau » pour Mazon tandis que ἀλκή (puissance, force, défense devant le danger) est rendue par « réconfort ». De plus, le mot « peine » qui rend le sens de κακῶν (maux) renforce l'image centrale tissée autour l'idée de la maladie. Enfin, le traducteur rajoute le terme « attendu ». Davreu explicite le sens du vers δέχεσθαι τῇ νόσῳ θ' ὑπηρετεῖν et remplace le terme νόσος par son antonyme, « remède » ;

enfin, il traduit à la lettre le dernier vers : « tu pourrais trouver force et soulagement de tes maux ».

Le terme de νόσος réapparaît quand Œdipe apprend la mort de Polybe et questionne le messager sur la cause de sa mort. Cette fois la νόσος sert comme appui à une métaphore qui présente l'usure et la mort en raison du vieillissement. La réponse porte sur le vieillissement qui rend le corps humain fragile au moindre heurt : μικρὰ παλαιὰ σώματ' εὐνάζει ῥοπή. Le terme ῥοπή apparaît chez Alcée (Fragment 141) et ultérieurement dans *Les Choéphores* d'Eschyle (60) comme synonyme de pesée. Plus tard, il a pris le sens métaphorique d'inclinaison de la balance, de l'instant critique et, spécifiquement dans cette métaphore, il s'agit de l'inclinaison de la balance qui met un terme à la vie des vieillards. Le verbe εὐνάζει apparaît également avec un sens métaphorique ici : tandis que son sens initial est celui de tendre une embuscade (Od. 4.408) et son deuxième sens mettre au lit, faire dormir, Sophocle l'utilise dans le sens de s'assoupir, s'endormir, épuiser, comme euphémisme de mourir.

Employé dans son sens figuré par Sophocle, le terme συναλλαγή démontrait la complicité, la synergie de la maladie. En ce qui concerne les traductions, les traducteurs grecs suppriment la première métaphore, νόσου ξυναλλαγῆ, et la traduisent littéralement. Ensuite, l'expression παλαιὰ (σώματ') est transmise à la lettre par Sarros ; Roussos traduit en sens littéral : « Γέρικο σώμα » (vieux corps). Tous les deux traduisent le εὐνάζει par « σωριάζει » (écraser), transposition propre au grec moderne. De plus, ils réduisent le mot ῥοπή à son sens littéral, l'un traduisant « αφορμή » (prétexte) l'autre « αἰτία » (cause). Leurs traductions continuent à avoir des points communs, lorsqu'ils rendent le ἔφθιτο dans un sens proche de l'original, « χάνομαι » (se perdre). Enfin, les traducteurs rendent le dernier vers par des métaphores mortes, « φτάνω σε γήρας » (atteindre la vieillesse) pour Sarros « με βαραίνει το γήρας » (la vieillesse me pèse) pour Roussos.

La tendance à transposer littéralement cette métaphore se poursuit chez les traducteurs français. Mazon omet le mot συναλλαγή de sa traduction et transpose toutes les autres métaphores dans leur sens littéral. Davreu supprime aussi le terme συναλλαγή et traduit le reste en sens littéral sauf pour le vers μικρὰ παλαιὰ σώματ' εὐνάζει ῥοπή dont il fournit

une nouvelle métaphore en insistant sur l'idée de la vieillesse par la répétition du mot vieux : « Les vieilles gens, leurs vieux corps, un rien suffit à les terrasser ».

Jocaste se réfère deux fois à la νόσος. Une fois lorsqu'elle parle de la peste (635-636) et une deuxième lorsqu'elle comprend la réalité (1060) bien avant Œdipe. Dans ce dernier cas, elle se réfère au malheur qui a éclaté dans sa famille avec la révélation. Les traducteurs grecs rendent le sens métaphorique du mot νοσοῦσα fidèlement mais sans retenir l'image de la maladie : Sarros traduit par « συμφορές » (malheurs) et Roussos par « δυστυχίες » (souffrances). Les traducteurs français restent plus proches du sens de la maladie, en optant tous les deux pour le verbe « souffrir ».

Dans le dernier passage, le messenger raconte les souffrances, autant physiques (mutilation) que psychiques (révélation de son identité) qui ont frappé Œdipe et prépare les spectateurs pour accueillir Œdipe, mutilé, sanglant et dévasté (Mitchell-Boyask 2012 : 322). Sarros et Roussos, en recourant aux termes πάθημα (souffrance) et πάσχω (souffrir) respectivement, reproduisent le sens par des métaphores équivalentes qui retiennent aussi bien le sens littéral que le sens figuré de νόσημα. Les traducteurs français s'écartent de l'image de la νόσος. Davreu choisit le terme « mal », également susceptible de porter les deux sens du mot νόσημα. Mazon utilise le terme « coup » en faisant usage de la métaphore filée « le coup qui l'a frappé ». Pour ce qui est du dernier énoncé métaphorique, μείζον ἢ φέρειν, tous les deux restituent fidèlement.

vi. L'Envahissement de la mort à Thèbes

Dans la *parodos*, le chœur supplie les dieux de sauver sa ville des souffrances et des maux que la peste a entraînés. Pour désigner les morts innombrables, il les compare à des oiseaux se précipitant « sur le rivage du dieu vespéral ». Ce dieu vespéral est le plus probablement Hadès qui, conformément à la conception des anciens, résidait aux confins occidentaux de la terre.

La métaphore sur laquelle est fondée l'image consiste en la phrase ἄλλον [...] ὄρμενον ἀκτὰν πρὸς ἐσπέρου θεοῦ. L'image acquiert son éloquence par le biais de deux comparaisons entourées par les énoncés métaphoriques : les morts qui sont comme des

oiseaux ailés et leur vitesse comparée au feu indomptable. Nous retrouvons l'image du feu imbattable dans la *Théogonie* d'Hésiode : ἡ δὲ Χίμαιραν ἔτικτε πνέουσιν ἀμαιμάκετον πῦρ (319).

Les deux traducteurs grecs reproduisent fidèlement l'image, le sens des termes de Sophocle et conservent la comparaison. Pour donner le sens de εὔπτερον (ὄρνιν), chacun choisit un mot composé qui démontre clairement l'idée de la vitesse et contribue au ton poétique du texte, « γρηγορότερο » (aile-rapide) pour Sarros et « γοργοπτερουγο » (vif battement d'aile) pour Roussos. De même, ils restituent le sens sophocléen de κρεῖσσον en donnant la notion de vitesse. Sarros substitue à πρὸς ἑσπέρου θεοῦ la métonymie composée du nom du dieu, Ἄδης, et traduit le ὄρμενον en rajoutant « με βία » (avec violence). Roussos suit complètement l'original. Sa langue est très poétique : « Ἐνας-ένας, σαν πουλιά γοργοπτερουγα, να χιμούνε με πιότερη φορά » (un à un, comme des oiseaux au vif battement d'ailes qu'ils se ruent avec une plus grande force).

Pour ce qui est des traducteurs français, Mazon restitue l'image dans son intégralité. Il reste toujours fidèle au sens et à la construction syntaxique. Il réduit cependant le sens du mot εὔπτερον à « ailés ». Enfin, il reste proche du sens de la phrase πρὸς ἑσπέρου θεοῦ en traduisant « le dieu du Couchant ». Davreu paraît complètement fidèle à l'original, puisqu'il traduit à la lettre toute l'image. Il est à noter que le sens de la phrase εὔπτερον ὄρνιν est donné par une image propre à la langue française « oiseau à tire-d'aile ».

vii. L'image du port illicite

Tirésias, furieux contre Œdipe, lui révèle l'affreuse réalité des relations incestueuses en présentant sa maison comme un lieu qui ressemble en apparence à un refuge où il a trouvé la sérénité et le bonheur après un heureux voyage dans la mer. Cette métaphore filée est nouée autour de l'emploi métaphorique du mot λιμὴν qui porte ici son sens premier, le port, mais fait en même temps allusion à son sens figuré, le havre, le refuge, l'abri. On note la première apparition de ce sens du terme dans une élégie de Théognis de Mégare (*Élegies* 460). La

métaphore est développée à travers des énoncés métaphoriques qui tiennent à la vie maritime, image chère à Sophocle.

Les traducteurs grecs usent plus ou moins des mêmes procédés stylistiques pour transférer la métaphore filée. Ils conservent le mot λιμήν, puisque ce mot existe aussi en grec moderne. À l'égard du mot εισέπλευσας, Sarros traduit littéralement « μπήκες μέσα » (tu es entré dedans). Ensuite, il crée la métaphore « ολέθριο αραξοβόλι » (amarre dévastatrice) pour rendre le double sens de (τὸν ὑμέναιον) ἄνορμον ([mariage qui n'offre pas] de port, de refuge) qui renvoie à la fois à l'idée maritime d'un port inaccessible et au sens de quelque chose d'atroce, en transférant pour autant la métonymie ὑμέναιον en son sens littéral. De même, Roussos traduit d'abord τὸν ὑμέναιον ἄνορμον par son sens littéral : « τρομερός γάμος » (terrible mariage). De cette manière il fait référence à quelque chose d'affreux ; juste après, il tâche de retenir l'image maritime en optant pour le même mot que Sarros mais sous sa forme verbale et en recourant ainsi à une métaphore morte : « αράζω » (amarrer). En outre, tous les deux rendent le vers ποῖος Κιθαιρῶν οὐχὶ σύμφωνος τάχα en préférant des métaphores standardisées avec des verbes qui créent une image sonore : « αντιβοῶ » pour Sarros et « αντιλαλώ » pour Roussos (résonner, faire écho). En dernier lieu, chacun traduit le εὐπλοία en préservant le sens métaphorique de l'original, un bon ou heureux voyage.

Chez Mazon, au mot λιμήν est substitué par le mot « bords » qui diffère du sens λιμήν et dont le pluriel permet d'insister sur l'étendue démesurée des clameurs se répandant. La sonorité de l'image est conservée par le biais des expressions « clameurs » et « faire écho ». Ensuite il brise la métaphore τὸν ὑμέναιον ἄνορμον en créant une nouvelle : « quel rivage inclément » qui retient le double sens du mot ἄνορμον. Ensuite il conserve intacte la métonymie du mot « hymen ». En dernier lieu, il transpose fidèlement le sens des εισέπλευσας et εὐπλοίας τυχῶν.

Davreu fournit également de la sonorité à l'image avec les choix des verbes « retentir » et « faire écho ». Il transforme l'image de λιμήν par une légère variation de sens en optant pour « rivage ». Ainsi, à l'inverse des traducteurs grecs, les deux traducteurs français, tout en conservant l'image maritime, éliminent le terme λιμήν et, en corollaire, son sens sous-jacent

de conjoint, compagnon, qui constitue le dernier point d'ancrage dans une vie humaine et qui dans ce cas précis, fait allusion à Jocaste qui est présentée comme ἄνορμος ὑμέναιος. De même que Mazon, Davreu brise l'ensemble τὸν ὑμέναιον ἄνορμον et traduit le ἄνορμον par la métaphore innovante « mouillage fatal » en tentant de cette manière de conserver le double sens du terme, autrement dit l'image centrale maritime et l'allusion au terrible inceste. À côté de ceci, il substitue à la métonymie ὑμέναιον un autre énoncé métonymique : « couche nuptiale ». À la fin, il traduit fidèlement le mot εἰσέπλευσας mais en ce qui concerne εὐπλοίας τυχῶν, il fournit une métaphore inventive qui ne maintient plus l'image maritime : « une course chanceuse ». Enfin, il est à noter qu'aucun de traducteurs n'a restitué le procédé stylistique sophocléen de dérivation entre les termes εἰσέπλευσας, εὐπλοία : « ὅταν καταίσθῃ τὸν ὑμέναιον, ὃν δόμοις ἄνορμον εἰσέπλευσας, εὐπλοίας τυχῶν; ».

viii. La fuite précipitée du meurtrier

Le premier *stasimon* est très étroitement lié au premier épisode : le chœur réagit aux deux oracles complémentaires qui ont été rendus, à Delphes par Phébus, et à Thèbes par Tirésias, et s'interroge sur l'identité du meurtrier. Troublé par les paroles de Tirésias, il se met à imaginer, dans une vision prophétique, la fuite et le sort du coupable.

L'image de la fuite se base sur le sens métaphorique du verbe νωμάω signifiant agiter rapidement les parties du corps. On rencontre dans l'*Iliade* l'expression γούνατα νωμᾶν (10.358) et ici πόδα νωμᾶν. L'image prend sa forme complète lorsque la rapidité de la fuite du coupable est comparée à celle des chevaux qui courent comme le vent. À ce propos, Sophocle utilise l'expression ἀελλάδων ἵππων. Dans Homère (*Iliade* 3.13), le mot ἀελλῆς signifiait tourbillonnant et ἄελλα était employé pour faire référence au vent de la tempête (*Iliade* 13.795). Dans cette métaphore filée, Sophocle a utilisé le ἀελλάς pour parler des chevaux. Le même mot dans *Œdipe à Colone* démontre la vitesse de l'oiseau (1081).

Compte tenu de ce qui précède, Sarros, en alternant l'ordre des vers, traduit fidèlement la phrase πόδα νωμᾶν : « τα πόδια του να πάρει και να φύγει » (qu'il prenne ses jambes et s'en

aille), revisitant l'expression grecque standardisée « πάρει δρόμο » (prends la route), tout en gardant la référence aux jambes présente dans l'original. Quant à l'image des chevaux rapides, il introduit une nouvelle comparaison empruntée à l'image des averses pour mettre l'accent sur la précipitation : « ἀλογο σα μπόρα ορμητικό » (cheval comme une averse fouguese). Roussos, en alternant aussi l'ordre des vers, ne reprend pas l'expression πόδα νωμῶν ; il la traduit par son sens littéral « φεύγω » (partir). Ce qui retient l'attention, c'est qu'il fait allusion au sens homérique de la véhémence du tourbillon du vent lorsqu'il rend le sens de ἀελλάδων ἵππων en recourant à un mot qui fait en même temps référence à l'image des pieds qui prennent la fuite : « τ' αλόγατα τ' ανεμοπόδαρα » (les chevaux aux pieds de vent).

Ce qui est intéressant dans la traduction de Mazon est le fait qu'il renforce l'image des chevaux en la diffusant dans tout le passage. Plus précisément, il change l'ordre des vers en commençant par le dernier φυγῆ πόδα νωμῶν dont il garde le sens mais en traduisant le mot πόδα, jambes, par « jarrets ». Ainsi, il unit cette métaphore avec l'image des chevaux non seulement à travers l'usage du superlatif mais aussi par le sens du mot choisi. Au sujet de ἀελλάδων ἵππων, il conserve le sens sophocléen qui fait allusion à la turbulence du vent par le biais d'une métaphore adaptée en français : « ces cavales qui luttent avec les vents ».

L'image de la fuite précipitée est mise en valeur chez Davreu qui transfère la métaphore du dernier vers au début et emploie des mots qui illustrent intensément le mouvement impétueux : « agiter dans sa fuite [...] un pied fouguese ». Il est intéressant de remarquer sur ce point que Davreu, en gardant le mot « pied » dans sa traduction, comme les traducteurs grecs le font également, préserve un double niveau de langage et une allusion à Œdipe dont le nom est composé du mot πους. De cette façon, la culpabilité du héros est sous-jacente et pressentie par le chœur. À l'inverse, Mazon perd cette connotation en optant pour « jarrets ». Enfin, Davreu retient bien la liaison de la vitesse des chevaux avec la tempête ; toutefois, si nous portons plus d'attention à l'image, Davreu, contrairement aux autres traducteurs, ne compare pas la vitesse des animaux à celle du vent ou de la tempête mais présente plutôt l'image des chevaux qui courent fougueseusement dans la tempête.

ix. Image du fugitif errant comme un animal sauvage

La vision prophétique du chœur continue avec Apollon et les Érinyes qui poursuivent déjà leur proie, dans une chasse impitoyable. Le fugitif, dans sa tentative de s'enfuir, erre dans la forêt sauvage. Dans la métaphore en question, la poursuite est dépeinte aussi bien par les participes χηρέων et ἀπονοσφίζων, le verbe de mouvement περιποτάομαι que par la comparaison animale.

Sarros reprend la comparaison du taureau aussi bien que le procédé de la répétition du mot μέλεος traduit par son sens figuré. De plus, il traduit le mot χηρέω par « μόνος », seul, en tentant de faire référence au sens sophocléen, désignant celui qui vit isolément en raison de l'exil. Roussos traduit différemment les deux emplois du mot μέλεος en interprétant μελέω ποδὶ comme κουρασμένο πόδι (jambe fatiguée) et en traduisant μέλεος comme « δυστυχημένος » (malheureux), transposition qui est proche du sens figuré que le mot avait déjà à l'époque de Sophocle. En ce qui concerne le terme χηρέω il fait le même choix que Sarros. Le mot ἀπονοσφίζων qui chez Sophocle prend le sens d'essayer de s'enfuir est transmis par Roussos fidèlement. Néanmoins, Roussos rend par son sens littéral la phrase τὰ μεσόμφαλα γὰρ tandis que Sarros la retient dans une métaphore propre au grec moderne et prolongée : « και τρέμει του οφαλού της γης τα λόγια μην το βρουν » (et il tremble que les paroles du centre de la terre ne le trouvent). Enfin, il est intéressant de constater comment les traducteurs rendent la métaphore issue de verbe περιποτάομαι, voler alentours. Sarros la transpose à la lettre ; Roussos d'autre part, produit une métaphore innovante par un jeu de mots où le début du second mot fait écho à la fin du mot qui le précède par le biais de sonorités similaires. En outre, à travers cette métaphore l'image est renforcée par l'accent mis sur le resserrement asphyxiant entraîné par les oracles : « όμως αυτοί τον κυκλοζώνουν ζωντανοί » (mais eux, cependant, vivants, l'encerclent).

Mazon reste proche du texte antique. Il conserve l'image et la tournure syntaxique. En ce qui concerne les énoncés métaphoriques, il les maintient dans la plupart des cas ; en exceptant le μελέω ποδὶ dont il transpose le sens, « dans sa fuite misérable », et le mot μεσόμφαλα qui est rendu en explication, il restitue le sens sophocléen des énoncés métaphoriques ainsi que le procédé de répétition μέλεος μελέω. Davreu omet le mot « comme » de la comparaison avec

le taureau ; par conséquent, il en fait une métaphore. Sinon, il reste complètement fidèle à la tournure syntaxique et au sens des mots antiques ; un exemple significatif consiste en l'usage du « nombril de la terre » pour τὰ μεσόμφαλα γᾶς.

x. Le chef de l'État capitaine de la ville

La préférence de Sophocle pour ce type de la métaphore est déjà connue depuis *Antigone* ; nous y reviendrons encore une fois dans l'analyse d'*Œdipe à Colone*. Dans *Œdipe roi* notamment, cette métaphore est rencontrée dans deux passages éloignés, l'un concernant les paroles du chœur qui réaffirme son attachement à son roi et l'autre les paroles de Jocaste qui cherche à aller faire ses dévotions à Apollon, troublée par le désarroi du roi.

Les traducteurs grecs conservent la métaphore filée et l'image du capitaine du navire. Tous les deux restituent le ἐν πόνοις ἀλοῦσαν en recourant au verbe néo-hellénique « παραδέρνω » qui paraît pertinent à double titre : lorsqu'il se réfère à un bateau, il veut dire tanguer, être ballotté par les vagues ; mais il possède aussi le sens métaphorique d'être ébranlé, subir des souffrances ; bien plus, lorsqu'il est suivi d'un mot qui indique la douleur ou la souffrance, il forme une métaphore standardisée en grec moderne ; à ce titre, Sarros emploie « παραδέρνω στον πόνο » (être ébranlé de douleur) et Roussos « παραδέρνω στις συμφορές » (être ébranlé de chagrin). À l'égard de la phrase κατ' ὀρθὸν οὐρῖσας qui, chez Sophocle, prend le sens de naviguer dans la bonne direction, Sarros choisit le verbe maritime « αρμενίζω » (voguer) accompagné de l'adjectif « ὀρθή » (droit) alors que Roussos unit les deux notions dans un verbe composé : « ὀρθοπλωρώ » (tenir le cap) qui, mis emphatiquement au début de la métaphore, provoque une alternance de l'ordre des vers. Par rapport au mot εὐπομπος qui signifie « celui qui conduit bien, celui qui amène à un bon résultat, » Sarros fait usage d'un verbe composé qui garde le sens : « καλοδήγα » (bien conduire) ; d'autre part, Roussos préfère le traduire en une forme nominale par une explication qui renforce l'image du capitaine : « ἐπιδέξιος καρaboκóρης » (adroit capitaine). Dans la partie de la comparaison qui concerne les paroles de Jocaste, tous les deux traduisent fidèlement, à tel point qu'ils emploient la même traduction.

Dans la première partie de la métaphore filée, Mazon rend l'image maritime mais il entraîne aussi quelques modifications sur le sens des mots. À propos de la phrase ἐν πόνοις ἀλοῦσαν, il ne se réfère pas du tout à la douleur ; à l'inverse, son choix « en proie aux traverses » suggère l'image d'un obstacle en même temps que d'un piège. Ensuite, il transpose l'expression κατ' ὀρθὸν οὐριῶς par son sens premier, transporter avec un bon vent, qui met en avant l'image maritime plus concrétisée puisque le traducteur rend sensible le mouvement du capitaine qui place le bateau dans la même trajectoire que le vent. Le mot « pilote », choisi pour le transfert du εὐπομπός, est une explication qui est dans la continuité de l'image. Davreu étend l'image de la navigation en mer en transposant le ἐν πόνοις ἀλοῦσαν par une nouvelle métaphore standardisée : « ma terre chérie était dans la tourmente ». De manière similaire aux autres traducteurs, Davreu choisit un terme à double sens, « tourmenter », pour faire référence à la fois aux tempêtes de la mer et aux tempêtes de la cité. À l'égard de κατ' ὀρθὸν οὐριῶς il partage le même choix que Mazon. Enfin, concernant le mot εὐπομπός, il le rend par explication « un bon guide ».

La deuxième partie de la métaphore, qui exprime l'inquiétude de Jocaste pour l'état d'affolement d'Œdipe, est transmise par Mazon tout en mettant en exergue l'image du capitaine du bateau. Pour ce faire, il fournit une explicitation du κυβερνήτης νεώς qui constitue réellement une nouvelle version de l'image : « alors qu'il tient dans ses mains la barre de notre vaisseau ». Nous rencontrons la même image chez Davreu avec une petite variation : « [...] qui tient la barre du navire ».

xi. L'*hybris* enfante le tyran

Dans le deuxième *stasimon*, l'attitude du chœur à l'égard d'Œdipe commence à se modifier. Toutes les informations livrées dans le second épisode concourent à éveiller sa méfiance : les preuves qui révèlent Œdipe comme le meurtrier de son père commencent à s'accumuler et le meurtre prend peu à peu la forme d'un parricide. L'ordre moral et religieux est remis en cause et le chœur proclame leur éternité et sa position hostile face à tous ceux qui veulent le transgresser.

Dans ce passage, l'*hybris* personnifiée est présentée comme la démesure humaine qui engendre un châtement presque naturel. Le terme τύραννος renvoie allusivement à Œdipe ; le chœur n'ose pas encore lui imputer directement le crime. L'hésitation du chœur est aussi reflétée par le choix du mot τύραννος qui, à l'époque antique, recouvrait deux sens : un gouverneur au pouvoir absolu, qui n'est pas contraint par des lois ou des constitutions ; ce sens apparaît pour la première fois dans l'*Hymne homérique à Arès* (5). En deuxième lieu, il indique un chef qui se comporte en despote et abuse de ses pouvoirs. La métaphore fait aussi référence aux « pieds », rappelant implicitement les conditions de naissance d'Œdipe.

La métaphore filée de l'*hybris* se greffe sur une série des formes verbales qui révèle le parcours de l'ascension à la chute. Au premier abord, le terme ύβρις est transposé par les traducteurs grecs comme synonyme d'arrogance : « αλαζονεία » pour Roussos « θράσος » pour Sarros. Leurs choix coïncident complètement lorsqu'ils reproduisent le sens de φυτεύει et ύπερπλησθῆ fidèlement. Il en va de même pour la phrase ακρότατα γεῖσ' ἀναβᾶσ' où le mot γεῖσον (partie qui surplombe un mur ou un toit) est rendu par tous les deux par « κορυφή » (sommets) afin de mettre en place la métaphore morte en grec moderne « φτάνω στην ψηλή/ ακρότατη κορυφή » (atteindre le plus haut sommet). En ce qui concerne la phrase suivante ἀπότομον ὄρουσεν εἰς ἀνάγκαν, il convient d'abord de dire que le terme ἀνάγκα – défini comme force, nécessité, contrainte chez Homère, Pindare, Hérodote, Eschyle et Sophocle – renvoie aussi à un sens déjà rencontré chez Hérodote (*Histoires* 1.116), violence, torture, punition ; Sophocle emploie ce mot dans le *Philoctète* pour parler de la douleur du corps (206). Enfin nous rencontrons le même terme dans le sens du destin comme c'est le cas dans les *Phéniciennes* d'Euripide (1000). Quant au mot ὀρούω, Sophocle reprend le sens de se précipiter, se ruer, métaphoriquement. Cela étant, Sarros donne à ἀνάγκα le sens de la chute en fournissant la métaphore courante en grec moderne, πέφτω στο γκρεμό, (tomber dans le gouffre) dans une forme poétique ; il ne prend pas non plus en compte le terme ἄφαρ. Roussos produit une métaphore plus prolongée et plus poétique en donnant à ἀνάγκα le sens du destin et en conservant ἄφαρ. Pour ce faire, ils alternent aussi la forme syntaxique en faisant de ἀνάγκα le sujet du verbe : « θα την γκρεμίσει η μοίρα ξαφνικά σ'ακαταμέτρητους βυθούς » (le destin va l'anéantir soudainement dans des abîmes insondables). Enfin, chacun

des traducteurs grecs restitue le sens métaphorique du dernier vers ἔνθ' οὐ ποδὶ χρησίμῳ χρῆται de manière assez proche de l'original ; Sarros par reproduction de la même métaphore plus explication et Roussos par une métaphore standardisée en grec moderne « δεν κουνάω το πόδι μου » (je ne bouge pas le pied).

Chez les traducteurs français ὄβρις est traduit par démesure et τύραννος est traduit littéralement. Mazon traduit φυτεύει par « enfanter » afin de conserver le sens métaphorique « donner naissance ». Dans la même logique, Davreu opte pour « engendrer ». L'expression métaphorique ὑπερπλησθῆ μάταν est transposée par les deux traducteurs fidèlement mais avec une légère variation au niveau du sens de μάταν, « être follement gavée ». Leurs choix coïncident aussi à l'égard du vers ἀκρότατα γεῖσ' ἀναβᾶσ' où ils choisissent une expression équivalente en français « elle est montée au plus haut ». Mazon rajoute « sur le faite ». Leurs transpositions sont assez semblables dans le cas du vers ἀπότομον ὄρουσεν εἰς ἀνάγκαν où ils emploient une métaphore propre au français et conservent ἄφαρ avec « soudain » : « la voilà soudain s'abîme dans un précipice fatal » pour Mazon et « La voilà soudain qui se jette à l'abîme de la fatalité » pour Davreu. Il est à noter que, contrairement aux traducteurs grecs, tous les deux retiennent la connotation du destin parallèlement avec l'idée de la falaise. En dernier lieu, le vers ἔνθ' οὐ ποδὶ χρησίμῳ χρῆται est transposée par Mazon en personnifiant les « pieds » et en faisant des adjonctions pour rendre compréhensible le sens métaphorique : « où dès lors ses pieds brisés se refusent à la servir ». Davreu traduit de manière proche de l'original.

xii. Lamentations sur les relations incestueuses

Après la révélation de l'identité d'Œdipe, les lamentations du héros sont relayées par celles du chœur qui, dans le troisième *stasimon*, résume l'histoire de celui qui était jadis exemplaire dans l'héroïsme et le bonheur et a maintenant plongé dans le crime, le malheur et le destin tragique. Dans la deuxième strophe, le chœur déplore les relations incestueuses du héros. Il se réfère au μέγας λιμὴν, terme qui apparaît aussi dans la métaphore 7, à la différence que cette fois son sens métaphorique – celui du havre, du refuge, de l'abri sous le prisme du refuge, de

l'abri, du nid que la famille constitue pour chaque personne – est au premier plan. De cette façon, le « port » qui a reçu le héros devient synonyme de son origine, de sa naissance, de l'utérus et par extension de sa malédiction (Segal 1999 : 227). Ce port accueille le héros comme θαλαμηπόλω qui par métonymie de la chambre nuptiale veut dire comme un jeune marié. Les adjectifs : nuptial, marital, se réfèrent autant au père qu'au fils. L'image qui suit – la femme en tant que champ labouré par son époux – réapparaît ultérieurement (1257, 1485, 1497). Nous la retrouvons également dans l'*Antigone*, lorsque, à la question d'Ismène s'il mettrait vraiment à mort la femme de son fils, Créon répond avec une expression considérée par plusieurs spécialistes inappropriée devant des jeunes nobles filles : ἀρώσιμοι γὰρ χἀτέρων εἰσὶν γύαι (569). Comme Sophocle, Euripide a repris des phrases semblables dans *Les Phéniciennes* (18).

Les deux traducteurs grecs changent emphatiquement l'ordre des vers pour mettre l'accent sur l'atrocité de l'inceste ; ainsi ils traduisent d'abord παιδὶ καὶ πατρὶ. Sarros retient le mot λιμήν en gardant la métaphore intacte. À l'inverse, Roussos utilise la métonymie « κόρφος » (le sein). Sarros transfère le terme θαλαμηπόλω en choisissant une comparaison et en ajoutant au mot antique ομόκλινος (ceux qui partagent le même lit) le préfixe – συν – pour mettre l'accent sur le sens de « tous les deux » : « σα συνομόκλινοι ». Roussos préfère expliciter le sens « όπου ως γαμπρός ἔχεις πλαγιάσει » (là où comme époux tu t'étais étendu). Enfin, tous les deux suppriment l'image du champ labouré en optant pour une explication et une traduction assez semblable : Sarros choisit le « πατρική κοίτη » (lit conjugal) et Roussos le « πατρικό κρεβάτι » (lit conjugal) ; la seule différence consiste en ce que Sarros choisit un mot antique pour désigner le lit – κοίτη – tandis que Roussos préfère le terme néo-hellénique « κρεβάτι ».

Mazon entraîne des changements au niveau syntaxique et dans l'ordre des mots afin de restituer la métaphore du λιμήν. Il conserve de θαλαμηπόλω le sens qu'il a comme adjectif – nuptial, conjugal – et le traduit comme « chambre nuptiale », transféré à la place du sujet de la proposition. Déplacé, l'énoncé μέγας λιμήν est rendu plus bas en retenant son sens premier. L'adjectif μέγας acquiert le sens connotatif « terrible » : « Ainsi la chambre nuptiale a vu le fils après le père entrer au même port terrible ! ». À l'inverse de Mazon, Davreu reste proche

de la tournure syntaxique du texte source mais il entraîne certaines modifications surtout au niveau du sens des mots. Ainsi il transpose λιμήν en « rivage », ἤρκεσεν (supporter) en « servir » et πεσεῖν en « échouer », verbe qui renforce l'image nautique.

En ce qui concerne le αἰ πατρῷαί σ' ἄλοκες, les deux traducteurs français reproduisent l'image. Mazon traduit proche de l'original : « comment le champ labouré par ton père a-t-il pu si longtemps, sans révolte, te supporter ô malheureux ? ». Toutefois il paraphrase le sens du mot σῆγα en le traduisant comme « sans révolte ». Davreu traduit à la lettre : « Comment, comment les sillons frayés par ton père ont-ils pu, malheureux, te porter si longtemps en silence ? » ; à propos de sa traduction, il convient de dire que le verbe « frayer » renvoie immédiatement au sens métaphorique de « frayer le chemin ». Nous remarquons ainsi que les traducteurs français, contrairement aux grecs, promeuvent l'altérité du texte source – sa *foreignization* d'après Venuti ou une visée éthique du traduire selon Berman – au lieu d'une adaptation conforme aux conventions de la culture et de la langue d'accueil comme c'est le cas des traducteurs grecs.

xiii. Rappel du sauvetage de la cité par Œdipe

À la fin du troisième *stasimon* le chœur reconnaît qu'Œdipe lui a rendu jadis la vie en offrant à la cité sérénité et bonheur. Deux propositions qui évoquent la conquête de la sérénité dans le corps humain illustrent ce bonheur perdu à jamais : ἀνέπνευσά τ' ἐκ σέθεν /καὶ κατεκοίμασα τοῦμόν ὄμμα. Toutefois, nous ne pouvons pas ignorer qu'il existe une interprétation différente de ces vers ; certains spécialistes de lettres antiques grecques et en corollaire traducteurs y voient plutôt un contraste avec les paroles du chœur entre la renaissance de la vie jadis et la mort que réserve le présent. Cette interprétation rappelle les paroles du prêtre στάντες τ' ἐς ὀρθὸν καὶ πεσόντες ὕστερον (49-50).

Roussos suit sans réserve la première interprétation puisqu'il tâche de fournir des images qui dépeignent la sérénité passée. Il rajout le mot « γαλήνια » (sérénité) et adapte la deuxième métaphore en grec moderne : « χάρη σε σένα ἀνάπνευσα γαλήνια. Κι ο ὕπνος σφάλισε τα μάτια μου » (grâce à toi, j'ai retrouvé la sérénité et le sommeil a clos mes yeux).

L'interprétation de Sarros se rapproche plutôt de la deuxième interprétation ; cela se perçoit par le changement des temps grammaticaux (passé simple et passé composé) des deux verbes et le rajout de la phrase « και μες στα τόσα βάσανα » (et dans tant de tourments) qui renvoie à l'état actuel du chœur : « Εγώ από σένα ανάσανα και μες στα τόσα βάσανα, τα μάτια μου έχω κλείσει » (Moi, c'est grâce à toi que j'ai repris vie et dans tant de tourments j'ai fermé les yeux).

L'interprétation détermine aussi la traduction des traducteurs français. Mazon est pour la deuxième interprétation lorsqu'il traduit « par toi jadis j'ai découvert la vie, et par toi aujourd'hui je ferme à jamais les yeux ! ». Il faut aussi noter qu'il traduit les verbes ἀνέπνευσά et κατεκοίμασα en modifiant légèrement le sens alors qu'il rajoute les adverbes « jadis » et « à jamais ». Davreu est plutôt en faveur de la première interprétation et reproduit intacts le sens et l'image des ἀνέπνευσά et κατεκοίμασα en mettant l'accent sur le soulagement que l'acte d'Œdipe a offert à la ville par le biais des verbes « reprendre » et « laisser » : « C'est par toi que j'ai repris le souffle, Et laissé le sommeil me fermer les yeux ».

xiv. L'aveuglement

L'aveuglement que s'inflige Œdipe est décrit par le messager dans le détail et de manière illustrative. Pour rendre sensible à quel point le sang qui coule a inondé sa barbe, il le compare aux averses de la pluie et de la grêle. Le verbe τέγωω réitéré deux fois, lie le comparé (sang) avec le comparant (pluie, grêle). On retrouve l'expression ὀμβρία χαλάζη dans *Œdipe à Colone* (1503). En outre, il paraît utile de souligner que le mot φόνοϋ est employé ici par Sophocle dans son sens métaphorique, le sang qui coule ; ce sens figuré apparaît déjà dans l'*Illiade* (10.298) et chez les poètes lyriques Alcée (Fragment 153) et Pindare (*Isthmiques* 8(7).55).

Sarros suit de très près l'original. Une légère modification consiste en la traduction de φοίνια γλῆναι par « μαυράδια ματωμένα » (noirceurs ensanglantés). Ce qui attire l'attention ici, c'est la particularité du langage : le lexique « μαυράδια, αιματερό », l'usage de l'apostrophe « Του' »

τρέχαν, · κι ουδ'» juste après des signes de ponctuation, l'omission d'un mot indiquant la comparaison et son remplacement par l'équivalent du point-virgule, l'emploi de propositions simples et très courtes ; tout cela renvoie à une langue et un style poétiques proches des chants populaires. Roussos conserve l'image entière en traduisant fidèlement l'original. Il n'omet pas de termes et il traduit la répétition du ὁμοῦ en utilisant deux fois la comparaison. Son lexique est très proche de l'original et plus soigné que celui de Sarros.

Mazon suit de très près l'original en respectant la tournure syntaxique, le sens des mots et l'image ; pour autant, il omet la traduction du mot μυδώσας et transforme la phrase verbale οὐδ' ἀνίεσαν φόνου μυδώσας σταγόνας en phrase nominale ; de plus, il explique le verbe ἐτέγγετο. Davreu reste aussi très proche du texte source. Il est assez illustratif lorsqu'il transpose la phrase οὐδ' ἀνίεσαν φόνου μυδώσας σταγόνας, ἀλλ' ὁμοῦ μέλας en ajoutant des détails qui renforcent l'image comme « le lent goutte à goutte (d'un sang vicié) » et plus bas le mot « vrai » : « une vraie grêle ». Ce qui est à noter aussi c'est le souci de trouver des mots qui reproduisent le sens premier des mots antiques comme « jaillir » pour ἀνίεσαν ou « vicié » pour μυδώσας.

xv. Le nuage de ténèbres

Le héros, aveugle, revient sur scène pour chanter une dernière fois son malheur, dans un *kommos* lyrique composé, comme les chants du chœur, de deux strophes avec leurs antistrophes. Les lamentations chantées d'Œdipe ainsi que les exclamations dialoguées du coryphée expriment toute la violence de la souffrance du héros. Dans ce petit passage, Œdipe se lamente sur les ténèbres de l'aveuglement dans lesquels il vit désormais. Il s'y réfère par le biais d'une série d'adjectifs qui déterminent le nuage de ténèbres – métaphore de l'aveuglement – en y attribuant des caractéristiques métaphoriques.

Sarros traduit fidèlement, en utilisant des adjectifs, sauf deux fois où il recourt aux explications pour restituer le sens. Roussos emploie aussi des adjectifs. Il crée un vers composé d'une série d'adjectifs dont chacun commence par un alpha privatif « ανεἶπωτο κι ανάερο κι ανίκητο » (indescriptible et insaisissable et invincible). Il traduit le ἐπιπλόμενον

par une variation de sens « ανάερος » qui renvoie à deux sens : quelque chose de si léger qu'il semble flotter dans l'air ou être immatériel, vaporeux, éthéré ; quelque chose qui ne peut pas être aéré et provoque l'asphyxie. Le deuxième sens semble plus adéquat. Comme Sarros, il transmet le δυσούριστον en explication, ce qui est totalement logique puisqu'il n'existe pas d'adjectif correspondant à ce sens en grec moderne.

Mazon a recours à plusieurs procédés pour transposer le sens des adjectifs. Il rend σκότου νέφος, ἀπότροπον et ἀδάματόν par des termes qui reproduisent leurs sens. À propos de δυσούριστον, il le traduit par son sens littéral sans conserver l'image du vent. L'adjectif ἐπιπλόμενον est rendu par une explication alors que le sens de ἄφατον est légèrement changé en « immense », sens qu'on retrouve chez Aristophane. Davreu fait usage d'un mot assez poétique pour transposer νέφος : « nuée ». Il traduit les ἀπότροπον et ἀδάματόν à la lettre ; en changeant l'ordre syntaxique et grammatical, il unit ensuite ἐπιπλόμενον et ἄφατον dans un nouvel énoncé métaphorique qui glose en même temps le mot ἐπιπλόμενον : « ineffable violence ». Enfin, il traduit δυσούριστον par la périphrase « sans prise » qui constitue une métaphore standardisée en français.

xvi. Le mariage incestueux

Œdipe se lance dans une longue lamentation dans laquelle le mariage incestueux prend le pas sur toutes les douleurs. Le héros déplore sa naissance, son origine, son mariage et ses enfants tous liés par le αἴμα' ἐμφύλιον.

Sarros traduit fidèlement au niveau du sens et de la construction syntaxique. La seule modification qu'il produit consiste en la transposition de la phrase φυτεύσαντες πάλιν avec ἀνεῖτε ταῦτοῦ σπέρμα dans un ensemble « κι ἐπειτα ζαναβγάλατε το σπέρμα το ίδιο » (et ensuite vous avez reproduit le même sperme), pratique qui se retrouve aussi chez Roussos. Ce dernier apporte quelques modifications supplémentaires : il transmet par une explication la phrase γυναικας μητέρας τε où il rajoute l'adjectif « ομόκλινες » (ceux qui partagent le même lit) pour insister sur l'acte de l'inceste. De plus, il rend le verbe κάπεδείξατε par une

métaphore morte dont le sens est relatif à l'idée de la naissance : « βγάλατε στον κόσμο » (vous avez mis au monde).

Mazon rend fidèlement la métaphore du mariage incestueux. Il fait le choix d'une autre métonymie, « hymen », pour γάμοι. Il transpose tous les autres termes à la lettre. Davreu traduit aussi fidèlement. Les seules interventions sont qu'il transpose le verbe φυτεύω par son sens littéral et qu'il traduit le αἶμ' ἐμφύλιον par explication.

xvii. Le mariage en termes agricoles

Sous les supplications d'Œdipe, Créon fait venir ses deux filles auprès de lui. Œdipe songe à l'avenir qui attend ses filles, pleure sur leurs futures misères. Il utilise des termes issus du vocabulaire de l'agriculture pour parler du mariage incestueux et du futur mariage de ses filles. Ici revient une autre version de l'image triviale qui présente la femme comme champ à labourer : l'absence du mariage et des enfants est comparée à l'aridité des champs.

Sarros ne retient pas tous les termes de la métaphore agricole. Il traduit littéralement le verbe ἥροσεν ; cela paraît logique puisqu'une telle métaphore ne s'utiliserait pas en grec moderne car elle semblerait grossière et déplacée. Pour autant, il unit le terme ἐξέφυ avec ἐσπάρη dans une métaphore morte équivalente sémantiquement en grec moderne : « κι από εκείνην που φύτρωσε » (d'où lui-même était sorti). En ce qui concerne l'image évoquée par χέρσους φθαρήναι (dépérir stérile), il la transpose en une métaphore standardisée en grec moderne qui rend le sens de dépérir « μαραίνω » et conserve le double sens du mot « χέρσος » (aride, stérile comme une terre et comme une femme) en combinaison avec le mot « άγαμος » (célibat), en reproduisant la technique de Sophocle qui consiste à combiner les termes littéraux avec les termes figurés : « αλλά ειν' ανάγκη να μαραθείτε ανύπαντρες και χέρσες » (mais il est nécessaire que vous dépérissiez célibataires et stériles). Roussos ne préserve aucun des termes relatifs à la métaphore filée rurale. Il se borne seulement à traduire φθαρήναι avec la même métaphore que Sarros a utilisée, le verbe « μαραίνω » (dépérir, faner).

Les traducteurs français se contentent seulement de quelques faibles allusions à l'image agricole. Plus précisément ils rendent le verbe ἥροσεν par la métaphore morte du verbe « féconder » qui implique faiblement une corrélation avec l'image rurale ; Mazon cependant étend un peu la métaphore en choisissant la phrase « féconder le sein ». Le terme ἐσπάρη est transmis dans son sens littéral par les deux traducteurs. En ce qui concerne le χέρσους φθαρήναι κἀγάμους, ils font usage de métaphores mortes où l'emploi du mot « stérilité » fait nécessairement allusion à la stérilité de la terre, reproduisant en même temps le jeu de Sophocle entre un sens littéral et un sens figuré : « Consumer dans la stérilité et dans la solitude » pour Mazon et « dépérir dans le célibat et dans la stérilité » pour Davreu. En dernier lieu, Mazon, transpose le mot κἀγάμους par une variation du sens en κἀγάμους contrairement à Davreu qui recourt à un mot équivalent.

xviii. Le jeu perpétuel entre la lumière et les ténèbres

Dans cette œuvre, l'entrée thématique duelle de l'ombre et de la lumière – on aurait aussi pu dire obscurité et lumière, ou clairvoyance et aveuglement – est un motif qui s'impose et se répète tout au long de la pièce à travers l'usage d'un lexique relatif au verbe « voir ». Plus précisément, on note quarante-quatre emplois du verbe ὀράω, onze du verbe εἰσοράω, douze du verbe βλέπω, trois du verbe δέркоμαι, sept de l'adjectif τυφλός, trois du nom σκότος⁹⁸. Sophocle joue avec l'antithèse constante entre la lumière et l'ombre et avec l'alternance entre le sens littéral et le sens figuré de toute cette matière lexicale, de sorte que les paroles du héros échangées avec les autres personnages rendent sensible toute l'ambiguïté de ses propos, puisqu'il lui arrive de dire autre chose ou le contraire de ce qu'il dit. Révélant ainsi la scission entre les yeux qui savent voir et ceux qui ne le peuvent pas, « L'ambiguïté de ses propos ne traduit pas la duplicité de son caractère, qui est tout d'une pièce, mais plus profondément la dualité de son être. » (Vernant [1972] 2001a : 105).

⁹⁸ La recherche a été effectuée par le moyen de l'outil numérique : <http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/demo/browser.jsp#doc=tlg&aid=0011&wid=004&ct=~z310&dt=lexica&l=20&t d=greek&links=tlg>.

Étant donné que la métaphore filée en question se trouve diffusée dans l'ensemble de la pièce, quatre passages significatifs ont été sélectionnés pour étudier les procédés de traduction de la métaphore.

Dans le premier passage, tiré du conflit entre Œdipe et Tirésias, les traducteurs grecs rendent fidèlement les métaphores en entraînant peu de modifications surtout au niveau du lexique. Sarros supprime l'expression ἴν' εἶ κακοῦ tandis que Roussos la transpose en explication « το κατάντημά σου » (ma déchéance) ; ensuite, la phrase τυφλὸς τὰ τ' ὄψα τὸν τε νοῦν τὰ τ' ὄμματ' εἶ dans laquelle se trouvent deux procédés stylistiques, la conjonction de « et » et la résonance de l'allitération du - t - , est restituée fidèlement par Sarros autant au niveau des mots qu'au niveau de l'allitération ; la conjonction est transformée en disjonction. Roussos alterne l'ordre des mots et transforme le νοῦν en son sens littéral « σκέψη » (pensée) en conservant aussi l'allitération et en produisant une disjonction. Un peu plus bas, Sarros modifie la métaphore Μιᾶς τρέφῃ πρὸς νυκτός par le verbe « ζῶ » (vivre) à la place de « τρέφω » (nourrir) alors que Roussos reproduit à la lettre : « σε τρέφει ἡ νύχτα » (la nuit te nourrit). L'expression finale qui fait référence à la lumière est employée fidèlement à l'original ; pour autant, il convient de noter que le choix de Sarros de retenir intact le terme φῶς dans sa traduction a comme résultat de conserver le double sens du mot correspondant à la fois à la lumière du jour et à la lucidité ; ceci ne se produit pas chez Roussos. Enfin, au niveau du discours, il importe de noter le choix de Sarros du verbe poétique « θωρῶ » au lieu du simple « βλέπω » (tous les deux ayant le sens de voir, regarder, le premier est une forme plutôt idiomatique).

L'emploi du verbe « θωρῶ » revient dans la traduction du deuxième passage chez Sarros qui, voulant conserver l'usage sophocléen de deux verbes différents avec le sens de « voir » pour illustrer l'antithèse de la personne qui voit parfaitement mais qui est incapable de voir la vérité, recourt de nouveau aux verbes « θωρῶ » et « βλέπω ». Roussos choisit de transmettre le premier verbe par une périphrase qui explicite : « ἔχεις ἐσύ το φῶς σου ἀλλὰ δε βλέπεις » (tu as ta lumière mais tu ne vois pas). Par le choix du mot φῶς les deux traducteurs conservent ici le double sens de la lumière et de la lucidité. À propos du vers βλέποντα νῦν μὲν ὄρθ', ἔπειτα δὲ σκότον, Sarros le traduit à la lettre mais en substituant à ὄρθ' le mot «

φώς » qui entre en contradiction avec le mot « σκοτάδι » lequel préserve le double sens de l'obscurité et des malheurs. Roussos reste également proche au texte antique. Il transmet la dernière partie du vers par une métaphore morte en grec moderne, « μα έπειτα θα σαι σε βαθύ σκοτάδι » (mais ensuite tu seras dans une profonde obscurité) qui retient aussi le double sens du mot « σκότος ».

Le troisième passage est tiré du dialogue de Créon avec le chœur lorsque ce premier entend qu'Œdipe l'a accusé de trahison. Dans les paroles de Créon, la vision représente encore la clairvoyance. Dans ce sens, Sarros reproduit fidèlement le sens de l'expression Έξ όμμάτων δ' όρθών en introduisant une métaphore innovante poétique en grec moderne qui inclut en soi le jeu de la lumière et de l'ombre : « με ασκότιστα μάτια » (des yeux que rien n'obscurcit). Roussos traduit en explicitant le sens. La réponse du chœur, dans laquelle le verbe όρω a le sens de ne pas faire attention à ce qui ne nous concerne pas, est transmise par les deux traducteurs à la lettre.

Le dernier passage présente Œdipe aveuglé se lamentant sur son destin et sa cécité. L'expression κάπερ σκοτεινός est transposée par Roussos en métaphore morte en grec moderne ; Sarros reproduit le sens en ajoutant des explications qui renforcent l'image du destin insupportable du héros. Pour ce qui est de la dernière métaphore, πώς έτλης τοιαύτα σας όψεις μαρᾶναι, les traducteurs grecs optent pour une métaphore usée construite sur le même verbe, « σβήνω » qui signifie effacer, éteindre, et dont le sens figuré (fermer) restitue le ton poétique de l'expression : « Πώς τόλμησες να σβήσεις τα μάτια σου; » (comment as-tu osé fermer tes yeux ?) pour Sarros et « πώς άντεξεξ τα μάτια σου να σβήσεις; » (comment as-tu supporté de fermer tes yeux ?) pour Roussos.

Dans le cas des traducteurs français, on remarque que dans le premier passage, Mazon traduit le οὐδ' όρᾶν ίν' εί κακοῦ par son sens littéral plus par une explication : « sans te rendre compte du degré de misère où tu es parvenu ». Davreu utilise aussi une explication ; de plus, il reprend le verbe « voir » et reproduit son sens métaphorique : « tu ne vois même pas à quel degré d'abjection tu en es arrivé ». Au sujet du vers τυφλός τά τ' ὄτα τόν τε νοῦν τά τ' ὀμματ' εί, Mazon fait le choix de changer la tournure syntaxique et d'utiliser la forme comparative sans retenir le procédé de l'allitération ni la conjonction. Il transpose le mot νοῦν

en une variation de sens : « l'âme ». Davreu reste proche de la syntaxe et du sens antiques ; à propos de l'allitération et de la conjonction, il les remplace par une disjonction des mots où résonne la préposition « de » : « aveugle que tu es, des oreilles, de l'esprit et des yeux! ». L'énoncé métaphorique Μιᾶς τρέφῃ πρὸς νυκτός est transmis par Mazon par l'emploi d'une nouvelle métaphore en français : « Tu ne vis, toi, que de ténèbres ». Davreu crée une métaphore vivante et poétique : « Tu ne t'emplis que de nuit ». Pour ce qui est de l'expression finale de ce passage ὅστις φῶς ὁρᾷ les deux traducteurs traduisent de façon restrictive le mot φῶς – la clarté du jour pour Mazon et la lumière de jour pour Davreu – car, bien qu'il s'agisse de la lumière du jour, ils suppriment l'allusion à la lumière de la vérité.

Dans le deuxième passage, les traducteurs français reproduisent la contradiction et le double sens des deux verbes synonymes δέρκομαι et βλέπω par des procédés et des formes propres au français. Mazon essaie de présenter le contraste qui unit les deux verbes de l'original en utilisant une proposition interrogative et une répétition du verbe voir : « mais toi, toi qui y vois, comment ne vois-tu pas [...] ? » ; en outre, il traduit la phrase ἴν' εἶ κκοκοῦ par explication : « à quel point de misère tu te trouves à cette heure ». Davreu rend sensible l'opposition avec l'usage de l'expression « avoir beau ». Il reproduit le sens de δέρκομαι par une explication, « avoir des yeux pour voir », qui constitue une tautologie fréquente en français, souvent utilisée dans le langage courant avec ironie et traduit βλέπω à la lettre. Il transpose la phrase κοὺ βλέπεις ἴν' εἶ κκοκοῦ en une métaphore poétique standardisée, qui renvoie aussi bien à la fatalité d'un naufrage inévitable qu'à la métaphore de la vision et de l'obscurité : « tu ne vois ni à quel point tu as sombré dans le mal ». Enfin, les deux traducteurs emploient des termes équivalents pour le dernier vers métaphorique ; ils conservent aussi l'allusion aux malheurs du mot σκότον : Mazon traduit « Tu vois le jour » et Davreu « Tu vois clair aujourd'hui ».

Dans le troisième passage, les traducteurs français restituent la première métaphore avec des métaphores propres à la langue française : « le regard [...] d'un homme ayant sa tête » pour Mazon et « un regard droit » pour Davreu. La réponse du coryphée est rendue par Mazon en maintenant la référence à la métaphore centrale : « je n'ai point d'yeux » tandis que Davreu recourt au sens littéral.

Enfin, dans le quatrième passage Mazon traduit le *καίπερ σκοτεινός* par une phrase poétique métaphorique morte « du fond de mes ténèbres » ; pour autant, il rend la métaphore *σὰς ὄψεις μαρᾶναι* par son sens littéral. Les choix de Davreu ne diffèrent pas beaucoup de ceux de Mazon : le premier énoncé métaphorique est traduit par une explication « des ténèbres où je suis » et le deuxième littéralement.

2.3.2. Procédés stylistiques choisis par les traducteurs d'*Œdipe roi*

En 1936 Dimitris Sarros traduit *Œdipe roi* en vers démotique de onze syllabes en adoptant un langage et un style clairs, vifs, mélodiques qui rappellent parfois ceux des chants populaires. À propos de ses choix stylistiques quant à la traduction des métaphores filées, il préserve en général les images, retient les énoncés métaphoriques par un recours au procédé des termes équivalents et reste fidèle à la construction syntaxique de l'original. En particulier, la plupart du temps il essaie de reproduire fidèlement les métaphores par l'emploi d'équivalences, en plus grand nombre que les autres traducteurs, et de rendre parlantes les images du texte source. À côté de ceci, il recourt très souvent à l'emploi des métaphores du grec moderne qui reproduisent le même sens que celles du texte source. Plus que les trois autres traducteurs d'*Œdipe roi*, il conserve les sens secondaires des termes, souvent par la reprise fidèle des termes antiques (à titre d'exemple les métaphores : 1, 2, 3, 5, 7, 8, 18). Son souci de rester fidèle au sens et au style de l'original est aussi apparent par le fait qu'il emploie peu de suppressions ; de plus, les alternances ne sont pas très fréquentes ; de même, il a peu de fois recours à des explications et à des adjonctions. En outre, il réduit rarement une métaphore à son sens littéral.

À la fin du XX^e siècle, Tassos Roussos se lance dans la traduction d'*Œdipe roi*. Fin connaisseur et utilisateur créatif de la langue littéraire grecque, il fournit une traduction dont le langage est fluide et riche, le style poétique et qui utilise un vers métrique de onze syllabes. Dans sa traduction, il manifeste une préférence pour les mots composés qui servent la poéticité du discours : « *φλογοφόρος, γοργοπέρουγα, ανεμοπόδαρα, ματοβαμμένοι, ορθοπλώριτες, κυκλοζώνουν* ».

Dans sa traduction il fait particulièrement attention à conserver le sens des mots antiques. De cette manière, il parvient à restituer fidèlement les images de l'original, et même à y attribuer une plus grande force d'évocation tout en choisissant des termes qui maintiennent le double sens des mots antiques (à titre d'exemple les métaphores : 5, 7, 8, 18). En général, Roussos se soucie de reproduire les métaphores en étant aussi proche que possible du sens et de la forme syntaxique de l'original. Parallèlement, il n'hésite pas à recourir à l'emploi des métaphores de la langue néo-hellénique mais équivalentes à celles du texte antique si elles servent mieux la fluidité et le style poétique du texte source dans la langue cible ; dans la même logique, il recourt plus souvent que Sarros à des alternances au niveau de l'ordre des vers. Dans tous les cas, les métaphores qu'il utilise sont souvent déterminées par un grand degré de ton lyrique : « θα την γκρεμίσει η μοίρα ξαφνικά σ' ακαταμέτρητους βυθούς » (métaphore 11), « πώς άντεξες τα μάτια σου να σβήσεις; » (métaphore 18). Il fournit quelques fois des expansions en explicitant ou en prolongeant le sens. De plus, il réduit assez fréquemment une métaphore à son sens littéral. Il fait usage de peu de suppressions. Il a rarement recours aux légères modifications du sens des énoncés métaphoriques.

La traduction de Paul Mazon, qui date de 1958, est marquée par la précision et à la fidélité au texte original. Sa langue est claire et exacte. À propos de son style, il essaie de conserver la subtilité poétique du dramaturge en adoptant un style noble mais convivial et proche du lecteur.

Mazon reconstitue dans une large mesure les images et les métaphores sophocléennes et cela grâce à sa grande attention au choix des mots, au maintien des constructions syntaxiques et de la place des mots de l'original dans la mesure du possible. De fait, il s'avère sensible au choix des mots et à la reproduction de leur sens avec exactitude si leur transposition est convenable en français. Dans le cas contraire, il n'hésite pas à recourir au sens littéral des termes métaphoriques. Sa profonde culture littéraire ainsi que la solide connaissance des deux langues impliquées lui confère une souplesse qui lui permet souvent de trouver des locutions appropriées pour rendre les nuances de l'original. Dans cette logique, il recourt plus souvent que les autres traducteurs à des termes français qui constituent une légère variation par rapport au sens antique afin de mieux illustrer le sens dans sa langue. Parallèlement, Mazon recourt à l'emploi des métaphores de la langue française, soit parce qu'elles rendent plus fluidement et plus justement le texte dans la langue française soit parce qu'elles renforcent ou rendent plus

évocatrice l'image du texte source. Mazon emploie un peu plus fréquemment des extensions ou des ajouts que des explications. On ne rencontre qu'une fois seulement dans son texte le procédé de la suppression. En ce qui concerne les alternances, il change très rarement la place des métaphores mais un peu plus régulièrement la tournure syntaxique.

La traduction très récente de Robert Davreu, qui date de 2012, est assez proche du texte grec et respecte dans une large partie sa construction syntaxique et le sens des mots sophocléens. Sa langue, poétique et riche lexicalement révèle un traducteur qui connaît profondément les ressources propres à sa langue. Davreu choisit de traduire en prose les parties dialoguées et en vers les parties chorales.

Davreu se soucie de restituer les métaphores par les moyens propres à la langue française. Généralement, il recourt à des termes équivalents qui reprennent le sens des termes antiques. Parallèlement, il fait largement usage des légères variations de sens. Il use, mais moins que Mazon, des métaphores de sa langue sans s'écarter du texte grec au niveau du sens. Il faut enfin noter que c'est celui qui produit le plus grand nombre des métaphores innovantes par rapport aux autres traducteurs (Cf. les métaphores 3, 7, 18). De cette manière, il fournit un texte plus fluide et rend sa parole poétique.

Davreu reproduit en général de manière éloquente les images sophocléennes en se souciant de rester aussi proche que possible du sens des termes qui font partie de l'image. Ses explications ne sont pas nombreuses. Il fait usage du sens littéral des énoncés métaphoriques, mais pas très souvent. Il ne recourt que peu de fois à la suppression de termes. De même, il n'utilise que rarement des alternances au niveau de l'ordre de vers ou de la syntaxe.

De manière générale, on pourrait dire que les deux traducteurs grecs tentent de reproduire fidèlement le discours sophocléen. Dimitris Sarros présente une traduction à finalité philologique dont le but est de mettre principalement en avant le style du dramaturge antique. Le style du traducteur apparaît à travers ses choix au niveau linguistique où il emploie des énoncés issus de la démotique de son époque et par la résonance des chants populaires qu'on retrace au niveau de la construction de ses vers. Bien que Tassos Roussos reste fidèle à la lettre à l'original, il laisse aussi entrevoir sa propre voix par son expression poétique et sa richesse langagière.

Au sujet des traducteurs français, Paul Mazon cherche à titre général à reproduire le style et le discours de Sophocle dans une langue lisible et soignée pour le lecteur français. Orienté vers une traduction philologique, il ne songe pas à mettre en avant son propre style. Robert Davreu s'intéresse également à mettre en valeur le style du texte de départ dans une langue française raffinée. Néanmoins, dans son cas, la caractéristique lyrique de son discours dans une traduction qui se veut théâtrale démontre son désir de projeter la nature poétique de son style. Envisagés ainsi, on remarque que deux traducteurs, Roussos et Davreu, expriment leur singularité à travers des choix qui favorisent une expression poétique ; chez Sarros on repère des influences exercées par le contexte linguistique et esthétique de son époque ; enfin, Mazon suit une restitution philologique de l'original qui ne néglige pas pour autant le rendu dans une langue bien lisible en français.

2.4. *Œdipe à Colone* à travers la traduction de l'énoncé métaphorique

Comme dans l'examen des deux œuvres antérieures, avant procéder à l'analyse des métaphores filées dans *Œdipe à Colone*, on les exposera dans deux tableaux qui donnent une première impression globale et schématique de ce qui s'ensuit. La structure des tableaux est identique à celle des tableaux précédents : il y a une colonne pour le texte sophocléen, deux colonnes par tableau pour les traducteurs étudiés et une colonne qui expose le thème principal de chaque métaphore. En ce qui concerne le manuscrit du texte antique utilisé, on a suivi le texte tel qu'il a été établi par Paul Masqueray.

Tableaux

TABLEAU DES TRADUCTIONS GRECQUES D'<i>ŒDIPE À COLONE</i>			
SOPHOCLE	IDEE CENTRALE	GRYPARIS	MARONITIS
1. Οιδίπους : [...] οὐ γὰρ ἂν ὤδ' ἀλλοτρίους ὄμμασιν εἶρπον / κάπι σμικροῖς μέγας ὄρμουν. 148	L'image de l'ancrage comme fin de l'errance du héros	Οιδίπους : εἰδ' αλλιώς / δε θα σερνόμουν ἔτσι / με τα ξεν' αυτά μάτια / ουδέ θ' ἄραζα, τόσο μεγάλος, / σε τέτοια ἀγκυρα επάνω.	Οιδίπους : [...] αλλιώς δεν θα σερνόμουν / με ξένα μάτια, μήτε και μ' ἀγκυρα μικρή / μεγάλος θ' ἀγκυροβολούσα

<p>2. Χορός : οὐδενὶ μοιριδίᾳ τίσις ἔρχεται / ἂν προπάθῃ τὸ τίνειν· ἀπάτα δ' ἀπά- / ταις ἐτέραις ἐτέρα παραβαλλομέ- / 230 να πόνον, οὐ χάριν, ἀντιδίδοωσιν ἔ- / χειν. Σὺ δὲ τῶνδ' ἐδράνων πάλιν ἔκτοπος / αὔθις ἀφορμος ἐμᾶς χθονὸς ἔκθορε, μή τι πέρα χρέος / ἐμᾶ πόλει προσάψης.</p>	<p>L'injustice engendre des représailles tenaces</p>	<p>Χορός : Δεν τον πιάνει κανένα της μοίρας η οργή, / που εκδικιέται για τάδικο πόπαθε πρώτος: / και μια απάτη, άλλη απάτη αντικρύζοντας, / με κακό την πληρώνει, όχι με χάρη. / Και συ αμέσως σηκώσου απ'εδώ. / πάρε πόδι και γρήγορα φεύγα / μακρυά 'πο τη χώρα μας, μήπως και πιότερο / της πατρίδας μου αυξήσης το χρέος.</p>	<p>Χορός : Η εκδίκηση της μοίρας κανέναν δεν τον πιάνει, / αν πρώτος αυτός αδικηθεί. Κι όταν η απάτη αντικρίζεται / μ' άλλες απάτες, έχει τον πόνο αντίδοτο, / όχι τη χάρη. Γ' αυτό κι εσύ σήκω αποδώ, / γρήγορα πάρε πόδι από τη χώρα μου, / και δρόμο. Μήπως την πόλη μου μολύνει / παραπανίσιο μίασμα.</p>
<p>3. Οιδίπους : Κακᾶ μ' εὐνᾶ πόλις οὐδὲν ἴδριν /525 γάμων ἐνέδησεν ἄτα. / Χορός : Ἦ ματρόθεν, ὡς ἀκούω, / δυσώνυμα λέκτρ' ἐπλήσω; / Οιδίπους : Ἵμοι, θάνατος μὲν τάδ' ἀκούειν, / ὦ ξεῖν'· αὐτὰ δὲ δύ' ἐξ ἐμοῦ <μὲν> — 530 Χορός : Πῶς φῆς; / Οιδίπους : παῖδε, δύο δ' ἄτα — Χορός : Ἵ Ζεῦ. /532β Οιδίπους : ματρός κοινᾶς ἀπέβλαστον ὠδίνος.</p>	<p>Mariage incestueux</p>	<p>Οιδίπους : Σε ανίερα η πόλη κρεβάτια / τέλεια ανίδεο / με κατάρατους μ'έδεσε γάμους. / Χορός : Με τη μητέρα σου αλήθεια, όπως άκουα, / Κακονόμαστη κλίνη μεράστηκες; / Οιδίπους : Ωιμέ, / Θάνατός μου, ωιμέ, να τακούω· / κι οι δυο αυτές, οι δικές μου — / Χορός : πώς λές; / Οιδίπους : θυγατέρες, κατάρα διπλή — / Χορός : Ω θεέ μου! / Οιδίπους : Απ'της ίδιας της μάνας με μένα / την κοιλιά γεννηθήκανε.</p>	<p>Οιδίπους : Σε απαίσια κλίνη μ' έδεσε, δίχως να ξέρω, / η πόλη, με τύφλωσε με ολέθριο γάμο. / Χορός : Μοιράστηκες, όπως ακούω, δυσώνυμο / κρεβάτι, πλάγιασες με τη μάνα σου. / Οιδίπους : Θάνατος είναι αυτό που ακούστηκε, κι αυτές οι δυο από μένα — / Χορός : Τί πας να πεις; / Οιδίπους : δύο παιδιά, δυο συμφορές. / Χορός : Ω Δία. / Οιδίπους : Βγήκαν κι οι δυο, όπως κι εγώ, από την ίδια μητρική κοιλιά.</p>
<p>4. Οιδίπους : Παπαῖ, δευτέραν ἔπαισας, ἐπὶ νόσῳ νόσον. 543</p>	<p>Le meurtre de son père : deuxième choc pour (Edipe</p>	<p>Οιδίπους : Αλίμονο! Δεύτερη μούδωσες / μαχαιριά, σε πληγή κι άλλη επάνω πληγή.</p>	<p>Οιδίπους : Φρίκη, δεύτερο χτύπημα κι αυτό, / πληγή επάνω στην πληγή.</p>
<p>5. Οιδίπους : Ἵ φίλτατ' Αἰγέως παῖ, μόνοις οὐ γίγνεται / θεοῖσι γῆρας οὐδὲ κατθανεῖν ποτε. / τὰ δ' ἄλλα συγγεῖ πάνθ' ὁ παγκρατῆς χρόνος. / φθίνει μὲν ἰσχυρὸς γῆς, φθίνει δὲ σώματος, / 610 θνήσκει δὲ πίστις, βλαστάνει δ' ἀπιστία</p>	<p>La terrible emprise du temps</p>	<p>Οιδίπους : Αι φίλτατέ μου γυιέ του Αιγέα, μόνο / οι θεοί ποτέ δεν έχουν να γνωρίσουν / γερατειά μήτε θάνατο· όλα τάλλα / φέρνει άνω-κάτω ο παντοδύναμος / ο χρόνος· χαν' η γη τη δύναμή της, / τη χάνει το κορμί, πεθαίν' η πίστη / κι η απιστία φουντώνει·</p>	<p>Οιδίπους : Ω φίλτατε γιε του Αιγέα, μόνο οι θεοί, / μήτε γερνούν μήτε ποτέ πεθαίνουν. Τα άλλα, / όλα ο πανδαμάτωρ χρόνος τ' αντιστρέφει' / φθίνει η γονιμότητα της γης, φθίνει του σώματος η δύναμη, / πεθαίνει η πίστη, η απιστία γεννιέται.</p>
<p>6. Οιδίπους :</p>	<p>L'éphémère l'alliance des cités</p>	<p>Οιδίπους :</p>	<p>Οιδίπους :</p>

<p>καὶ πνεῦμα ταῦτόν οὔ ποτ' οὔτ' ἀνδράσιν / φίλους βέβηκεν οὔτε πρὸς πόλιν πόλει. / Τοῖς μὲν γὰρ ἤδη, τοῖς δ' ἐν ὑστέρω χρόνῳ / τὰ τερπνὰ πικρὰ γίνεταί καὶ θις φίλα. 615</p>		<p>κι οὔτε το ἴδιο / φυσαίει πάντα αγέρι ανάμεσα / σε φίλους, ἢ ἀπὸ μια στην ἄλλη πόλη. / γιατί σε τούτους ευτὺς κιόλας, σάλλους / ἀργότερα η καλή διάθεση ἀλλάζει / σε πίκρα και ξανά γυρνά σε ἀγάπη.</p>	<p>Ποτέ του δεν φυσά ἴδιος ο ἀνεμος, που σμίγει φιλικὰ / ἀνθρώπο μ' ἀνθρώπο, πόλη με πόλη. / Σ' ἄλλους ἀμέσως, σ' ἄλλους ἀργότερα, γυρίζουν / σε πικρά τα ευχάριστα, και καταλήγουν πάλι φιλικὰ.</p>
<p>7. Θησεύς : Κείνοις δ' ἴσως κει δειν' 661 ἐπερρώσθη λέγειν / τῆς σῆς ἀγωγῆς, οἶδ' ἐγώ, φανήσεται / μακρὸν τὸ δεῦρο πέλαγος οὐδὲ πλώσιμον.</p> <p>[...]</p> <p>Ἀντιγόνη : μόγος ἔχει. / Χορός : καὶ πάρος ἐπέιχε. / Ἀντιγόνη : τοτὲ μὲν ἄπορα, τοτὲ δ' ὕπερθεν. / 1745 Χορός : μέγ' ἄρα πέλαγος ἐλάχετόν τι.</p>	<p>L'abime infranchissable de la mer</p> <p>[...]</p> <p>Ἀντιγόνη : Παντοῦ μαύρα / Χορός : Εἶσ' ἦταν και πριν / Ἀντιγόνη : Ἀβάσταγα τότε, μα τώρα πιο πάνω πολὺ. / Χορός : Μέγα πέλαγος, εἶναι η ἀλήθεια, σας ζῶνει. /</p>	<p>Θησεύς : Και κείνοι, αν ἴσως τόλμησαν ἐπάνω / στη βράση τους δεινές να πουν φοβέρες / για την ἀπαγωγή σου, μα, πιστεῦω, / πως μακρυνὸ θα βρουν ως ἐδὼ πέρα / το πέλαγος και ευκολοπέραστ' ὄχι.</p> <p>[...]</p> <p>Ἀντιγόνη : Η κούραση με τσάκισε. / Χορός : Βάσταξες κι ἄλλα βάσανα. / Ἀντιγόνη : Ἄλλοτε ἀβάσταχτα, τώρα χειρότερα. / Χορός : Σας ἔλαχε μεγάλο πέλαγος τρικυμισμένο.</p>	<p>Θησεύς : [...] Κι αν τώρα ἀποτόλμησαν / να πούνε ἐκεῖνοι λόγια φοβερὰ για τη δική σου ἀπαγωγή, / καλὰ το ξέρω, κι η πράξη θα το δείξει, / ὅτι τους περιμένει ἐδὼ μεγάλο πέλαγος κι ἀτάξιδιο.</p> <p>[...]</p> <p>Ἀντιγόνη : Η κούραση με τσάκισε. / Χορός : Βάσταξες κι ἄλλα βάσανα. / Ἀντιγόνη : Ἄλλοτε ἀβάσταχτα, τώρα χειρότερα. / Χορός : Σας ἔλαχε μεγάλο πέλαγος τρικυμισμένο.</p>
<p>8. Χορός : θάλλει δ' οὐρανίας ὑπ' ἄ- / χνας ὁ καλλιβοτρὺς κατ' ἤμαρ ἄει / νάρκισσος, μεγάλαιν θεαῖν / ἀρχαῖον στεφάνωμ', ὃ τε / χρυσασυγῆς κρόκος· 685</p> <p>[...]</p> <p>Χορός : [...] οὐδ' ἄν- / πνοι κρηναὶ μινύθουσιν / Κηφισοῦ νομάδες ρέε- / θρων, ἀλλ' αἰὲν ἐπ' ἤματι / ὠκυτόκος πεδίον ἐπινίσσεται / ἀκηράτω σὺν ὄμβρω / 690 στερνοῦχου χθονός·</p>	<p>L'image de la nature idyllique à Colone</p> <p>[...]</p> <p>Χορός : κι οὐδέ ἀκοίμητες ποτέ δε λιγοστεύουν / ἀπ' τοῦ Κηφισοῦ το ρέμα οι βρυσομάνες / να στριφογυρνοῦν, μα πάντα ὅλες τις μέρες / τα καθάρια των νερά καθὼς κυλοῦνε / πιάνουν γρήγορα τους κάμπους να καρπίζουν / της πλατύστηθης της γῆς. /</p>	<p>Χορός : Κάθε μέρα ἐδὼ με τη δροσιά ἀπ' τα οὐράνια / ωριοφούντωτος ο νάρκισσος ἀνθίζει / κι οι χρυσόξανθος ο κρόκος για τις δυο μας / τις τρανές θεές παλαικὸ στεφάνι.</p> <p>[...]</p> <p>Χορός : κι οὐδέ ἀκοίμητες ποτέ δε λιγοστεύουν / ἀπ' τοῦ Κηφισοῦ το ρέμα οι βρυσομάνες / να στριφογυρνοῦν, μα πάντα ὅλες τις μέρες / τα καθάρια των νερά καθὼς κυλοῦνε / πιάνουν γρήγορα τους κάμπους να καρπίζουν / της πλατύστηθης της γῆς. /</p>	<p>Χορός : Εδὼ, ὅταν χαράζει, κι ο οὐρανός / σταλάζει τη δροσιά του, / ἀνθίζουν ο νάρκισσος ὑπέροχος, / με τα λουλούδια του σαν ρώγες, / στεφάνι ἀρχαῖο για τις δυο θεές, / κι ο κρόκος ο χρυσόξανθος.</p> <p>[...]</p> <p>Χορός : Εδὼ οι ροές του Κηφισοῦ / ἀκοίμητες ποτέ δεν ησυχάζουν, / μόνο ἀκατάπαυστα κυλοῦν / στα ρεῖθρα του, κι ἐκεῖνος / με το γάργαρο νερό του / αρδεύει τους λιμῶνες, / γρήγορα να καρπίσουν / στη γῆ μας την ευρύτερη</p>
<p>9.</p>	<p>La métaphore</p>		

<p>Χορός : Α δ' εὐήρετμος ἔκπαγλ' ἄλια χερ- / σὶ παραπτομένα πλάτα / 716 θρῶσκει, τῶν ἑκατοπόδων / Νηρήδων ἀκόλουθος.</p>	<p>du rameur agile</p>	<p>Χορός : Κι ὦ θάμα! πῶς με τα γερά κουπιὰ / ζεβρόδεξα σπρωγμένο το θαλάσσιο ξύλο / γοργὰ χυμάει εμπρός πάνω στα κύματα / ξακλούθου τις Νεραίδες παίρνοντας με τα εκατό τους πόδια.</p>	<p>Χορός : Μ' εσένα πάλι το καλό κουπί / στα χέρια του θαλασσινοῦ αρμοσμένο, / σαν ἀπὸ θαύμα αναπηδὰ παφλάζοντας / στο κύμα, ἐνὼ μπροστά / πενήντα Νηρηίδες σέρνουν / τον χορό με τα εκατό τους πόδια.</p>
<p>10. Χορός : [...] Εἴθ' ἀελ- / 1080 λαία ταχύρρωστος πελει- / ἄς αἰθερίας νεφέλας κύρσαιμ' ἄνωθ' ἀγώνων / ἔωρήσασα τοῦμὸν ὄμμα.</p>	<p>Le chœur comme un oiseau volant au-dessus du champ de bataille</p>	<p>Χορός : Εἶθε σα μα γοργοφτέρουγη / περιστέρὰ να μ ἔφερνε ο αγέρας / ὡς τα νέφη του αιθέρα / κι ἀπὸ ψηλά του πολέμου το θέαμα / να θωρούσε το μάτι του.</p>	<p>Χορός : Ἄς ἡμουν περισσότερα, πιο γρήγορη / κι ἀπ' τον αγέρα, ψηλά πετώντας στα αιθέρια / νέφη, το μάτι μου το θέαμα να δει / αυτῆς της μάχης.</p>
<p>11. Χορός : Ὡς εὖτ' ἂν τὸ νέον παρῆ / κούφας ἀφροσύνας φέρον, / 1230 τίς πλάγχθη πολὺ μοχθος ἔ- / ξω; τίς οὐ καμάτων ἔνι ;</p>	<p>Jeunesse envolée : les maux qui s'ensuivent</p>	<p>Χορός : γιατί ὅσο τα νιάτα βαστούνε, μαζί / μ' ὄσες φέρνουν μωρίες ελαφρόμυαλες, / ποιος βαρύμοχθος πόνος ἐξω θα μείνη; / Ποια θα λείψουε βάσανα;</p>	<p>Χορός: Γιατί, μόλις περάσει η πρώτη νιότη, / με την ανέμελή της αφροσύνη, / ποιός, πες μου, ποιός μόχθος απέξω μένει; / ποιός κάματος δεν μπαίνει στη ζωή μας;</p>
<p>12. Χορός : [...] τό τε κατάμεμπτον ἐπιλέλογγε / 1235 πύματον ἀκρατὲς ἀπροσόμιλον / γῆρας ἄφιλον, ἴνα πρόπαντα / κακὰ κακῶν ζυνοικεῖ.</p>	<p>Le pire des maux: la vieillesse</p>	<p>Χορός : και στερνός μας φυλάγεται ο πιο / θεοκατάταρος κλήρος: τ' ἀνήμπορα / γερατειά, τα παντέρημα κι ἀστρεγα, / που ὅλα μαζί τα κακὰ των κακῶν / για συγκατοίκους ἔχουν.</p>	<p>Χορός : [...] και τελευταῖο εκείνο το επονειδιστο, / τα γηρατειά' ἀνευρα, ἀφιλα, ασυντρόφευτα, / ὅπου του κόσμου τα χειρότερα κακὰ συγκατοικούν.</p>
<p>13. Χορός : Ἐν ᾧ τλάμων ὄδ', οὐκ ἐγὼ μόνος / πάντοθεν βόρειος ὡς τις / 1240 ἀκτὰ κυματοπλήξ χειμερία κλονεῖται, / ὡς καὶ τόνδε κατάκρας / δειναὶ κυματοαγεῖς / ἄται κλονέουσιν ἀεὶ ζυνοῦσαι, / αἰ μὲν ἀπ' ἀελίου δυσμᾶν, / 1245 αἰ δ' ἀνατέλλοντος; / αἰ δ' ἀνὰ μέσσαν ἀκτῖν', / αἰ δ' ἐννυχιαῖν ἀπὸ Ῥιπαῖν.</p>	<p>Les souffrances d'Œdipe : un orage qui le submerge de toutes parts</p>	<p>Χορός : Μεσ σε τέτοια κι αὐτός ο βαρυόμοιρος / – κι ὄχι εμεῖς μονάχα – / καθὼς ἓνα κατάγιαλο / βορεινὸ το χειμῶνα / κυματοδόερτο ολούθε τραντάζεται, / ἔτσι κι αὐτὸν κατακέφαλα / κυματομάνιστες ἀγριες φουρτούνες / ποτέ να τραντάζουν δεν παύουνε, / ἄλλη ἀπὸ κείθε που ο νήλιος βυθά, / ἄλλη ἀπὸ κει που χαράζει / ἄλλη ἀπὸ κει που φωτᾷει ολομεσήμερα / κι ἄλλη περ' ἀπ' τα Ριπαῖα τα βουνά / που ατελειώτη νύχτα σκεπάζει.</p>	<p>Χορός : Μοῖρα κι αὐτοῦ του δύστυχου / τα γηρατειά, ὄχι δική μου μόνο. / Πῶς βορινὸ ακρωτήρι, ανεμικὲς / και κύματα ἀπὸ παντοῦ το δέρνουν, ἔτσι κι αὐτὸν, ἀδιάκοπες / οι φοβερὲς του συμφορὲς, / τον συγκλονίζουν κυματοπληκτες / και κατακόρυφες. / Ἄλλες ἀπὸ τη δύση, ἄλλες / ἀπ' την ανατολή, ἄλλες ἀπὸ τον νότο, / κι ἄλλες ἀπ' τα Ριπαῖα ὄρη κατεβαίνουν / του βορρά.</p>

<p>14.</p> <p>Πολυνείκης : [...] ὄν ξένης ἐπὶ χθονὸς / σὺν σφῶν ἐφηύρηκ' ἐνθάδ'· ἐκβεβλημένον / ἔσθητι σὺν τοιᾶδε, τῆς ὀδυσφίλης / γέρον γέροντι συγκατόκηκεν πίνος / πλευρὰν μαραίνων, κρατὶ δ' ὄμματοστερεῖ / 1260 κόμη δι' αὔρας ἀκτένιστος ἄσσειται / ἀδελφὰ δ', ὡς ἔοικε, τούτοισιν φορεῖ / τὰ τῆς ταλαίνης νηδύος θρεπτήρια.</p>	<p>La pauvre et misérable figure d'Œdipe</p>	<p>Πολυνείκης : [...] που ἔτσι ἐδώ στα ξένα μέρη / μαζί με σας τον βρίσκω εξωρισμένο, / με τέτοια φορεσιά, που η ἀθλία της λέρα / γερνά πάνω στο γέρικο κορμί του / και το καταφρονά, κι ο αγέρας γύρω/ σ'ἀόμματο κεφάλι του ανεμίζει / τ'αχτένιστα μαλλιά του· κι ὅμοια θα'ναι, / μου φαίνεται, και της φτωχῆς κουλιάς του / η πόρεψη, που κουβαλάει μαζί του.</p>	<p>Πολυνείκης : Που ἐδώ τον βρίσκω, μαζί μ' εσάς, σε ξένη χώρα εξόριστο, / μ' αυτό το απαίσιο ρούχο, που η λέρα του φριχτή / γέρασε πάνω στο γέρικο κορμί του, και το μάρανε. / Πρόσωπο δίχως μάτια, και τα μαλλιά του αχτένιστα / τα παίρνει ο αγέρας. Παρόμοια φαίνεται και της ταλαίπωρης / κουλιάς του η θρέψη</p>
<p>15.</p> <p>Ἀντιγόνη : ἄσκοποι δὲ πλάκες ἔμαρψαν / 1681 ἐν ἀφανεῖ τινη μόρφῳ / φερόμενον· τάλαινα· νῶν δ' ὀλεθρία / νῦξ ἐπ' ὄμμασιν βέβακε.</p>	<p>La fin miraculeuse d'Œdipe</p>	<p>Ἀντιγόνη : [...] μα οι σκοτεινοὶ τον ρούφηξαν / Κρυψώνες του Ἴδη, ὅπου τον ἔσυρε / Θάνατος ἀφανος, κρυφός· / κι ὡ αλλίμονο στις δυο μας, ἀπλωσε, / στα μάτια μας ολέθρου νύχτα.</p>	<p>Ἀντιγόνη : [...] ἀλλά τον ἐκρυσσαν πλάκες ἀόρατες, / κι ἀφαντος θάνατος τον πήρε, / ενώ τα μάτια τα δικά μας / τα κάλυψε ολέθρια νύχτα.</p>
<p>16.</p> <p>Ἀντιγόνη : Πῶς γὰρ ἦ τιν' ἀπίαν / 1685 γὰν ἦ πόντιον κλύδων' ἀλώμε- / ναι, βίου δύσοιστον ἐξομεν τροφάν;</p>	<p>L'errance des deux sœurs</p>	<p>Ἀντιγόνη: Γιατί πῶς, παραδέρνοντας / σε ξένες χώρες μακρινές / ἢ ἀπάνω σ ἀγριες θάλασσες / τη ζήση θα πορεύωμε / την κακοπόρευτή μας;</p>	<p>Ἀντιγόνη : Και τώρα πῶς, περιπλανώμενες / στα πέρατα της γης, στα πελαγίσια κύματα, / θα βρούμε τρόπο πια να ζήσουμε, / με τόσο κόπο βγάζοντας το ψωμί μας;</p>

TABLEAU DES TRADUCTIONS FRANÇAISES D'ŒDIPE À COLONE

SOPHOCLE	IDEE CENTRALE	MASQUERAY	GROSJEAN
<p>1.</p> <p>Οἰδίπους : [...] οὐ γὰρ ἂν ᾧδ' ἀλλοτρίους ὄμμασιν εἶρπον / κάπῃ σμικροῖς μέγας ὄρμουν. 148</p>	<p>L'image de l'ancrage comme fin de l'errance du héros</p>	<p>Œdipe. — [...] je ne cheminerais pas ainsi avec les yeux d'autrui, et avec ma haute taille (<i>désignant Antigone</i>)</p>	<p>Œdipe : [...] je ne me servirais pas des yeux d'un autre dans mes marches, je n'appuierais pas ma</p>

		<i>sur laquelle il s'appuie) j'aurais une ancre moins frêle.</i>	stature sur plus faible.
<p>2.</p> <p>Χορός : οὐδενὶ μοιριδία τίσις ἔρχεται / ἂν προπάθῃ τὸ τίνειν· ἀπάτα δ' ἀπά- / ταῖς ἐτέραις ἐτέρα παραβαλλομέ- / 230 να πόνον, οὐ χάριν, ἀντιδίδωσιν ἔ- / χειν. Σὺ δὲ τῶνδ' ἐδράνων πάλιν ἔκτοπος / αὐθις ἄφορμος ἐμᾶς χθονὸς ἔκθορε, μὴ τι πέρα χρέος / ἐμὰ πόλει προσάψῃς.</p>	L'injustice engendre des représailles tenaces	<p>Le Coryphée. — <i>Qui rend le mal pour le mal n'est exposé à aucune punition du Destin ; qui autorise les autres à le tromper, en les trompant lui-même, recueille non de la reconnaissance, mais de la peine. Quitte de nouveau ce siège, sors de ce pays, sauve-toi, de peur que tu ne grandisses encore la souillure que tu as attachée à ma patrie.</i></p>	<p>Le Chœur : <i>Le destin ne punit pas Ceux qui punissent leurs offenseurs. Tout trompeur est trompé à son tour ; C'est la peine qu'il mérite, on ne lui fait pas grâce. Quitte ton siège, va-t en vite, sors de notre pays. Il ne faut pas que tu attires une dette à la cité.</i></p>
<p>3.</p> <p>Οἰδίπους : Κακῆ μ' εὐνῆ πόλις οὐδὲν ἴδριν /525 γάμων ἐνέδησεν ἄτα. / Χορός : ἼΗ ματρόθεν, ὡς ἀκούω, / δυσώνυμα λέκτρ' ἐπλήσω; / Οἰδίπους : Ἵμοι, θάνατος μὲν τάδ' ἀκούειν, / ὧ̣ ξεῖν'· αὐταὶ δὲ δύ' ἐξ ἐμοῦ <μὲν> — 530 Χορός : Πῶς φῆς; / Οἰδίπους : παῖδε, δύο δ' ἄτα — Χορός : ἽΩ Ζεῦ. /532β Οἰδίπους : ματρὸς κοινᾶς ἀπέβλαστον ὠδίνος.</p>	Mariage incestueux	<p>Œdipe. — <i>À un fatal hymen, à une union maudite la cité m'a lié et je n'en savais rien. Le Coryphée. — Est-ce qu'avec ta mère, comme je l'entends dire, tu as partagé une couche incestueuse ? Œdipe. — Hélas! C'est la mort pour moi, étranger, que d'entendre cela : et ces deux êtres nés de moi... Le Coryphée. — Que dis-tu ? Œdipe. — Ces deux enfants, deux crimes... Le Coryphée. — O Zeus! Œdipe. — Sont nées d'un sein maternel qui fut aussi le mien.</i></p>	<p>Œdipe : <i>Thèbes sans le savoir m'a jeté dans des noces criminelles, un mariage maudit. Le Chœur : Es-tu entré comme je l'ai entendu dans le lit infâme de ta mère ? Œdipe : Oyoï! C'est une mort de l'entendre, ô étrangers. Mes deux filles ici... Le Chœur : Que dis-tu ? Œdipe : ...ces deux malédictions.. Le Chœur : O Zeus! Œdipe : ...sont nées comme moi des douleurs de ma mère.</i></p>
<p>4.</p> <p>Οἰδίπους : Παπαῖ, δευτέραν ἔπαισας, ἐπὶ νόσῳ νόσον. 543</p>	Le meurtre de son père : deuxième choc pour Œdipe	<p>Œdipe. — <i>Hélas! Seconde blessure que tu m'infliges après la première.</i></p>	<p>Œdipe : <i>Aï! Tu me frappes encore, plaie sur plaie.</i></p>
<p>5.</p> <p>Οἰδίπους : ἽΩ φίλτατ' Αἰγέως παῖ, μόνοις οὐ γίγνεται / θεοῖσι γῆρας οὐδὲ καταθεῖν ποτε. / τὰ δ' ἄλλα συγγεῖ πάνθ' ὁ παγκρατῆς χρόνος. / φθίνει μὲν ἰσχυρὸς γῆς, φθίνει δὲ σώματος, / 610 θνήσκει δὲ πίστις, βλαστάνει δ' ἀπιστία</p>	La terrible emprise du temps	<p>Œdipe. — O fils très cher d'Égée, les dieux seuls ne connaissent jamais ni la vieillesse, ni la mort ; tout le reste est bouleversé par le temps tout-puissant. Elle périt, la vigueur de la terre, elle périt aussi celle du corps, la bonne foi meurt, à sa place germe la perfidie [...]</p>	<p>Œdipe : Très cher fils d'Égée, les dieux sont seuls À ne jamais vieillir ni mourir ; le temps tout-puissant nivelle le reste. La vigueur du sol s'épuise, celle du corps s'épuise, la bonne foi périt, la perfidie la remplace.</p>

<p>6. Οἰδίπους : καὶ πνεῦμα ταῦτόν οὔποτ' οὔτ' ἀνδράσιν / φίλοις βέβηκεν οὔτε πρὸς πόλιν πόλει. / Τοῖς μὲν γὰρ ἤδη, τοῖς δ' ἐν ὑστέρω χρόνῳ / τὰ τερπνὰ πικρὰ γίγνεται καῦθις φίλα. 615</p>	<p>L'éphémère l'alliance des cités</p>	<p>Œdipe. — [...] et le même vent ne souffle pas toujours entre les amis ni entre les cités. Pour les uns, tout de suite, pour les autres, plus tard, ce qui les charmait leur devient amer et de nouveau leur plaît.</p>	<p>Œdipe : L'esprit ne reste pas toujours le même entre les amis ni entre les cités. À présent pour certains et plus tard pour d'autres, la douceur s'aigrit puis redevient douce.</p>
<p>7. Θησεύς : Κεῖνοις δ' ἴσως κεί δειν' 661 ἐπερρώσθη λέγειν / τῆς σῆς ἀγωγῆς, οἶδ' ἐγώ, φανήσεται / μακρὸν τὸ δεῦρο πέλαγος οὐδὲ πλώσιμον. [...] Ἀντιγόνη : μόγος ἔχει. / Χορός : καὶ πάρος ἐπέιχε. / Ἀντιγόνη : τοτέ μὲν ἄπορα, τοτέ δ' ὑπερθεν. / 1745 Χορός : μέγ' ἄρα πέλαγος ἐλάχeton τι.</p>	<p>L'abime infranchissable de la mer</p>	<p>Thésée. — ceux qui ont eu le front de prononcer de terribles paroles, en disant qu'ils t'emmèneraient, pourraient bien, je crois, trouver jusqu' ici une mer large et peu tranquille. [...] Antigone. — <i>Le malheur nous accable</i> Le Coryphée. — <i>Naguère aussi il vous accablait</i> Antigone. — <i>Il était alors sans issue, maintenant il l'est encore plus.</i> Le Coryphée. — Vous êtes plongées dans un océan de maux.</p>	<p>Thésée : S'ils ont assez d'audace pour menacer de t'emmenner, Moi je sais qu'il y a devant eux Une vaste mer infranchissable. [...] Antigone : <i>Je suis lasse</i> Le Chœur : <i>Tu l'étais déjà</i> Antigone : <i>Tantôt c'est trop loin, tantôt c'est trop haut.</i> Le Chœur : Oui, vous êtes sur un océan de malheurs.</p>
<p>8. Χορός : θάλλει δ' οὐρανίας ὑπ' ἄ- / χνας ὁ καλλιβοτρυσ κατ' ἤμαρ ἄει / νάρκισσος, μεγάλαιν θεαῖν / ἀρχαῖον στεφάνωμ', ὃ τε / χρυσσαυγῆς κρόκος· 685 [...] Χορός : [...] οὐδ' ἄν- / πνοι κρῆναι μινύθουσιν / Κηφισοῦ νομάδες ῥέε- / θρων, ἀλλ' αἰὲν ἐπ' ἤματι / ὠκυτόκος πεδίων ἐπινίσσεται / ἀκηράτῳ σὺν ὄμβρῳ / 690 στερνοῦχου χθονός·</p>	<p>L'image de la nature idyllique à Colone</p>	<p>Le Chœur. — Chaque jour, sous la rosée céleste, croît le narcisse aux belles grappes, antique couronne des deux grandes déesses, et le safran doré [...] [...] Le Chœur. — [...] jamais ne s'endorment les sources abondantes du Céphise qui coulent et serpentent çà et là ; chaque jour son eau pure donne une fécondité rapide au large sein de la terre [...]</p>	<p>Le Chœur : Là fleurit chaque jour en belles grappes, sous la rosée céleste, le narcisse, antique couronne des deux grandes déesses, avec le safran à leurs d'or. [...] Le Chœur : Là, insomniaque, intarissable, le flot du Céphise vagabonde et ne cesse de s'empresser avec son onde pure de féconder la plaine, la terre nourricière.</p>
<p>9. Χορός : Ἄ δ' εὐήρετμος ἔκπαγλ' ἄλια χερ- σὶ παραπτομένα πλάτα / 716 θρόσκει, τῶν ἑκατομπόδων / Νηρήδων ἀκόλουθος.</p>	<p>La métaphore du rameur agile</p>	<p>Le Chœur. — Et c'est merveille de voir comme la rame agile, adaptée aux mains des matelots, bondit sur la mer, rivale des innombrables</p>	<p>Le Chœur : Et, bien faites aussi pour nos mains, les rames effleurantes bondissent sur la mer</p>

		Néréides.	derrière les Néréides ingambes.
<p>10. Χορός : [...] Εἶθ' ἄελ- / 1080 λαία ταχύρρωστος πελει- / ἄς αἰθερίας νεφέλας κόρσαμι' / ἄνωθ' ἀγώνων / ἑωρήσασα τοῦμόν ὄμμα.</p>	Le chœur comme un oiseau volant au-dessus du champ de bataille	Le Chœur. — Que ne suis-je un ramier, rapide comme la tempête! J atteindrais la nuée éthérée, je contemplerais de loin le spectacle de ces luttes!	Le Chœur : Que ne suis-je le ramier prompt comme l'air pour, du zénith des nues, laisser mes yeux contempler la bataille!
<p>11. Χορός : Ὡς εὖτ' ἂν τὸ νέον παρῆ / κούφας ἀφροσύνας φέρον, / 1230 τίς πλάγχθη πολὺ μοχθος ἔ- / ξω; τίς οὐ καμάτων ἐνι ;</p>	Jeunesse envolée : les maux qui s'ensuivent	Le Chœur. — Quand on a dépassé la jeunesse, qui n'apporte avec soi que folies vaines, qui parvient jamais, courbé sous l'affliction à s'en délivrer ? Quels maux nous sont épargnés ?	Le Chœur : Dès la jeunesse avec ses vaines folies, quelle peine ne nous frappe, quelle souffrance ?
<p>12. Χορός : [...] τό τε κατάμεμπτον ἐπιλέλογγε / 1235 πύματον ἀκρατὲς ἀπροσόμιλον / γῆρας ἄφιλον, ἵνα πρόπαντα / κακὰ κακῶν ζυνοικεῖ.</p>	Le pire des maux: la vieillesse	Le Chœur. — Puis vient, infortune suprême, l'odieuse, la débile, l'insociable vieillesse : plus d'amis ; les maux douloureux entre tous, voilà son cortège.	Le Chœur : et enfin sans forces, sans amis ni compagnons, l'odieuse vieillesse où résident les pires malheurs.
<p>13. Χορός : Ἐν ᾧ τλάμων ὄδ', οὐκ ἐγὼ μόνος / πάντοθεν βόρειος ὡς τις / 1240 ἀκτὰ κυματοπλήξ χειμερία κλονεῖται, / ὡς καὶ τόνδε κατάκρας / δειναὶ κυματοαγεῖς / ἄται κλονέουσιν ἄει ζυνοῦσαι, / αἱ μὲν ἀπ' ἀελίου δυσμῶν, / 1245 αἱ δ' ἀνατέλλοντος / αἱ δ' ἀνα μέσσαν ἀκτῖν', / αἱ δ' ἐννοχιᾶν ἀπὸ Ῥιπῶν.</p>	Les souffrances d'Edipe : un orage qui le submerge de toutes parts	Le Chœur. — C'est le sort de cet infortuné, ce n'est le mien seul. Comme de tous les côtés un rivage septentrional est battu l'hiver par le tumulte des flots, ainsi de fond en comble d'atroces infortunes ne cessent de le battre de l'assaut de leurs tempêtes : les unes viennent des contrées où se couche le soleil, d'autres de celles où il se lève, d'autres des lieux où il lance ses rayons au milieu du jour, d'autres enfin des monts du Nord, séjour de la nuit.	Le Chœur : Je n'y suis pas le seul. Voyez ce malheureux comme un rivage du nord que battent de toutes parts les flots et les tempêtes, d'affreuses malédictions comme des vagues sur les rocs sont à le battre sans cesse, celles du couchant, celles du levant, celles du midi radieux et celles, nocturnes, des Rhipées.
<p>14. Πολυνείκης : [...] ὄν ξένης ἐπὶ χθονός / σὺν σφῶν ἐφηύρηκ' ἐνθάδ' / ἐκβεβλημένον / ἔσθητι σὺν τοιᾶδε, τῆς ὀδυσφιλῆς / γέρον γέροντι συγκατόκηκεν πίνοσ / πλευρὰν μαραίνων, κρατὶ δ' / ὀμματοστερεῖ / 1260 κόμη δι' αὔρας ἀκτένιστος ἔσσεται / ἀδελφὰ δ', ὡς ἔοικε, τούτοισιν φορεῖ / τὰ τῆς ταλαίνης νηδύος</p>	La pauvre et misérable figure d'Edipe	Polynice. — Sur une terre étrangère, avec vous je le trouve ici, exilé, couvert de ce vêtement misérable dont la saleté odieuse a vieilli avec son vieux corps et deshonore ses flancs ; sur sa tête aveugle flotte dans l'air une chevelure inculte ; sans doute aussi répondent à ce que je vois les aliments qu'il porte, pour nourrir son misérable corps.	Polynice : je le retrouve, avec vous deux, exilé en terre étrangère sous ces haillons et l'affreuse vieille crasse qui colle à son vieux corps pour lui ronger les flancs; et sur sa tête sans regard flotte à tout vent sa chevelure hirsute. Et ce qu'il porte pour nourrir son pauvre ventre semble bien de même nature.

Θρεπτήρια.			
15. Αντιγόνη : ἄσκοποι δὲ πλάκες ἔμαρψαν / 1681 ἐν ἀφανεῖ τιμὴ μόρφω / φερόμενον· τάλαινα· νῶν δ' ὄλεθρία / νύξ ἐπ' ὄμμασιν βέβακε.	La fin miraculeuse d'Œdipe	Antigone. — <i>les régions qu'on ne voit pas l'ont saisi, emporté en un trépas mystérieux. Hélas! Pour nous une nuit mortelle s'est étendue sur nos yeux.</i>	Antigone : <i>les régions ténébreuses le saisirent, l'emportèrent dans la mort obscure. Malheur! Une nuit mortelle Est sur nos yeux.</i>
16. Αντιγόνη : Πῶς γὰρ ἢ τιν' ἀπίαν / 1685 γὰν ἢ πόντιον κλύδων' ἀλώμε- / ναι, βίου δύσοιστον ἔξομεν τροφάν;	L'errance des deux sœurs	Antigone. — <i>Comment, en effet, errant sur une terre étrangère ou sur la vague marine, trouverons-nous la difficile nourriture de notre vie ?</i>	Antigone : <i>Comment, errantes sur une terre lointaine ou sur les vagues marines, trouverons-nous le pain de notre pauvre vie ?</i>

2.4.1. Que nous disent les métaphores dans *Œdipe à Colone* ?

Œdipe à Colone est l'œuvre qui contient le moins de métaphores filées en comparaison avec les deux autres textes. Toutes les métaphores, excepté la septième qui se trouve dispersée dans deux passages différents du texte, sont accomplies dans une courte suite de quelques vers. Ici aussi, l'analyse se divise en petites parties qui tirent leurs titres des idées centrales pré-indiqués dans les tableaux.

i. L'image de l'ancrage comme fin de l'errance du héros

Dans la *parodos*, le chœur, constitué des vieillards administrateurs du dème, arrive précipitamment, averti de la présence d'un vagabond dans le sanctuaire. Œdipe, caché au début, se montre ; à sa vue le chœur reste effrayé. Œdipe essaie de solliciter la pitié des vieillards en se présentant comme un mendiant inoffensif. Les difficultés et les conditions pénibles de son errance sont déjà exprimées par l'emploi métaphorique du verbe εἶρπον qui dans le sens de « se déplacer lentement, ramper » apparaît chez Homère (*Odyssée* 17.158). La métaphore de l'ancrage que Sophocle utilise par la suite souligne davantage la situation douloureuse du héros, due à sa cécité et à sa faiblesse qui l'oblige à s'appuyer sur Antigone ;

elle fait en même temps allusion à un lieu de repos après une longue et difficile errance. Tirée du verbe ὀρμέω, déjà rencontré chez Hérodote dans le sens de « s'ancrer » (*Histoires* 7.22), cette métaphore renvoie à la vie maritime, retrouvée aussi dans l'*Antigone* et l'*Œdipe roi*.

Gryparis reproduit fidèlement le verbe εἶρπον ainsi que la métaphore en remplaçant cependant le mot μικροῖς par l'adjectif démonstratif « τέτοια ἄγκυρα » (une telle ancre). Ce mot, qui fait référence à Antigone, rend le discours plus éloquent puisqu'il est normalement suivi par un mouvement qui désigne Antigone. De plus, il ajoute comme explication le nom « ἄγκυρα » (l'ancre) et il transmet ὄρμουν par le verbe équivalent « θ'άραζα » dont le sens premier est amarrer, jeter l'ancre et métaphoriquement se reposer. Maronitis traduit à la lettre l'ensemble de la métaphore filée et reproduit le procédé de l'antithèse μικροῖς μέγας. De plus, il renforce l'image maritime en rajoutant, comme Gryparis, le nom « ἄγκυρα », retrouvé aussi dans le verbe composé « ἀγκυροβολώ ». De cette manière il produit le procédé de dérivation (Fontanier 1977 : 351) par un terme équivalent au sens de ὄρμουν et, comme Gryparis, joue avec les deux sens, figuré et littéral du mot.

En ce qui concerne les traducteurs français, Masqueray reproduit l'image de l'ancre en l'explicitant. Plus concrètement, il traduit les μικροῖς et μέγας en explicitation, « (ancre) frêle » et « haute taille » respectivement, en plaçant les deux sens l'un à côté de l'autre, comme dans l'original, pour bien conserver l'opposition entre les deux termes antithétiques ; le ὄρμουν est aussi rendu par explication. Ce procédé de l'explicitation est renforcé par la didascalie que le traducteur fournit entre parenthèse. De plus, il faut mentionner que le verbe εἶρπον n'est pas traduit par son sens premier mais littéralement : « je ne cheminerais pas ainsi ». Grosjean traduit de manière plus libre sans conserver la métaphore de l'ancre. Il explicite le premier vers en ajoutant le verbe « servir » et en transposant le εἶρπον en son sens littéral : « je ne me servais pas [des yeux d'un autre] dans mes marches ». Ensuite, il transmet le vers de la métaphore κἀπὶ μικροῖς μέγας ὄρμουν par son sens littéral et il omet aussi le procédé de l'opposition entre les deux adjectifs antithétiques : « je n'appuierais pas ma stature sur plus faible ».

ii. L'injustice engendre des représailles tenaces

Lorsqu'Œdipe révèle son identité, le chœur, de peur que la souillure du héros ne se répande à Athènes, veut le chasser. Œdipe évoque la promesse qu'un peu plus tôt les vieillards ont donnée à lui de ne pas le renvoyer contre son gré. Le chœur rétorque qu'il a été trompé par Œdipe et que par conséquent il peut trahir la promesse donnée. Pour justifier sa position, il emploie un lexique qui tourne autour des notions de revanche, de riposte, de dédommagement. La métaphore filée est tissée autour des mots τίσις qui déjà chez Homère (*Odyssée* 2.76, *Iliade* 22.19 et Hésiode (*Théogonie* 200) signifiait récompense, punition, vengeance et ἀπάτα – personnifiées – et du verbe ἀντιδίδωμι (payer le prix, indemniser, dédommager).

Gryparis conserve fidèlement la métaphore. Il rend le mot τίσις par une légère variation de sens avec « οργή » (fureur). De plus, le verbe ἔρχεται est transmis par l'emploi métaphorique figé du verbe « πιάνω » (prendre, attraper) : « Δεν τον πιάνει κανένα της μοίρας η οργή » (la colère du destin n'attrape personne). On rencontre le même choix verbal chez Maronitis. Le polyptote sophocléen ἀπάτα δ' ἀπάταις ἑτέραις ἑτέρα est maintenu mais pas le chiasme. Pour le reste, il reproduit fidèlement. Il est intéressant de relever son lexique et ses formes grammaticales qui renvoient à des types démotiques plus anciens : « πότερο » (plus), « σηκώσου » (lève-toi), « αυξήσης » (hausser). De plus, l'emploi des phrases « τάδικο », « πόπαθε » ainsi que la forme verbale « εκδικιέται » révèlent un discours courant de l'époque.

Maronitis rend presque intacte la métaphore, en utilisant des termes qui reproduisent le sens à la lettre, tels que « εκδίκηση » (vengeance) pour τίσις, « αντικρίζεται » (se regarder) pour παραβαλλόμενα, « αδικούμαι » (subir une injustice) pour ἂν προπάθη tandis qu'il conserve aussi quelques termes intacts en grec moderne : « μοιρα, απάτη, χάρη, πονος ». Il reproduit le polyptote τίσις - τίνειν de l'original par deux mots de la même racine : « εκδίκηση - αδικηθεί ». Quant au chiasme de Sophocle ἀπάτα δ' ἀπάταις ἑτέραις ἑτέρα, il ne le reprend pas comme chez Sophocle, mais il reproduit le procédé de la dérivation. Enfin, il transpose la dernière phrase οὐ πόνον χάριν, ἀντιδίδωσιν ἔχειν par une nouvelle métaphore inspirée par un jeu des mots assonants, à savoir la substitution au verbe ἀντιδίδωμι (dédommager) du mot

« ἀντίδοτο » (antidote) qui a la même racine : « ἔχει τον πόνο αντίδοτο, όχι τη χάρη » (la douleur est son antidote, non pas la faveur).

À propos des traducteurs français, Masqueray rend l'ensemble de la métaphore par son sens littéral et en modifiant la tournure syntaxique. L'emphase que Sophocle met sur l'idée de la tromperie : ἀπάτα δ'ἀπάταις ἑτέραις ἑτέρα παραβαλλομένα est maintenue par l'anaphore du pronom « qui » placé emphatiquement au début de deux phrases consécutives ; cette accentuation de « qui » met en avant la culpabilité du sujet. Dans la même logique emphatique, s'inscrit la répétition dans la phrase « le mal pour le mal » et le polyptote dans « tromper, en les trompant ». Enfin, la forme aussi emphatique πόνον, οὐ χάριν est conservée.

De la même manière que Masqueray, Grosjean utilise la transposition en sens littéral en usant de mots plus concrets – offenseurs, trompeur – au lieu des énoncés plus abstraits pour les phrases ἂν προπάθῃ τὸ τίνειν et ἀπάτα. De plus, il omet le terme de τίσις en se référant seulement au Destin. Il reproduit le procédé de polyptote de l'original qui met ainsi l'accent sur la tromperie et la punition : « Le destin ne punit pas ceux qui punissent », « Tout trompeur est trompé ». Mimant la forme du proverbe, notamment par l'utilisation du « tout » initial, cette phrase acquiert un caractère de vérité générale. Le traducteur insiste sur le procédé d'emphase lorsqu'il transmet le πόνον, οὐ χάριν par une forme d'abord affirmative et par la suite négative : « C'est la peine qu'il mérite, on ne lui fait pas grâce ».

iii. Mariage incestueux

Le chœur désire interroger Œdipe pour savoir si la rumeur sur son passé – mariage avec sa mère et meurtre de son père – est vraie. Les questions ravivent les deux blessures passées d'Œdipe mais elles lui donnent aussi l'occasion de continuer à plaider non coupable. En ce qui concerne le mariage incestueux, Sophocle emploie métonymiquement des mots qui désignent le lit nuptial, εὐνή déjà rencontré en ce sens chez Homère et λέκτρα qui, au pluriel, signifiait également le lit nuptial dès l'époque d'Homère (*Iliade* 24.130, 9.133, 14.336) et de Pindare (*Olympiques* 7.6). Employées avec des verbes dans leur sens figuré, ces métonymies

se réfèrent implicitement au mariage perfide d'Œdipe ; Sophocle illustre aussi ce sujet par une métaphore accompagnée d'une métonymie qui fait allusion aux douleurs de l'accouchement.

Dans la première métaphore, la cité personnifiée est présentée empiégeant le héros dans le mariage incestueux. Gryparis reste proche de l'image et des énoncés métaphoriques de l'original. Il retient la métonymie κακῶ μ' εὐνῶ en transposant κακῶ par « ἀνίερα » (impies) et transforme le ἄττα en adjectif déterminant le mot mariage : « με κατάρατους μ' ἔδεσε γάμους » (elle m'a lié à des mariages maudits). Maronitis s'avère plus souple : il reproduit la métonymie de l'original en traduisant κακῶ par « ἀπαίσια » (repoussant, ignoble) et, pour transposer le γάμων ἄττα, il crée une nouvelle métaphore inexistante dans l'original qui fait en même temps allusion à l'aveuglement du héros : « Σε ἀπαίσια κλίνη μ' ἔδεσε, [...], ἡ πόλις, με τύφλωσε με ολέθριο γάμο » (dans un ignoble lit, elle m'a lié, [...] la ville, elle m'a aveuglé avec un mariage hostile). À propos de la phrase δυσώνυμα λέκτρ' ἐπλήσω, Gryparis reproduit la métonymie en transposant δυσώνυμα à la lettre et ἐπλήσω par son sens figuré dans la démotique de l'époque : « Κακονόμαστη κλίνη μεράστηκες » (tu as partagé le lit malfamé). Maronitis retient le mot δυσώνυμα intact en grec moderne, traduit lui aussi ἐπλήσω par son sens figuré, adapté en grec moderne et ajoute une explication. Par la suite, Gryparis transpose fidèlement le sens de παῖδε, δύο δ' ἄττα ; Maronitis recourt au procédé du parallélisme et retient ἄττα dans son sens figuré en doublant emphatiquement le mot δύο : « δύο παιδιά, δυο συμφορές » (deux enfants, deux fardeaux). Enfin, quant au vers ματρὸς κοινῶς ἀπέβλαστον ὠδίνος, Gryparis et Maronitis transmettent le sens en remplaçant la métonymie du mot ὠδίνος par son sens littéral : « της μάνας την κοιλιά » et « μητρική κοιλιά » (le ventre maternel) respectivement.

En ce qui concerne les traducteurs français, Masqueray place au début du passage les deux COI en formant ainsi le double procédé de l'anaphore et du chiasme : « À un fatal hymen, à une union maudite ». Le mot γάμων est donné par le mot d'origine grecque « hymen » qui constitue une nouvelle métonymie et une variation du sens de εὐνῶ. Néanmoins, il explicite le κακῶ εὐνῶ, sans garder la métonymie, par le mot « union » dont le déterminant ἄττα est transformé en l'adjectif équivalent « maudite ». Le verbe ἐνέδησεν et le sujet πόλις sont

traduits à la lettre. Par rapport à la même métaphore, Grosjean substitue à la cité son nom, Thèbes ; le verbe ἐνέδησεν est traduit par « jeter », en produisant une métaphore morte en français. Il ne retient pas la métonymie de κοκῶ εὐνῶ mais la traduit par une explication, « noces criminelles ». Enfin, il retient le terme « mariage » et comme Masqueray transforme le ἄτᾱ à la lettre.

En ce qui concerne le δυσώνυμα λέκτρ' ἐπλήσω, Masqueray conserve la métonymie et adapte la métaphore en français en utilisant le verbe « partager » et en rendant par son sens littéral δυσώνυμα : « tu as partagé une couche incestueuse ». Grosjean réalise des modifications semblables : il retient la métonymie, il emploie la métaphore morte « entrer dans le lit » et traduit δυσώνυμα à la lettre : « Es-tu entré [...] dans le lit infâme de ta mère ? ». Pour ce qui est du vers παῖδε, δύο δ' ἄτᾱ, Masqueray rend le ἄτᾱ par légère variation du sens « crime » et double le mot δύο tandis que Grosjean omet le παῖδε et traduit ἄτᾱ par son sens premier : « malédiction ». En dernier lieu, la métaphore ματρὸς κοινῶς ἀπέβλαστον ὠδῖνος est rendue par Masqueray par une nouvelle métonymie et en rendant fidèlement ἀπέβλαστον : « Sont nées d'un sein maternel qui fut aussi le mien » alors que Grosjean traduit à la lettre et de même que Masqueray à propos de ἀπέβλαστον : « sont nées comme moi des douleurs de ma mère ».

iv. Le meurtre de son père : deuxième choc pour Œdipe

Lorsque le chœur rappelle à Œdipe le meurtre de son père, le héros réagit en appelant cet acte une deuxième blessure et une deuxième maladie. Ainsi, après *Antigone* et *Œdipe roi*, nous retrouvons l'emploi métaphorique du mot νόσος désignant la douleur et la souffrance.

Gryparis reproduit le sens de la métaphore filée en employant une métaphore morte en grec moderne : « Αλίμονο! Δεύτερη μούδωσεσ μαχαιριά ». Il traduit aussi le mot νόσος dans son sens figuré proche de celui de Sophocle en reproduisant aussi le polyptote : « σε πληγή κι ἄλλη επάνω πληγή » (Hélas ! Tu m'as donné un deuxième coup de couteau, sur la plaie, une autre plaie). Maronitis transpose la métaphore en optant pour le terme « φρίκη » (horreur)

pour la restitution du mot exclamatif παπαῖ et le nom « χτύπημα » (coup) qui constitue une traduction à la lettre du verbe ἔπαισας en forme nominale alors qu'il traduit νόσος de manière similaire à Gryparis en retenant aussi le polyptote : « Φρίκη, δεύτερο χτύπημα κι αυτό, πληγή επάνω στην πληγή » (Horreur, ceci est un deuxième coup, une plaie sur une plaie).

Masqueray transpose le terme νόσος dans son sens figuré proche de celui de Sophocle, « blessure », et il utilise l'explication sans reprendre le polyptote ἐπὶ νόσῳ νόσον. De plus, il rend le terme ἔπαισας par « infliger », verbe qui conserve autant son sens premier, appliquer une peine matérielle ou morale, que la connotation de punir. Enfin ils modifient les formes grammaticales des mots. Grosjean suit de très près l'original, en donnant à νόσος le sens figuré sophocléen de plaie et en retenant le polyptote : « Αἶ ! Tu me frappes encore, plaie sur plaie ».

v. La terrible emprise du temps

Dans le premier dialogue entre Œdipe et Thésée, Œdipe offre son corps pour que Thésée l'ensevelisse, ce qui sera un bienfait pour Athènes dans une guerre à venir contre Thèbes. À la question de Thésée qui demande pour quelle raison une guerre s'enflamme entre deux villes qui sont alliées, Œdipe répond que tout s'alterne sous l'emprise du temps et illustre ses paroles en donnant des exemples, tous reposant sur l'idée de l'inversion d'une bonne situation en mauvaise sous l'influence du παγκρατῆς χρόνος.

Gryparis transpose les énoncés métaphoriques τὰ δ' ἄλλα συγχεῖ πάνθ' ὁ παγκρατῆς χρόνος et βλαστάνει δ' ἀπιστία en métaphores standardisées en grec moderne : « ὅλα τάλλα φέρνει ἄνω-κάτω ο παντοδύναμος ο χρόνος » (tout le reste, il le met sens dessus dessous, le temps tout puissant) et « κι η ἀπιστία φουντώνει » (et l'infidélité croît) respectivement. Le verbe φθίνει est transmis par son sens littéral et θνήσκει à la lettre. Au sujet du vers τὰ δ' ἄλλα συγχεῖ πάνθ' ὁ παγκρατῆς χρόνος, Maronitis recourt à une métaphore très poétique qui fait directement allusion à Homère par le choix de l'adjectif qu'il utilise : « Τα ἄλλα, ὅλα

ο πανδαμάτωρ χρόνος τ' αντιστρέφει » (Le reste, le temps guérisseur le renverse). Il conserve intact le verbe φθίνει et il traduit littéralement ισχύς γῆς : « γονιμότητα της γης » (la fertilité de la terre). Enfin, il transpose βλασταίνει dans son sens littéral « γεννιέται » (naître).

Chez les traducteurs français, Masqueray reproduit les images de manière entièrement fidèle au niveau du sens et de la syntaxe. Le lexique qu'il utilise correspond en effet à la lettre aux mots antiques et l'ordre des mots et la syntaxe sont conservés. Pareillement, Grosjean reste proche de l'original mais en choisissant des verbes qui, tout en reproduisant le sens, ne constituent pas toujours des équivalents des verbes grecs. Ainsi pour les termes φθίνει et θνήσκει le traducteur emploie des verbes très près de leurs sens, « s'épuiser » et « périr » respectivement. Néanmoins, les verbes συγχεῖ et βλαστάνει sont rendus par d'autres verbes qui constituent des métaphores mortes en français, « niveler » et « remplacer » respectivement. Pour le reste, au niveau de l'ordre, du sens et de la construction syntaxique, le traducteur suit l'original fidèlement, toujours selon les possibilités et les règles de la langue française.

vi. L'éphémère alliance des cités

En continuant son discours, Œdipe met l'accent sur l'entendement précaire entre des cités alliées. Sur ce point, il convient de noter que le lieu commun sur le caractère éphémère des amitiés et des haines avait déjà été traité dans *Ajax* (669-684) avec des images analogues à celles analysées dans la métaphore filée précédente. Dans cette métaphore, le mot πνεύμα (souffle, vent) représente et diffuse l'idée de la précarité.

Gryparis reprend la métaphore et la renforce en mettant le βέβηκεν en son sens littéral dans ce cas particulier, φυσάω (souffler). Le reste est restitué fidèlement et le mot τερπνά dans son sens littéral. Au niveau du lexique, on trouve toujours des termes qui renvoient à la démotique de l'époque : « ἀγέρι, ευτύς » (souffle, directement). Maronitis renforce lui aussi l'image du souffle par l'emploi du verbe φυσάω ; de plus, il ajoute une métaphore inexistante dans l'original qui explicite les énoncés ἀνδράσιν φίλοις et πρὸς πόλιν πόλει en retenant le procédé de répétition de l'original : « [...] που σμίγει φιλικά ἄνθρωπο μ' ἄνθρωπο, πόλη με

πόλη » ([...] qui unit amicalement l'homme à l'homme, la ville à la ville). Dans la dernière partie du passage, Maronitis suit de près le texte grec en traduisant le mot littéral γίνεται par la métaphore morte de « γυρίζουν » (ils reviennent, ils retournent) et en reproduisant l'antithèse de l'original τὰ τερπνὰ πικρὰ.

De même que les traducteurs grecs, Masqueray renforce l'image du vent en transposant le βέβηκεν dans son sens littéral, « souffler ». Ensuite, il fournit une traduction fidèle à l'original ; la seule transformation est celle de l'adjectif τερπνὰ en explication, « ce qui les charmait ». Grosjean, pour sa part, omet l'image du vent en n'optant pas pour le sens premier du πνεῦμα (vent, souffle) mais pour son sens figuré : « esprit ». Pour le reste, il reproduit fidèlement. Ce qui est intéressant, c'est le dernier vers, τὰ τερπνὰ πικρὰ γίνεται καῦθις φίλα dont les termes non-métaphoriques τερπνὰ et φίλα sont rendus par leur sens figuré avec le choix des termes douceurs-douce. De plus, par la traduction du verbe non métaphorique γίνεται dans son sens figuré, le traducteur met en avant le sens du goût tout en reproduisant l'antithèse de l'original et en formant le procédé du polyptote : « la douceur s'aigrit puis redevient douce ».

vii. L'abîme infranchissable de la mer

Thésée, représentant le défenseur des faibles et des persécutés comme dans *Les Suppliantes*, essaie de rassurer Œdipe en déclarant qu'il le protégera contre ceux qui veulent le faire quitter Athènes. Pour rendre éloquents ses paroles, il a recours à une image maritime : devant une telle audace, il affrontera des difficultés similaires à celles d'une mer infranchissable. Nous retrouvons la même image dans l'*exode* où le chœur, dans sa tentative de consoler la lamentation des deux sœurs après la mort de leur père, reconnaît que le malheur qui les frappe est extrêmement difficile, comparable à une mer énorme qui s'abat sur elles.

Gryparis restitue la première image à la lettre au niveau de la syntaxe et du sens des mots. Le mot πλώσιμον est traduit par son équivalent en grec moderne : « ευκολοπέραστο » (aisément accessible). Au sujet de la deuxième image, il suit de près le sens de l'original en employant la métaphore morte du verbe « ζώνω » (ceinturer, ceindre) en grec moderne.

De même, Maronitis fournit une traduction fidèle ; pour ce qui est de la première métaphore, il transpose l'énoncé οὐδὲ πλώσιμον par un mot poétique néo-hellénique : « ἀτάξιδο » (intraversable, infranchissable). Quant à la deuxième, il reproduit la métaphore à la lettre en ajoutant l'explication « τρικυμισμένο » (déchaîné).

Les deux traducteurs français reproduisent la première image fidèlement. Le mot πλώσιμον, traduit en explication par Masqueray, est rendu par « tranquille ». Grosjean traduit par un mot équivalent « infranchissable ». En ce qui concerne la deuxième image, tous les deux recourent à des métaphores standardisées où ils rajoutent des explications. Plus précisément. Masqueray choisit le verbe « plonger » et l'expression « dans un océan de maux » tandis que Grosjean traduit « vous êtes dans un océan de malheurs ».

viii. L'image de la nature idyllique à Colone

Dans le premier *stasimon*, le chœur fait l'éloge de Colone, la terre qui reçoit Œdipe. Il la présente comme un endroit idyllique, riche, arrosé par le Céphise, avec une végétation luxuriante, peuplé d'oiseaux et des chevaux, aimé des dieux. La première métaphore filée que nous avons repérée dans ce *stasimon* consiste en l'image bucolique de la végétation de la région où le narcisse fleurit comme un ἀρχαῖον στεφάνωμα des deux grandes déesses. Les deux déesses desquelles il est question sont Déméter et Coré. Hésychios nous informe qu'en Crète le narcisse était la fleur préférée de Déméter et dans la *Niobé* de Sophocle, selon le scholiaste, le crocus était consacré à la même déesse (Masqueray 1942 : 182, annotation 1).

Gryparis conserve aussi bien le sens des énoncés métaphoriques que la construction syntaxique. L'image est en effet restituée dans une large partie par des termes qui traduisent fidèlement le sens. Ainsi, on constate que le οὐρανίας ὑπ' ἄχνας – métaphore de Sophocle pour désigner la rosée qui vient des cieux empruntée à l'*Odyssée* d'Homère (12.238) où le terme ἄχνας signifiait l'écume de la mer – est traduit fidèlement « με τη δροσιά από τα ουράνια » (avec la fraîcheur des cieux) ; pareillement, l'énoncé ἀρχαῖον στεφάνωμ' est traduit de manière proche de l'original. On note que le terme non-métaphorique καλλίβοτρος, qui contribue cependant à l'illustration de l'image, est traduit par « ωραιοφούντωτος »

(joliment fleuri) qui révèle le langage singulier de Gryparis. Maronitis préfère prolonger les groupes formés par un nom et un adjectif en des propositions : οὐρανίας ὑπ' ἄχνας devient « κι ο ουρανός σταλάζει τη δροσιά του » (et le ciel fait perler sa fraîcheur). Ceci, avec ὁ καλλίβοτρυς νάρκισσος qui est déployé en expansion et par comparaison, « ανθίζουν ο νάρκισσος υπέρροχος, με τα λουλούδια του σαν ρώγες » (le magnifique narcississe fleurit avec ses fleurs comme des grains), contribue à l'illustration lyrique de l'image.

Masqueray fournit une traduction fidèle au texte antique au niveau du sens et, autant que le lui permet la langue française, au niveau de l'ordre des mots. Grosjean réalise aussi une traduction fidèle en choisissant des mots qui forment les équivalents exacts des mots antiques. Seulement, à la fin il transpose le terme non-métaphorique χρυσαυγής par une métaphore formée par un groupe prépositionnel qui préserve le caractère poétique de l'adjectif composé sophocléen : « à lueurs d'or ».

De l'image de la floraison, le chœur se déplace à celle du flot de Céphise qui coule et nourrit la région. Cette image est déployée autour de la métaphore centrale des sources du fleuve, ἄϋπνοι κρήναι.

Gryparis restitue l'image par des moyens lexicaux propres à la langue néo-hellénique qui offrent une forme poétique et dont quelques termes signalent la démotique de l'époque. Dans ce cadre, nous constatons que dans la première phrase l'ordre des mots est alterné légèrement de façon à contribuer au style lyrique de l'image ; par rapport au lexique, le traducteur conserve le sens de ἄϋπνοι, choisit un nom composé pour le transfert de κρήναι approprié à la nature poétique du passage, βρυσομάνες (les sources-mères), et la modification du νομάδες en verbe qui explicite son sens : « κι ουδέ ακοίμητες ποτέ δε λιγοστεύουν απ' του Κηφισού το ρέμα οι βρυσομάνες να στριφογυρνούν » (et jamais, insomniaques, les sources-mères du Céphise ne cessent de faire tourbillonner le flot). La deuxième phrase est rendue de manière encore plus flexible : l'ordre des mots est de nouveau perturbé ainsi que la construction syntaxique ; l'image ὠκυτόκος πεδίων ἐπινίσσεται ἀκηράτῳ σὺν ὄμβρῳ est conservée grâce à une métaphore adaptée en grec moderne et accompagnée d'une explication tandis que pour le mot στερνούχος un nom composé est employé qui reprend à la lettre le sens de l'original et rend l'image plus sensible : « μα πάντα όλες τις μέρες τα καθάρια των

νερά καθώς κυλούνε πιάνουν γρήγορα τους κάμπους να καρπίζουν της πλατύστηθης της γης
» (mais toujours, tous les jours, leurs eaux claires, en coulant, s'étendent rapidement sur les plaines du vaste sein de la terre pour la féconder). En dernier lieu, il est à noter l'emploi du procédé de l'hyperbate formé dans un langage archaisant « τα καθάρια των νερά ».

Maronitis révèle dans ce passage sa profonde connaissance des ressources lexicales de la langue grecque en restant proche, même étymologiquement, de quelques termes du texte antique et en usant à la fois des ressources du grec moderne. En particulier, dans la première phrase, l'image est restituée par l'alternance de l'ordre des mots, par l'addition d'une métaphore morte qui reproduit le sens du verbe μινύθουσιν, « οι ροές του Κηφισού ακοίμητες ποτέ δεν ησυχάζουν » (les flux du Céphise, insomniaques, ne se tranquillisent jamais), et par une prolongation en une phrase de l'adjectif νομάδες dans laquelle on remarque l'usage du mot « ρεΐθρα » (les flaques) qui renvoie au mot du texte antique ῥεέθρων, mot qui apparaît dans l'*Illiade* d'Homère (14.245) et dans les *Perses* d'Eschyle (497). Ce dernier mot entre en relation étymologique avec le mot « ροές » utilisé plus haut : « οι ροές του Κηφισού » (les flux du Céphise). Par la suite, le traducteur recourt à une nuance du sens métaphorique et au sens littéral des termes afin de rendre sensible l'image. À ce titre, ἀκηράτω σὺν ὄμβρῳ est transposé par une légère variation de sens, « με το γάργαρο νερό » (avec le gargouillement de l'eau), ὠκυτόκος dans son sens littéral et ἐπινίσσεται par un terme équivalent. On note l'usage du terme λειμώνες qui est un mot antique conservé en grec moderne ainsi que le choix pertinent de l'adjectif « ευρύστερνος » (à large poitrine), étymologiquement proche du mot στερνούχος, rendant en même temps sa signification éloquente.

Masqueray se soucie de rendre visible l'image sophocléenne et pour ce faire il porte une grande attention au maintien du sens des mots en respectant les possibilités de la langue française. Ainsi pour la transposition de οὐδ' ἄϋπνοι (κρηῖναι) μινύθουσιν, il rend ἄϋπνοι par un verbe qui forme aussi une métaphore morte, « jamais s'endormir », et la forme verbale négative οὐδέ μινύθουσιν ([les sources] ne se réduisent pas) par un adjectif qui explicite la phrase verbale : « abondante ». Ensuite il transmet κρηῖναι [...] Κηφισοῦ νομάδες ῥεέθρων en déployant les mots νομάδες ῥεέθρων dans deux propositions relatives qui illustrent bien

l'image tout en introduisant en parallèle la métaphore standardisée du verbe « serpenter » : « les sources abondantes du Céphise qui coulent et serpentent çà et là ». Par la suite, le mot ἀκηράτω est traduit à la lettre mais le ὄμβρω (pluie) est réduit au sens de l'« eau ». Enfin, ce qui est très intéressant, c'est la restitution exacte du sens sophocléen du mot ὠκυτόκος qui, transposé en « fécondité rapide », entre en liaison sémantique avec le mot « sein » formant une nouvelle métaphore qui reprend le sens de στερνούχου χθονός et renforce ainsi l'image de la fécondité de la terre : « chaque jour son eau pure donne une fécondité rapide au large sein de la terre ».

Grosjean transmet également l'image avec les moyens propres à la langue française. Ainsi, il change l'ordre des mots et met en exergue au début du passage deux adjectifs qui ont le même préfixe et qui reprennent les sens de ἄυπνοι et de οὐδε μινύθουσι transformés en adjectifs : « insomniaque, intarissable ». L'énoncé νομάδες ῥεέθρων est transmis avec une légère variation de sens apportée par le verbe « vagabonde » et κρήναι par « flot » en rendant sensible le mouvement incontrôlable du flot du fleuve : « le flot du Céphise vagabonde ». À propos de ἀκηράτω σὺν ὄμβρω, le traducteur emploie le mot « onde » qui n'est pas un équivalent mais qu'il utilise pour donner l'idée de l'abondance de l'eau qu'il y a dans le mot ὄμβρω (tempête) ; en même temps, le mot « onde » donne aussi l'impression de la mobilité, de l'insaisissabilité, tout comme vagabonde. De cette manière, il fait une personnification de l'eau avec l'adjectif « vagabonde » qui renvoie à la personnification de l'original ἄυπνοι κρήναι. Le terme ἀκηράτω est rendu à la lettre. Au sujet du vers ὠκυτόκος πεδίων ἐπινίσσεται, il transpose ὠκυτόκος par un verbe et ἐπινίσσεται dans son sens littéral « (le flot du Céphise vagabonde et ne cesse de s'empresser) [...] de féconder la plaine ». Enfin, il rend στερνούχου χθονός par une métaphore morte, presque conçue dans son sens littéral, qui ne conserve pas l'image du large sein de la terre.

ix. La métaphore du rameur agile

À la fin du premier *stasimon*, le chœur présente Colone comme un lieu aimé par Poséidon, le dieu de la mer qui a inventé la rame. Dans ce cadre, il projette une image maritime très

illustrative, le matelot qui utilise la rame de manière tellement agile qu'il suit, en faisant bondir l'eau, les pas de cinquante Néréides.

Gryparis restitue l'image de manière assez libre : le mot ἔκπαγλ' est placé au début du passage, formant une expression exclamative : «Κι ὦ θάμα! » (Et ô miracle !). La phrase ἀλία χερσὶ παραπτομένα πλάτα, dans laquelle le παραπτομένα πλάτα constitue une métaphore sophocléenne signifiant les rames adaptées aux mains, est traduite en mettant l'accent sur une nouvelle dimension de l'image : l'alternance constante du mouvement de la rame de droite à gauche et vice versa ; le mot εὐήρετος est transposé en explication, « με τα γερά κουπιά » (avec les solides rames) et le terme χερσὶ est remplacé par le mot « ξύλο », ce qui donne : « σπρωγμένο το θαλάσσιο ξύλο » ([avec les solides rames] le bois marin propulsé) sans faire référence aux mains du matelot qui le pousse. Le verbe θρώσκει est transmis par un nouvel énoncé métaphorique figé qui explique et renforce l'éloquence de l'image. Enfin, toute l'image est rendue par une proposition comparative : « πῶς με τα γερά κουπιά ζερβόδεξα σπρωγμένο το θαλάσσιο ξύλο γοργά χυμάει εμπρός πάνω στα κύματα » (Comment, avec les solides rames, poussant rapidement le bois marin accroché aux deux bords, il bondit droit devant sur les vagues). Quant à la danse des Néréides, il est à remarquer que le mot ἀκόλουθος est donné par un mot de la démotique de l'époque, « ξακλούθου » désuet aujourd'hui.

Maronitis reproduit l'image en respectant le sens des termes sophocléens et en gardant plus ou moins la tournure syntaxique. Ainsi il transpose fidèlement à δ'εὐήρετος ἀλία χερσὶ παραπτομένα πλάτα, il traduit par une comparaison le mot ἔκπαγλ' : « σαν από θαύμα » (comme d'un miracle) et prolonge par une adjonction le sens du θρώσκει en contribuant à la force visuelle et à la nature poétique de l'image : « Μ'εσένα πάλι το καλό κουπί στα χέρια του θαλασσινού αρμοσμένο, σαν από θαύμα αναπηδά παφλάζοντας στο κύμα » (avec toi, encore, la bonne rame accordée aux mains marines, comme d'un miracle, bondit en s'abattant sur la vague). À propos de l'image des Néréides, il la rend par une expansion, précise leur nombre « πενήντα » (cinquante) et omet le mot ἀκόλουθος ; en revanche, il ajoute une métaphore inexistante dans l'original, « [Οι Νηρηίδες] σέρνουν το χορό » ([Les Néréides] mènent la danse).

En ce qui concerne les traducteurs français, Masqueray fait usage de mots et d'expressions qui reprennent le sens sophocléen. Ainsi, il traduit εὐήρετος πλάτα fidèlement « la rame agile », παραπτομένα par une explication, « adaptée aux mains des matelots », et θρώσκει à la lettre. Il transpose de façon plus libre l'énoncé τῶν ἑκατομπόδων Νηρηίδων ἀκόλουθος, où ἑκατομπόδων prend un sens plus général, « innombrables », et ἀκόλουθος change de sens et adopte celui de rivale.

Grosjean se montre plus souple par rapport à la reproduction du sens et à l'ordre des mots. Il déplace le mot παραπτομένα au début du passage et en prise avec le terme χερσί, il le traduit par une explication ; il omet la référence au miracle et il remplace le ἄλῖα (marin, matelot) par le pronom personnel « nos (mains) » ; l'énoncé εὐήρετος πλάτα est rendu par une variation du sens métaphorique, le déterminant ἑκατομπόδων par une nuance de sens et ἀκόλουθος est supprimé ; seul le verbe θρώσκει est traduit à la lettre : « Et, bien faites aussi pour nos mains, les rames effleurantes bondissent sur la mer derrière les Néréides ingambes ».

x. Le chœur comme un oiseau volant au-dessus du champ de bataille

Arrivé à Colone dans le but de faire revenir Œdipe à Thèbes, Créon, ne parvenant pas à le persuader par la parole, se tourne vers la violence : il enlève Ismène et pousse ses gardiens à enlever aussi Antigone. Le chœur essaie en vain d'empêcher Créon jusqu'au moment où Thésée arrive, alerté par les cris du chœur. Après avoir reproché à Créon son acte infâme, il part chercher les deux filles. Dans le deuxième *stasimon*, le chœur tente d'imaginer le heurt entre les ravisseurs et leurs opposants. Il émet ainsi le souhait d'être un ramier s'envolant au faite du ciel pour voir de haut le combat. Ce qui se trouve en premier plan dans cette métaphore, c'est l'image du ramier qui rapide comme les vents – ἀελλαία ταχύρροστος πελειὰς – arrive tout de suite aux nuées éthérées.

Gryparis modifie légèrement la tournure syntaxique et le sens du mot ἀελλαία en cherchant à restituer l'image du ramier volant : il fait du mot ἀελλαία le sujet du verbe κύρσοιμ' et au lieu de traduire son sens sophocléen, rapide comme un coup de vent, il y attribue le sens du vent

qui amène le ramier aux nuées éthérées. Ainsi, la comparaison de la vitesse de l’oiseau avec la vitesse du vent est perdue ; ce qui retient aussi l’attention à propos de cette image, c’est la transposition du mot ταχύρρωστος par un adjectif composé poétique qui fait référence à la vitesse des ailes de l’oiseau en conservant parallèlement le sens du mot antique : « Είθε σα μια γοργοπτερουγη περιστερά να μ’έφερνε ο αγέρας ως τα νέφη του αιθέρα » (Que comme un ramier au vif battement d’ailes, le vent me porte jusqu’aux nuées de l’éther). Par la suite, la synecdoque ἄνωθ’ ἀγώνων ἐωρήσασα τοῦμόν ὄμμα est traduite fidèlement accompagnée d’une explication. Il est intéressant à remarquer le choix du verbe « Θωρώ » (voir, regarder) pour transmettre le participe ἐωρήσασα : verbe issu de grec ancien, utilisé en grec moderne, il constitue une forme idiomatique dans la langue moderne ; enfin, il faut signaler que la poéticité est évidente dans le maintien du mot « Είθε » au début du passage.

Maronitis reste assez proche du texte original au niveau de la syntaxe et du sens. Il maintient la comparaison de la vitesse de l’oiseau avec le vent en traduisant le vers εἶθ’ ἀελλαία ταχύρρωστος πελειὰς à la lettre. Il transpose κύρσαμ’ dans le sens de « πετώ » (voler) qui renforce l’image. En dernier lieu, le dernier énoncé, ἄνωθ’ ἀγώνων ἐωρήσασα τοῦμόν ὄμμα est traduit fidèlement, suivi d’une explication du mot ἀγώνων « το θέαμα της μάχης » (la vision de la bataille), procédé que Gryparis réalise également.

Au sujet des traducteurs français, Masqueray reste fidèle au sens et à la construction syntaxique du texte antique. Il reprend la comparaison du ramier avec le vent, il adapte l’optatif par ses équivalents français : « que » plus subjonctif ou la forme du conditionnel présent et traduit les mots par leurs équivalents en français. La dernière partie de la métaphore, ἄνωθ’ ἀγώνων ἐωρήσασα τοῦμόν ὄμμα, est transposée littéralement, sans référence à la synecdoque ὄμμα mais en ajoutant le mot « spectacle ». Grosjean reste également assez proche de l’original. Il adopte la forme grammaticale « que » plus subjonctif pour rendre l’optatif du texte grec. L’adjectif ταχύρρωστος est transposé de manière assez fidèle, « prompt » ; la phrase αἰθερίας νεφέλα κυρσαμ’ ἄνωθ’ est reprise avec une nuance stylistique particulière « du zénith des nues » et omission du verbe. Le participe ἐωρήσασα est déployé en périphrase et la référence aux yeux est conservée. Enfin le nom ἀγώνων est restitué dans le sens de Sophocle : « laisser mes yeux contempler la bataille ».

xi. Jeunesse envolée : les maux qui s'ensuivent

Dans le troisième *stasimon*, le chœur lance un regard dur sur une vie dans laquelle il ne voit que de rares joies. Le mieux est de ne pas naître, lieu commun de la pensée grecque antique qu'on trouve déjà chez le poète Théognis de Mégare (*Élegies* 1.425). Le deuxième idéal envisageable est sinon de retourner au plus vite d'où l'on vient. Car, après l'insouciance jeunesse, aucun malheur ne nous épargne : meurtres, dissensions, batailles.

Cette métaphore filée est construite sur l'antithèse entre la période joyeuse de la jeunesse et les maux causés par sa disparition. Le mot νέον, signifiant « jeune », qui apparaît dès l'époque d'Homère, aussi bien dans l'*Odyssée* (4.665) que dans l'*Iliade* (13.95), est employé ici par Sophocle dans le sens plus général de la jeunesse. Cette jeunesse est accompagnée des κούφας ἀφροσύνας, métaphores lyriques chez Sophocle signifiant des folies vaines et chimériques.

Gryparis interprète le verbe παρῆ dans le sens de πάρειμι, être présent, être auprès de, aider. Dans cette perspective, il le transpose par la métaphore morte du verbe « (τα νιάτα) βαστούνε » (la jeunesse tient le coup). Par la suite, il restitue la métaphore κούφας ἀφροσύνας par une métaphore équivalente de nature très poétique dont le nom est tiré du grec ancien et l'adjectif personnifie le ἀφροσύνας : « μωρίες ελαφρόμυαλες » (aberrations à l'esprit faible). Il reproduit le sens du vers τίς πλάγχθη πολύ μοχθος ἔξω en paraphrasant μόχθος en « πόνος » puis en reprenant le terme μόχθος dans l'adjectif composé « βαρύμοχθος » ([fardeau] trop lourd) pour désigner la lourdeur du vieillissement. De plus, il transfère le sens du verbe πλάγχθη (errer, déambuler) dans la métaphore morte en grec moderne « μένω ἔξω » (rester dehors). Quant à la phrase τίς οὐ καμάτων ἔνι; il transfère ἔνι dans la métaphore morte « λείπω » (être absent) et en traduisant καμάτων fidèlement : « βάσανα » (souffrances).

À l'inverse de Gryparis, Maronitis traduit le verbe παρῆ dans le sens du verbe παρέρχομαι, signifiant partir, passer, dépasser. Au sujet de la métaphore κούφας ἀφροσύνας il garde le

même mot mais au singulier, « αφοσύνη » (imbécillité, folie) et traduit le κούφας par une légère modification de sens : « ανέμελή της αφοσύνη » (la débâcle de la folie). En ce qui concerne les métaphores des maux qui viennent après la jeunesse, il reprend intact le terme μόχθος suivi de la métaphore morte « μένει απέξω » (rester dehors). De même, il reprend le mot κάματος et restitue fidèlement la dernière phrase. Enfin, il emploie une apostrophe où la répétition du mot « ποιος » (qui, quel) attribue plus de vivacité à l'image : « ποιός, πες μου, ποιός μόχθος απέξω μένει; » (quel, dis-moi, quel épuisement reste dehors ?).

Masqueray conserve la métaphore mais en transposant les deux questions de manière plus souple. Dans ce cadre, la première partie qui se réfère à la jeunesse et à κούφας ἀφοσύνας est transmise fidèlement sauf une modification au niveau de la syntaxe, le remplacement du sujet « la jeunesse » par le pronom personnel « on » qui apporte un caractère universel à la vieillesse que tous sont destinés à subir. Quant aux questions, la première est transposée de façon libre par explication et avec un nouvel énoncé métaphorique figé : « qui parvient jamais, courbé sous l'affliction à s'en délivrer ? » ; par rapport à la deuxième, elle est rendue pareillement par l'emploi d'une métaphore standardisée française : « Quels maux nous sont épargnés ? ».

La traduction de Grosjean est assez condensée, elle ne contient qu'un verbe ; cette forme renforce le ton poétique de la métaphore. Les termes κούφας ἀφοσύνας sont restitués fidèlement. Le verbe πλάγχθη (errer), employé métaphoriquement, est rendu par l'usage métaphorique figé du verbe « frapper » tandis que la deuxième question, τίς οὐ καμάτων ἔνι; , est jointe à la première de sorte que le verbe est omis et le mot καμάτων transmis par la suppression du génitif partitif et par son sens figuré : « quelle souffrance ? ».

xii. Le pire des maux : la vieillesse

Parmi les maux qui suivent la fin de la jeunesse, rien n'est pire que l'exécrable vieillesse. Cette idée, qu'on retrouve dans l'*Œdipe roi*, est illustrée par une série d'adjectifs qui rapportent tous les caractéristiques péjoratives de la vieillesse et dont certaines y font référence en la personnifiant.

Le verbe ἐπιλέλογχε, employé métaphoriquement par Sophocle dans le sens de recevoir son lot, hériter de son dû, est transposé comme tel par Gryparis déterminé aussi par les adjectifs κατάμεμπτον et πύματον : « και στερνός μας φυλάγεται ο πιο θεοκατάταρος κλήρος » (et à la fin nous est réservé l'héritage le plus damné). Ensuite, il met l'accent sur la vieillesse en transposant le sens des adjectifs par des adjectifs appropriés en grec moderne qui contribuent aussi à la nature lyrique de la métaphore. Il faut remarquer l'emploi du terme « άστρεγα » (mot rare signifiant isolé, solitaire, abandonné), assez particulier et très peu utilisé en grec moderne. À la fin, il conserve le sens de ξυνοικεῖ grâce à une expression métaphorique assez éloquente : « που όλα μαζί τα κακά των κακών για συγκατοίκους έχουν » (Tous les maux ensemble cohabitent avec les maux).

Contrairement à Gryparis, Maronitis omet le verbe ἐπιλέλογχε et choisit de traduire la phrase sans verbe dans le but de renforcer le caractère poétique de la métaphore. L'adjectif « επονειδιστο » (honteux, déshonorant) qui remplace le κατάμεμπτον est une légère modification de sens qui met plus d'emphasis sur la douleur : « και τελευταίο εκείνο το επονειδιστο, τα γηρατειά » (et en dernier, ce déshonneur, la vieillesse). La série d'adjectifs qu'il emploie par la suite révèle l'élégance de son discours. Pour autant, Maronitis ne se soucie pas seulement de reproduire le sens de l'original par des adjectifs élégants ; il prend également soin d'utiliser des adjectifs qui commencent tous par un alpha privatif en reproduisant ainsi la technique de l'original : ἀκρατὲς ἀπροσόμιλον (γῆρας) ἄφιλον. En outre, de cette manière il exprime avec intensité l'idée de manque, ce qui rehausse le caractère affligeant de cette tranche d'âge durant laquelle tous les bienfaits disparaissent : « άνευρα, άφιλα, ασυντρόφευτα » (sans nerfs, sans amis, sans compagnon). Pour finir, il traduit fidèlement le vers γῆρας ἄφιλον, ἵνα πρόπαντα κακά κακῶν ξυνοικεῖ.

Masqueray maintient l'image et le sens des mots en les adaptant au français. Dans cette perspective, il place au début du passage le ἐπιλέλογχε πύματον en traduisant le verbe par son sens littéral et l'adjectif par une extension formée d'un nom déterminé par un adjectif : « infortune suprême » qui illustre mieux le sens de πύματον en français. Par la suite, il suit le texte grec en produisant un ensemble d'adjectifs qui reprennent fidèlement les adjectifs grecs. Pour autant, le dernier adjectif, ἄφιλον, ainsi que la phrase ἵνα πρόπαντα κακά κακῶν

ξυνοικεῖ – alternés au niveau syntaxico-grammatical – sont transposés le premier en explication et le deuxième en une métaphore standardisée en français, les deux constituant des phrases elliptiques, technique propre au français : « plus d’amis ; les maux douloureux entre tous, voilà son cortège ».

Grosjean restitue la métaphore de manière poétique, selon les possibilités du français. De fait, il alterne l’ordre des vers et reproduit le sens des adjectifs en faisant usage de formes prépositionnelles qui évoquent la privation, sans utiliser de verbe. Le terme πύματον est traduit par un adverbe placé au début de la métaphore ; κατάμεμπτον par légère variation du sens de l’original. Enfin, la dernière proposition ἵνα πρόπαντα κακὰ κακῶν ξυνοικεῖ est transmise fidèlement : « et enfin sans forces, sans amis ni compagnons, l’odieuse vieillesse où résident les pires malheurs ».

xiii. Les souffrances d’Œdipe : un orage qui le submerge de toutes parts

Le sort terrible d’Œdipe ne se borne pas au vieillissement ; il comprend aussi toutes sortes d’infortunes qui l’ébranlent sans cesse. Pour le chœur, l’exemple d’Œdipe est comparé à un cap soumis aux tempêtes. Dans cette métaphore filée, l’emploi métaphorique du verbe κλονέω (ébranler), réitéré deux fois, lie les deux termes de la comparaison, les infortunes avec les tempêtes. À la fin de l’image, le poète présente les infortunes d’Œdipe, et non plus les tempêtes auxquelles elles sont assimilées, venant de quatre points de l’horizon, nous rappelant sa technique de prédilection qui consiste à mélanger les deux termes de la comparaison.

Ce qui est intéressant dans la traduction de Gryparis, ce sont surtout ses choix au niveau du lexique. D’abord, il n’est pas difficile de repérer sa préférence, d’ailleurs citée dans d’autres exemples aussi, pour les adjectifs composés qui rendent le discours plus soutenu et lui octroient de la noblesse. Ces adjectifs, au nombre de trois, en liaison avec l’usage de deux noms composés, rendent le style plus solennel. En deuxième lieu, le vocabulaire et les formes grammaticales révèlent une certaine particularité, notamment due à la démotique de l’époque : « ο νήλιος βυθά, φωτάει, κατάγιαλο ». De plus les adverbes « ολούθε, κείθε » confèrent un ton poétique au passage ainsi que la répétition du mot « ἄλλη » (autre) qui restitue la

répétition du « αἱ μὲν... αἱ δ' ». À titre général, Gryparis reprend l'image en respectant la syntaxe et le sens de l'original dans un ton lyrique et dans un langage soutenu. La seule modification qu'il apporte au niveau du sens, c'est qu'il ne suit pas la technique de Sophocle de substituer à la phrase ἀκτὰ κυματοπλήξ χειμερία – c'est-à-dire la tempête – la phrase δειναὶ κυματοαγεῖς ἄται – les infortunes – et par conséquent, il ne mélange pas les deux termes de la comparaison ; en revanche, il continue à se référer à des tempêtes en rendant ainsi l'image plus sensible : « ἔτσι κι αὐτόν κατακέφαλα κυματομάνιστες ἀγριες φουρτούνες ποτέ να τραντάζουν δεν παύουνε » (et lui aussi, en pleine face, les violentes fortunes survoltées, jamais ne cessent de l'ébranler).

Maronitis restitue de façon éloquente la métaphore en accordant à la fois une grande attention à produire une restitution propre au grec moderne et à la nature poétique de l'image. La comparaison est introduite par le mot « πῶς » au début du vers. Le mot ἀκτὰ est transposé dans son sens homérique, « ακρωτήρι » (digue) ; la suite de la phrase, κυματοπλήξ χειμερία κλονεῖται, est transposée par modification du χειμερία en « ανεμικές » qui fait allusion à une saison hivernale ; le verbe κλονεῖται est rendu par une métaphore morte mais très poétique produite par le verbe « δέρνω » (frapper) : « Πῶς βορινὸ ακρωτήρι, ανεμικές και κύματα ἀπὸ παντοῦ το δέρνουν » (Comme le cap septentrional, les bourrasques et les vagues le frappent de partout). À l'inverse de Gryparis, Maronitis retient le passage sophocléen du comparant au comparé, à savoir le mot ἄται qui est rendu « συμφορές » (malheurs, fardeaux). De plus, Maronitis maintient le sens de l'énoncé κατ' ἄκρας et préserve le sens de κυματοαγεῖς par l'usage d'un adjectif composé, « κυματόπληκτες » (blessées par les vagues), transcription du mot antique κυματόπληξ cité au début du passage. En ce qui concerne la référence aux quatre points de l'horizon, il transpose à la lettre les deux premiers : le vers αἱ δ' ἀνὰ μέσσαν ἀκτῖν' est rendu par une explication et αἱ δ' ἐννοχιᾶν ἀπὸ Ῥπιᾶν par l'ajout du mot « βορρά » (nord) et omission de ἐννοχιᾶν.

Pour ce qui est des traducteurs français, Masqueray suit de près l'original attribuant en général aux termes le sens de l'original. De même que Maronitis, il mélange le comparant, la tempête, avec le comparé, les infortunes. Les adjectifs κυματοπλήξ et κυματοαγεῖς, ne pouvant être facilement transcrits en français, sont transposés en extensions descriptives qui rendent leur

image parlante : « le tumulte des flots » et « l'assaut de leurs tempêtes » respectivement. Le traducteur traduit le nom Πιπᾶν par une périphrase et fournissant une note explicative. Enfin, il transfère le terme ἐννυχιάν qui a un sens littéral par une nouvelle expression métaphorique très poétique : « séjour de la nuit ».

Grosjean maintient également toute l'image en entraînant quelques modifications imposées surtout par la nécessité de la fluidité et de la nature lyrique du passage. L'ajout du verbe « voyez » est mis à la place de l'adjectif démonstratif ὅδ' afin de reproduire en français son rôle en grec ancien, c'est-à-dire de contribuer à l'oralité. L'adjectif κυματοπλήξ est prolongé : « les flots et les tempêtes » ; l'adjectif κυματοαγεῖς est rendu par comparaison descriptive. Grosjean préfère lui aussi suivre Sophocle en mélangeant le comparant avec le comparé ; dans ce cadre, il traduit ἄττοι dans son sens premier, malédiction. À la fin du passage, il recourt à un procédé poétique, l'emploi de l'anaphore de « celles » au début de chaque vers ; le nom Πιπᾶν est transféré à la lettre : « celles du couchant, celles du levant, celles du midi radieux et celles, nocturnes, des Rhipées ».

xiv. La pauvre et misérable figure d'Œdipe

Quand Polynice arrive en suppliant pour obtenir l'aide de son père afin de chasser son frère Étéocle du pouvoir de Thèbes, il commence son discours en se lamentant sur l'allure misérable et affligée de son père. Cette condition déplorable d'Œdipe est animée par une description détaillée de son apparence et par des mots qui révèlent la misère et la détresse : ὁ δυσφιλῆς, μαραίνων, ὀμματοστερεῖ, τῆς ταλαίνης νηδύος.

Dans la première métaphore, Sophocle présente la saleté accumulée sur le vêtement d'Œdipe au fil de temps dont l'usure renvoie à la vieillesse même du héros. Gryparis reprend l'idée en apportant certaines modifications ; il réalise la suppression du mot métaphorique συγκατώκηκεν, change γέρων en verbe, transpose γέροντι par l'explication « γέρικο κορμί » (corps vieilli) et traduit μαραίνων par un autre verbe employé métaphoriquement « καταφρονά » (mépriser). Maronitis omet pareillement le mot συγκατώκηκεν mais il

conserve intact le mot *μαραίνων*. À titre général, tous les deux reprennent l'antanaclase des mots *γέρων γέροντι* dont le sens du premier est figuré et du deuxième littéral et traduisent presque de la même manière : « με τέτοια φορεσιά, που η άθλια της λέρα γερνά πάνω στο γέρικο κορμί του » (avec un tel habit, où la misère de la saleté vieillit sur son vieux corps) pour Gryparis et « μ' αυτό το απαίσιο ρούχο, που η λέρα του φριχτή γέρασε πάνω στο γέρικο κορμί του » (avec cet ignoble vêtement, où la saleté de l'horreur a vieilli sur son vieux corps) pour Maronitis.

Par la suite, Gryparis transpose l'image de la chevelure non peignée en changeant sa construction syntaxique pour la rendre plus lisible en grec moderne : il met *αὔραξ* à la place du sujet et *κόμη* à la place du COD. Au niveau du sens, il reste proche de l'original. Maronitis fait la même modification sur la tournure syntaxique et traduit *κρατὶ δ' ὀμματοστερεῖ* par une phrase elliptique qui contribue à la description poétique de l'image : « Πρόσωπο δίχως μάτια, και τα μαλλιά του αχτένιστα τα παίρνει ο αγέρας » (Visage sans yeux, et tes cheveux mal peignés sont emportés par le vent). À propos de l'alimentation de son père, Gryparis traduit fidèlement en évoquant la besace qu'Œdipe portait avec lui. La besace, qui apparaît déjà dans l'*Odyssee* (13.437) lorsque Athéna, après avoir métamorphosé Ulysse en un vieillard misérable, lui suspendait une besace sur le dos avec un cuir tordu, est devenue un accessoire courant du théâtre grec antique, très utilisé par Euripide et ici par Sophocle. Toutefois, Maronitis, tout en retenant la référence aux aliments, ne semble pas faire directement référence à la besace en traduisant *θρεπτήρια* par un mot d'affinité étymologique « *θρέψη* » (nutrition), qui reprend le sens sophocléen du terme évoquant de manière plus abstraite la pauvre nutrition du corps du héros. Enfin, à propos de l'énoncé métaphorique *τῆς ταλαίνης νηδύος*, tous les deux traduisent fidèlement.

Masqueray maintient l'image fidèlement en entraînant peu de modifications. Il explicite l'adjectif démonstratif *τοιῷδε* avec le mot « misérable » ; il omet le verbe *συγκατόκηκεν* pour rendre plus sensible le procédé de l'antanaclase dans les vers [...] *τῆς ὀδυσφιλῆς γέρων γέροντι συγκατόκηκεν πίνοσ* : « [...] dont la saleté odieuse a vieilli avec son vieux corps. Enfin, il traduit *μαραίνων* par la métaphore morte « déshonorer » et *ἀκτένιστος* (κόμη) – mot en sens littéral – par une métaphore : « (flotte une chevelure) inculte ». À la fin

du passage il retient l'image de la besace que le héros porte avec lui et donne au τῆς ταλαίνης νηδύος une légère variation de sens en remplaçant νηδύος (ventre, estomac) par un terme plus général : « son misérable corps ».

Grosjean reproduit l'image de manière très expressive et vivante grâce à son choix attentif des mots. Le mot « haillon » pour ἐσθῆτι σὺν τοιᾷδε, « crasse » pour πίνος ainsi que les verbes « coller », « ronger » et « flotter » qui, tout en restituant le sens figuré des vers sophocléens, dépeignent la figure déplorable d'Œdipe de manière très éloquente. De cette manière, le traducteur reste proche de l'original en se fondant sur un lexique qui lui permet de produire des énoncés métaphoriques propres à sa langue qui reprennent le sens du texte grec. Par rapport aux deux derniers vers, il fait référence, comme Masqueray et Gryparis, à la besace et traduit à la lettre l'énoncé métaphorique τῆς ταλαίνης νηδύος.

xv. La fin miraculeuse d'Œdipe

Dans l'*exodos*, après l'arrivée du messager qui raconte au chœur la mort céleste du héros, Antigone et Ismène entrent en scène et développent un dialogue purement lyrique avec le chœur, un *kommos* où les deux sœurs se lamentent et où le chœur essaie de les consoler. Antigone parle de la disparition d'Œdipe qui est perdu ἐν ἀφανεῖ τιμὴ μόρω et où le terme μόρος signifie ici plus la mort que le destin. On rencontre la même signification dans l'*Illiade* (18.465) et chez Pindare (*Pythiques* 3.58). Ceci reste un événement incompréhensible pour les mortels, de par l'emploi de mots qui révèlent le caractère secret, mystérieux et obscur de l'événement.

Gryparis rend les mots qui désignent la disparition céleste et mystérieuse du héros en recourant en même temps à des métaphores en grec moderne. Dans ce cadre, il transpose le mot ἔμαρψαν par le verbe « ρούφηξαν » (aspirer), métaphore morte en grec moderne qui rend l'image de la descente du héros plus forte. Ce choix, en liaison avec la transposition du participe φερομενον par le verbe « έσυρε » (traîner, ramper), employé dans son sens figuré figé, donne l'impression que le héros est entièrement livré à la volonté des puissances divines. Ensuite, le mot πλάκες est rendu par une explication : « κρυψώνες του Άδη » (les cachettes de

l'Hadès). L'adjectif ἄσκοποι est traduit par « σκοτεινός », mot à double sens, un littéral et un figuré, impliquant aussi bien quelque chose d'obscur, qui ne peut pas être vu que ce qui reste insaisissable, incompréhensible. Parallèlement, ce mot est adéquat d'autant plus qu'il va de pair avec la dernière métaphore, νῶν δ' ὀλεθρία νύξ ἐπ' ὄμμασιν βέβακε où les ténèbres s'étendent devant les yeux de deux sœurs afin qu'elles ne voient pas la disparition divine. Cette métaphore est transmise par Gryparis fidèlement, qui emploie à la place de βέβακε la métaphore morte du verbe « ἀπλώνω » (étendre). En dernier lieu, le mot ἀφανεῖ est préservé, suivi d'une explication : « Θάνατος ἀφανος, κρυφός » (La mort invisible, cachée).

Maronitis reste assez proche de l'original en conservant le sens métaphorique sophocléen et en employant en même temps des verbes qui, en grec moderne, possèdent un sens métaphoriquement figé. Dans cette perspective, nous remarquons que le ἔμαρψαν, saisir, est transmis par petite variation de sens en « κρύβω », cacher, ce qui donne ainsi plus d'emphasis au côté mystérieux de la descente qu'à l'acte de l'enlèvement par des forces divines. L'expression ἄσκοποι δὲ πλάκες est préservée dans le sens métaphorique sophocléen « πλάκες ἀόρατες » (les pavés invisibles) tandis que dans l'expression ἐν ἀφανεῖ τιμι μὶρῳ, l'adjectif ἀφανεῖ est gardé intact. Le participe φερόμενον est transposé à la voix active, donnant ainsi un sens plus fluide en grec moderne : « κι ἀφαντος θάνατος τον πήρε » (et une mort invisible le prit). Enfin la métaphore νῶν δ' ὀλεθρία νύξ ἐπ' ὄμμασιν βέβακε est transmise légèrement modifiée par une métaphore morte en grec moderne construite sur le verbe καλύπτω (couvrir) : « ενώ τα μάτια τα δικά μας τα κάλυψε ολέθρια νύχτα » (alors que nos yeux à nous, une nuit hostile les a couverts).

Les deux traducteurs français retiennent bien la dimension mystérieuse de la mort du héros en traduisant presque à la lettre. Plus spécifiquement, Masqueray transpose l'adjectif ἄσκοποι en explication qui donne le premier sens du mot, invisible. Le vers ἐν ἀφανεῖ τιμι μὶρῳ φερόμενον est transmis à la lettre ainsi que la dernière métaphore où le verbe βέβακε est remplacé par l'usage métaphorique figé en français du verbe s'étendre : « Pour nous une nuit mortelle s'est étendue sur nos yeux ». Grosjean suit aussi fidèlement l'original en mettant l'accent sur l'image de l'obscurité dans le passage. Dans ce cadre, il traduit le ἄσκοποι (πλάκες) par son sens figuré chez Sophocle, « (régions) ténébreuses » en conservant le

double sens de ce mot. Il transpose la phrase prépositionnelle ἐν ἀφανεῖ τιμι μὀρω en « dans la mort obscure » où l'adjectif « obscure », tout en retenant l'idée de l'obscurité, renvoie aussi métaphoriquement au sens sophocléen, à savoir quelque chose qui reste invisible, hors de vue, incertain, caché. En dernier lieu, le traducteur rend la dernière métaphore à la lettre.

xvi. L'errance des deux sœurs

Pendant sa lamentation funèbre, Antigone fait état de ses peurs sur l'errance que le destin réserve à deux sœurs qui n'ont plus de parents ni de patrie. Cette crainte de l'avenir incertain est exprimée par deux images qui illustrent une errance au bout de la terre et de la mer exprimée par le mot ἀλώμεναι. Dans la première image, le terme ἄπιος est un mot homérique qui signifie distant, éloigné ; dans la deuxième image, Sophocle joue sur les deux sens du mot κλύδων, terme qui désigne à la fois le vague, la tempête et métaphoriquement les souffrances, les douleurs.

Gryparis déplace le jeu sophocléen sur les nuances de sens sur le verbe « παραδέρνω », placé emphatiquement au début de la phrase. Remplaçant le participe ἀλώμεναι, ce verbe qui constitue une métaphore standardisée en grec moderne, implique deux sens : être en difficulté, être torturé par des tourments et, pour un bateau, être frappé par les vagues, être ballotté. De cette manière il renforce l'image. La phrase ἀπίαν γᾶν est transmise à la lettre avec l'ajout du mot « ξένες » (étrangères) et le πόντιον κλύδων' est rendu par une nuance de sens qui renforce l'image de la tempête et du danger : « άγριες θάλασσες » (mers sauvages). Pour le reste, ce qui est intéressant est le jeu sur deux mots de la même racine « πορεύομε-κακοπόρευτη » (se débrouiller, s'en sortir – difficile à franchir, à passer) qui attribue un ton plus poétique au discours et la singularité du lexique, ce qui est dû d'une part à la *palaiodémotique*, de l'autre au style du traducteur : «...τη ζήση θα πορεύομε την κακοπόρευτή μας; » (nous en sortirons-nous dans cette insurmontable vie).

Maronitis fournit une traduction proche du texte antique, en conservant le sens sophocléen des mots. Ainsi le ἀλώμεναι, signifiait chez Sophocle errer loin de la patrie, est traduit par « περιπλανώμενες » (errantes), ἀπίαν γᾶν par une explication « στα πέρατα της γης » (au bout

de la terre) et le πόντιον κλύδων' littéralement « στα πελαγίσια κύματα » (sur les vagues de la haute mer) sans impliquer la tempête ou les souffrances.

Masqueray fournit une traduction fidèle sans faire allusion aux deux nuances de sens du mot κλύδων : « Comment, en effet, errant sur une terre étrangère ou sur la vague marine ». La traduction de Grosjean est presque similaire à celle du Masqueray en exceptant le fait qu'il traduit le terme ἄπιος par son équivalent exact, lointain : «Comment, errantes sur une terre lointaine ou sur les vagues marines ».

2.4.2. Traduire la métaphore filée dans *Œdipe à Colone*

Comme dans le cas d'*Antigone* et d'*Œdipe roi*, l'analyse des métaphores filées dans *Œdipe à Colone* a laissé entrevoir la manière dont s'articule la propre voix de chacun des traducteurs.

Écrite en 1937 la traduction de Ioannis Gryparis manifeste une exactitude mais aussi une vivacité qui va de pair avec des tons poétiques et une mélodie issue de ses vers métriques. Ces caractéristiques proviennent de sa profonde connaissance de la langue antique en liaison avec sa position active pour la démotique.

Au sujet de la traduction des métaphores dans *Œdipe à Colone*, il restitue le texte antique avec les moyens propres à la langue *palaio-démotique* et il n'hésite pas à changer les tournures syntaxiques si cela sert la fluidité du texte en grec moderne. En particulier, à propos de la restitution des métaphores, il conserve leur sens et essaie souvent de les reproduire, dans une large mesure, fidèlement à la démotique. Le recours à la légère modification de sens est moins fréquent en comparaison avec l'usage des énoncés métaphoriques en grec moderne afin de rendre le discours plus fluide et soigné en démotique. Ces énoncés métaphoriques concernent surtout des verbes dont le sens figuré est figé. En règle générale il reproduit ou renforce les images. Il emploie peu de fois des explications qui ne se prolongent pas beaucoup. De plus, il fait rarement usage des ajouts, du transfert au sens littéral et de la suppression de termes.

En 2004, Dimitris Maronitis traduit *Œdipe à Colone* en vers libre. Profond connaisseur de la langue grecque, antique et moderne, ce traducteur s'appuie sur les ressources lexicales, grammaticales et syntaxiques de la langue grecque sur toute son évolution afin de réaliser une traduction qui restitue le sens, l'intensité et la poéticité du langage tragique avec les moyens propres à la langue grecque moderne. Sa langue est riche et exacte, sans contenir de termes idiomatiques liés au démotisme ; son style révèle des tons poétiques.

Dans ce cadre, Maronitis se montre sensible au choix des mots dans la traduction d'*Œdipe à Colone* : il choisit de garder les mots antiques intacts là où cela peut se faire. Son procédé préféré est de conserver aussi fidèlement que possible les sens des termes métaphoriques, peu de fois suivis d'une explication. Parfois, sa transposition est réalisée par le recours aux mots poétiques antiques, repris en grec moderne, par exemple : πανδαμάτωρ (métaphore 5), λειμώνες (métaphore 8). La légère variation du sens de certains termes est peu de fois choisie. Son recours aux énoncés métaphoriques morts ou standardisés en grec moderne rend son écriture plus fluide et poétique dans la langue néo-hellénique. En ce qui concerne la transposition en sens littéral, elle n'est pas si fréquente. Enfin, il recourt peu de fois au changement des tournures syntaxiques ou des formes grammaticales.

Du côté des traducteurs français Paul Masqueray traduit en 1924 *Œdipe à Colone*. Spécialiste en langue et littérature grecques antiques, il connaissait parfaitement la structure et le lexique des deux langues, le français et le grec ancien. Ses traductions de Sophocle révèlent une langue simple et claire en français.

Sa traduction d'*Œdipe à Colone* témoigne en effet du souci du traducteur de restituer le texte antique avec les moyens propres à la langue française. Sous cet angle, chaque fois que cela est possible, il traduit de manière presque complètement fidèle la métaphore filée de sorte que la recherche des termes équivalents en français est son procédé de prédilection. Il arrive assez souvent qu'il fasse usage de termes et en particulier de verbes au sens figuré et figé en français qui ne sont pas les équivalents exacts des ceux du texte antique mais qui rendent plus harmonieux le texte traduit. En revanche, l'utilisation de variations de sens est plus faible. Masqueray n'hésite pas à modifier les tournures syntaxiques et les formes grammaticales si elles ne servent pas la fluidité de la langue française. Le recours plus fréquent par rapport aux autres traducteurs à l'emploi des explications révèle sa volonté d'atteindre une précision

supérieure ; quelquefois, ce même procédé sert aussi le ton poétique du texte de la traduction ou l'éloquence des images. En général, Masqueray reste fidèle à l'image de l'original. Enfin, il emploie très rarement de suppressions.

La traduction de Jean Grosjean suit fidèlement le texte antique tout en cherchant parallèlement à être claire et intelligible à la lecture. En plus de cela, le style du traducteur fait preuve de vivacité et son discours de musicalité et de poéticité.

C'est dans la deuxième moitié du XX^e siècle, en 1967, que Jean Grosjean publie la traduction d'*Œdipe à Colone*. Dans cette traduction, Grosjean tente en général de conserver les images et le sens des énoncés métaphoriques. Il accorde une grande attention au choix des mots qui reprennent le sens de l'original et ceci est apparent dans la recherche des équivalents. L'usage des métaphores standardisées ou mortes en français et le transfert en sens littéral ont une présence assez régulière. Par ces procédés, le traducteur vise à servir la fluidité et l'expression poétique de son texte. Pour ce qui est des images, en règle générale il les reproduit. Par rapport aux extensions, il fait très peu de fois usage des explications. Il alterne assez rarement l'ordre des vers ; en revanche il provoque plus fréquemment des changements au niveau de la forme grammaticale ou au niveau de la syntaxe.

Pour résumer, on constate que les choix stylistiques de Ioannis Gryparis font fortement écho à son idéologie quant au rôle que la démotique devrait jouer dans la production traductive. Sur cette base, il entreprend de rester près du sens sophocléen tout en faisant état de ses propres choix stylistiques dont le but consiste en mettre en avant la vivacité et la dimension littéraire de la langue démotique. Maronitis se situe dans un cadre historique différent. Traduisant un siècle plus tard, son opération révèle un usage de la langue néo-hellénique enrichi par des ressources langagières puisées dans le discours littéraire grec de l'Antiquité jusqu'à nos jours. Le traducteur crée une traduction à la fois philologique et littéraire et, comme il est spécialiste du grec ancien, il exploite beaucoup l'affinité langagière entre les deux langues dans la transposition du discours antique. Quant aux traducteurs français, Paul Masqueray vise à réaliser une traduction philologique dont la priorité principale est le transfert du sens sophocléen dans une langue française claire et soignée. Ainsi son style particulier est à étudier principalement sur le plan du maniement minutieux de la langue française plus que sur celui d'une spécificité stylistique. Enfin, Jean Grosjean recherche aussi à rester proche du sens de

l'original. Les procédés qu'il utilise manifestent son souci de traduire dans une langue soignée et poétique en français. Sur cette base, on constate que, hormis Gryparis qui se soucie d'exposer son idéologie linguistique par le biais de sa traduction, les trois autres traducteurs font en général confiance aux outils de leur langue.

Pour avoir une première vue d'ensemble succincte à propos de l'analyse comparative des choix de traduction de la métaphore, disons que chacun des traducteurs pose ses propres limites aux marques de son expression personnelle, laissant plus ou moins transparaître son propre style selon la priorité donnée au style de l'original ou à celui du texte d'accueil. Cependant, la question de priorité est loin d'être simple parce qu'elle se formule selon les positions idéologiques et le bagage culturel de chaque sujet traduisant. C'est sur ce sujet que l'on se penchera par la suite où l'on entreprendra d'interpréter de manière plus synthétique les choix des traducteurs en combinaison avec les paramètres qui jouent un rôle déterminant dans leur configuration.

3. Configurer la singularité du traducteur : une idiosyncrasie autonome déterminée par des facteurs socioculturels

Les résultats de l'analyse des choix stylistiques que les traducteurs ont réalisés au sujet de la traduction des métaphores filées témoignent des caractéristiques qui révèlent la vision stylistique singulière de chacun. Délimités pour autant par des contraintes qui orientent l'acte de traduire, les choix des traducteurs imposent la nécessité d'examiner la particularité de la voix de chacun en fonction des circonstances spécifiques. Pour cette raison, il importe qu'une présentation schématique et quantitative des procédés stylistiques employés par les traducteurs soit suivie d'une interprétation de ces résultats qui prendra en compte tout facteur qui délimite leur travail : la sensibilité sociolinguistique et le bagage culturel des traducteurs, qui résulte du cadre historique et des conventions littéraires et linguistiques de chaque époque et pays mais aussi des caractéristiques relatives à l'*habitus* de chacun ; les représentations des traducteurs à l'égard de la position de la langue et de la culture source – le grec ancien – et à l'égard des rapports des deux langues qui sont chaque fois impliquées dans le processus de la traduction (grec ancien - grec moderne, grec ancien - français) ; dans le même cadre, se trouve aussi le sujet de la traduction intra et inter linguistique avec les difficultés et facilités objectives qu'elle engendre dans la traduction ; enfin la finalité ou les finalités que chaque traduction se pose comme objectif constituent aussi un facteur important à prendre en compte.

3.1. Présentation quantitative des techniques stylistiques

Quoiqu'une présentation quantitative des procédés stylistiques que chaque traducteur a employés semble nécessaire, elle se montre pratiquement assez compliquée, car déterminée par plusieurs paramètres. Étant donné que les passages sophocléens étudiés sont poétiques et métaphoriques, on rencontre dans la traduction de chaque métaphore filée plusieurs choix stylistiques utilisés en même temps par les traducteurs. De plus, l'analyse des métaphores filées a révélé des sous-catégories qui concrétisent davantage les procédés stylistiques dont les traducteurs ont fait usage ; ces sous-catégories, qui sont décrites dans les tableaux ci-dessous

comme « procédés spécifiques », mettent en avant des pratiques de traduction beaucoup plus concrètes qui ne sauraient être négligées.

Toutes ces raisons ont conduit la recherche à la stratégie suivante : on a compté les énoncés métaphoriques existants dans chaque métaphore filée y compris les métonymies et les comparaisons⁹⁹. Dans ce cadre, on remarque que dans *Antigone* les énoncés métaphoriques sont au nombre de 104 ; dans *Œdipe roi*, les métaphores sont au nombre de 88 ; enfin, dans *Œdipe à Colone* les énoncés métaphoriques arrivent au nombre de 64.

Par la suite, on a établi trois nouveaux tableaux qui exposent la fréquence d'utilisation des techniques stylistiques de chaque traducteur. Plus concrètement, on présente un tableau par œuvre sophocléenne, dans lesquels la première colonne contient les catégories de la typologie principale ; la deuxième, les sous-catégories ou, autrement dit, les procédés spécifiques de chaque catégorie de typologie principale ; viennent ensuite quatre colonnes, chacune correspondant au traducteur de chaque œuvre, dans lesquelles on énumère la récurrence de

⁹⁹ Il est vrai que d'une part chaque métaphore filée sophocléenne comprend plusieurs figures de style qui ne se bornent pas seulement aux métaphores mais qui s'étendent aussi à des métonymies, comparaisons, répétitions, allitérations, antanaclases, antithèses, anaphores, etc. Sur cette base, il fallait prendre en considération la conservation ou l'omission de ces figures de style dans le texte traduit. D'autre part, il ne faut pas négliger que la transposition d'un énoncé métaphorique en une des figures de style voisines – c'est-à-dire les métonymies, les synecdoques et les comparaisons – est un phénomène assez fréquent dans la traduction de la métaphore : la traduction d'une métaphore par comparaison figure déjà dans la typologie de Newmark comme l'une des techniques du traduire tandis que pour les autres, on a repéré dans certains cas de figure un recours au transfert métonymique, phénomène attendu si l'on prend en compte que le voisinage entre la métonymie et la métaphore est tel qu'il rend parfois les limites entre les deux flottantes. Cela étant, on a été amené à inclure le transfert en métonymie dans la typologie des techniques du traduire.

Pour ce qui est des autres figures stylistiques que les traducteurs introduisent sans qu'elles existent dans l'original, il fallait y accorder une importance particulière puisqu'elles révèlent leurs propres choix stylistiques pour traduire la métaphore filée. Toutefois, en raison de leur variété, une analyse quantitative, outre la difficulté qu'elle aurait engendré, aurait également été restrictive. Dans cette logique, on a réalisé une étude descriptive tout en prenant en compte la fréquence de l'introduction des figures de style qui témoignent des caractéristiques stylistiques du chacun des traducteurs en question (Cf. *infra* chap. 3.2 « Les effets stylistiques et le régime de l'historicité »).

chaque procédé spécifique. De cette manière, la quantification des résultats amènera à une synthèse plus claire et concrète.

Néanmoins, il importe de noter que les techniques traductives qui ont été comptées par tragédie et par traducteurs, dépassent toujours le nombre des énoncés métaphoriques sophocléens qui ont été repérés par tragédie. Cela est dû au fait que les traducteurs font usage de plusieurs procédés à la fois pour transposer un seul énoncé métaphorique. À titre d'exemple, il se peut que le transfert d'un des énoncés métaphoriques contienne à la fois un équivalent d'un terme et une omission d'un autre terme, fait qui engendre probablement le procédé de l'affaiblissement de l'image centrale.

À l'égard des catégories des procédés stylistiques de Newmark qui ont été réadaptées ou rajoutées dans le but d'inclure – dans la mesure du possible – toutes les techniques traductives auxquelles les traducteurs ont recours, il semble préférable de rappeler quelques points qui ont été aussi évoqués plus haut¹⁰⁰. La catégorie de la « légère variation du sens » contient les cas où le sens d'un terme ou d'une expression métaphorique est légèrement paraphrasé ou lorsqu'une nuance spécifique du sens est mise en exergue. Pour ce qui est des métaphores mortes, standardisées ou originales dans la langue d'accueil, on a principalement fait usage de la terminologie de Newmark en prenant aussi en compte celle qui a été proposée par Vinay et Darbelnet.

Dans cette perspective, pendant l'analyse une distinction a été faite entre métaphores mortes (usées ou figées), métaphores standardisées (*stock*) et métaphores originales (inventives ou vivantes). Celles-ci sont classées dans le tableau qui suit en deux sous-catégories, les métaphores mortes et standardisées et les métaphores originales. Quant aux termes porteurs de double sens, ils sont divisés en deux sous-catégories afin d'inclure autant les cas où les traducteurs conservent le sens plurivoque des termes antiques que les cas où ils choisissent de traduire un énoncé métaphorique par un terme à double sens pour faire allusion à une version particulière du sens tragique ou pour renforcer une idée.

¹⁰⁰ Cf. *supra* chap. 2.1. « Remarques liminaires et adaptation de la typologie aux spécificités de la recherche ».

En dernier lieu, il convient de souligner les limites de l'opération. Le classement quantitatif réalisé dans les trois tableaux qui suivent n'a pas de caractère absolu en ce que les frontières entre les catégories des procédés stylistiques sont souvent poreuses. À titre d'exemple, citons le cas où le choix entre « équivalence » et « légère variation de sens » se révèle difficile lorsqu'un terme se trouve à la frontière entre ces deux situations. De même, l'infime limite qui sépare bien souvent les procédés stylistiques (métonymie, métaphore, comparaison) les uns des autres engendre la même problématique.

Les limites sont également flottantes dans le cas de l'image, et en particulier du choix entre « reproduction », « renforcement », « affaiblissement » ou « nouvelle dimension de l'image ». Le classement des métaphores-images dans ces catégories a eu lieu sur la base du repérage des mots ou des moyens stylistiques qui soit renforcent ou omettent l'image générale soit accentuent une dimension particulière de cette image. Cependant, il y a parfois des images qui oscillent entre deux catégories, ce qui rend leur classement difficile.

Un autre point problématique repose sur la difficulté de déterminer quelquefois si derrière un certain énoncé se cache un double sens, surtout lorsqu'il s'agit de textes poétiques comme dans le cas présent. Enfin, les alternances posent la question de savoir s'il s'agit d'alternances nécessaires et inévitables en raison des délimitations imposées par la structure même de la langue cible ou s'il s'agit de choix stylistiques. On a bien sûr tâché de prendre en considération tous ces points en examinant dans le détail la régularité, la place et la fonction des énoncés métaphoriques dans le texte ainsi que leur cohérence avec les autres procédés. Pour autant, dans certains cas les effets des délimitations ne peuvent pas être facilement éliminés.

TABLEAU SYNTHÉTIQUE D'ANTIGONE

TYPOLOGIE	PROCÉDÉS SPÉCIFIQUES	SIMIRIOTIS	MARKANTONATOS	LACARRIERE	DUPONT
1. Reproduction de la même métaphore dans la langue cible	Reproduction de la même métaphore-équivalence	38	75	25	23
	Légère variation de sens	14	4	21	14

	Reproduction de la même métaphore plus explication	6	3	6	10
2. Substitution à la métaphore de la langue source d'une métaphore de la langue cible qui conserve le même sens	Métaphores mortes et standardisées	15	11	25	26
	Métaphores originales du traducteur	-	1	3	7
3. Réduction de la métaphore au sens littéral	Transfert de la métaphore ou des autres procédés (métonymies, comparaisons) dans leur sens littéral	9	6	8	5
4. Explications	Explications	14	1	7	16
	Ajouts et expansions	17	1	9	19
5. Termes porteurs de double sens	Traduction par l'emploi de termes porteurs de double sens sans qu'il y en ait dans le terme métaphorique de l'original.	2	3	3	5
	Conservation du double sens des termes antiques	1	2	2	6
6. Emploi d'un autre procédé à la place de la métaphore	Emploi de la comparaison	4	1	-	1
	Emploi d'une métonymie	3	-	-	2
7. Reproduction de la même image dans la langue cible	Reproduction de la même image-équivalence	16	21	18	15
	Renforcement de l'image	5	3	3	5
8. Substitution à l'image de la langue source d'une image de la langue cible qui conserve le même sens	Nouvelle version/dimension de l'image	3	-	1	5
	Affaiblissement de l'image	4	4	6	3
9. Suppressions	Omissions de termes	17	2	20	5

	Omissions de procédés (métonymies, comparaisons)	3	1	5	9
10. Emploi d'une métaphore dans le texte cible pour traduire une expression non-métaphorique dans le texte source	Emploi d'une métaphore pour un énoncé non métaphorique	1	-	1	2
11. Addition d'une métaphore dans le texte cible sans qu'il y ait un énoncé métaphorique à remplacer dans le texte source	Ajout d'une métaphore	5	-	1	2
12. Alternances	Alternance dans l'ordre des vers	10	1	4	3
	Alternance dans la tournure syntaxique ou/et dans la forme grammaticale	11	6	15	16

TABLEAU SYNTHÉTIQUE D'ŒDIPE ROI

TYPOLOGIE	PROCÉDÉS SPÉCIFIQUES	SARROS	ROUSSOS	MAZON	DAVREU
1. Reproduction de la même métaphore dans la langue cible	Reproduction de la même métaphore-équivalence	53	48	43	43
	Légère variation de sens	5	3	16	14
	Reproduction de la même métaphore plus explication	3	1	2	2
2. Substitution à la métaphore de la langue source d'une métaphore de la langue	Métaphores mortes ou standardisées	16	16	13	9
	Métaphores	2	2	1	4

cible qui conserve le même sens	originales du traducteur				
3. Réduction de la métaphore au sens littéral	Transfert de la métaphore ou des autres procédés (métonymies, comparaisons) dans leur sens littéral	6	10	11	9
4. Explications	Explications	2	8	7	6
	Ajouts et expansions	3	3	7	5
5. Termes porteurs de double sens	Traduction par l'emploi de termes porteurs de double sens sans qu'il y en ait dans le terme métaphorique de l'original.	1	3	3	2
	Conservation du double sens des termes antiques	16	11	11	12
6. Emploi d'un autre procédé à la place de la métaphore	Emploi de la comparaison	2	-	-	-
	Emploi d'une métonymie	1	1	-	1
7. Reproduction de la même image dans la langue cible	Reproduction de la même image-équivalence	18	13	14	14
	Renforcement de l'image	2	5	5	3
8. Substitution à l'image de la langue source d'une image de la langue cible qui conserve le même sens	Nouvelle version/dimension de l'image	-	-	1	1
	Affaiblissement de l'image	3	5	3	5
9. Suppressions	Omissions de termes	4	2	1	1
	Omissions de procédés (métonymies, comparaisons)	-	-	-	1
10. Emploi d'une métaphore dans le texte cible pour traduire une expression non-métaphorique dans le texte source	Emploi d'une métaphore pour un énoncé non métaphorique	-	1	-	-

11. Addition d'une métaphore dans le texte cible sans qu'il y ait un énoncé métaphorique à remplacer dans le texte source	Ajout d'une métaphore	-	1	-	-
12. Alternances	Alternance dans l'ordre des vers	2	6	3	2
	Alternance dans la tournure syntaxique ou/et dans la forme grammaticale	4	2	4	3

TABLEAU SYNTHÉTIQUE D'ŒDIPE À COLONE

TYPOLOGIE	PROCÉDÉS SPÉCIFIQUES	GRYPARIS	MARONITIS	MASQUERAY	GROSJEAN
1. Reproduction de la même métaphore dans la langue cible	Reproduction de la même métaphore-équivalence	32	37	28	30
	Légère variation de sens	6	5	6	6
	Reproduction de la même métaphore plus explication	4	4	3	1
2. Substitution à la métaphore de la langue source d'une métaphore de la langue cible qui conserve le même sens	Métaphores mortes ou standardisées	14	7	9	9
	Métaphores originales du traducteur	-	1	1	-

3. Réduction de la métaphore au sens littéral	Transfert de la métaphore ou des autres procédés (métonymies, comparaisons) dans leur sens littéral	4	3	7	9
4. Explications	Explications	5	3	9	2
	Ajouts et expansions	2	2	3	-
5. Termes porteurs de double sens	Traduction par l'emploi de termes porteurs de double sens sans qu'il y en ait dans le terme métaphorique de l'original	1	1	1	2
	Conservation du double sens des termes antiques	2	-	-	1
6. Emploi d'un autre procédé à la place de la métaphore	Emploi de la comparaison		1	-	1
	Emploi d'une métonymie	-	-	-	-
7. Reproduction de la même image dans la langue cible	Reproduction de la même image-équivalence	13	13	15	14
	Renforcement de l'image	3	4	2	1
8. Substitution à l'image de la langue source d'une image de la langue cible qui conserve le même sens	Nouvelle version/dimension de l'image	1	-	-	-
	Affaiblissement de l'image	-	-	-	2
9. Suppressions	Omissions de termes	1	4	1	7
	Omissions de procédés (métonymies, comparaisons)	1	1	1	1
10. Emploi d'une métaphore dans le texte cible pour traduire une expression non-métaphorique dans le texte source	Emploi d'une métaphore pour un énoncé non métaphorique	1	-	2	3

11. Addition d'une métaphore dans le texte cible sans qu'il y ait un énoncé métaphorique à remplacer dans le texte source	Ajout d'une métaphore	-	3	-	-
12. Alternances	Alternance dans l'ordre des vers	4	1	1	3
	Alternance dans la tournure syntaxique ou/et dans la forme grammaticale	5	4	7	7

3.2. Les effets stylistiques et le régime de l'historicité

Chaque traducteur transpose le texte antique selon ses propres critères, qui donnent forme au discours, aux mots, au rythme, au style, et même au sens de la traduction de telle sorte qu'on parle d'une transposition, d'un transfert de l'original dans un nouveau texte et jamais d'un remplacement. Or ces critères sont corollaires d'une conscience déterminée socialement, linguistiquement et littérairement et qui possède des positions et des représentations développées dans le cadre spécifique d'une époque. Ainsi surgit la nécessité d'examiner les choix des traducteurs selon leur posture historique – on entend ici l'ensemble de leurs idéologies et de leurs représentations dans leur contexte historique – face au texte antique.

3.2.1. De grec ancien au grec moderne : les effets de l'affinité langagière

Dans la phase de l'analyse des métaphores filées, il a été constaté que la parenté linguistique avec le grec ancien joue un rôle essentiel dans les choix des traducteurs. Les traducteurs grecs en effet ont tendance à employer assez régulièrement la reproduction de la même métaphore en recourant à des termes néo-helléniques qui transfèrent par une équivalence relative le même sens que celui de l'énoncé métaphorique antique.

Plus précisément, à l'égard des traducteurs d'*Antigone*, Markantonatos emploie 75 fois des termes équivalents tandis que Simiriotis 38. Dans *Œdipe roi*, Sarros fait usage 53 fois des tels termes et Roussos 48. Enfin, dans *Œdipe à Colone*, on repère 32 termes équivalents chez Gryparis et 37 chez Maronitis. En rajoutant à ces chiffres l'occurrence du procédé qui concerne la reproduction de la même métaphore plus une explication, on obtient par tragédie : *Antigone* : 78 pour Markantonatos et 44 pour Simiriotis ; *Œdipe roi* : 56 pour Sarros, et 49 pour Roussos ; *Œdipe à Colone* : 36 pour Gryparis et 41 pour Maronitis. Si on compare ces chiffres au nombre total des énoncés métaphoriques par tragédie, on constate que pour *Antigone* – 104 énoncés métaphoriques au total – Markantonatos utilise très souvent le procédé d'équivalence tandis que Simiriotis beaucoup moins ; dans le cas d'*Œdipe roi* – 88 énoncés métaphoriques au total – le recours aux équivalences est également très régulier, plus de la moitié pour les deux ; enfin, on parvient au même constat pour *Œdipe à Colone* qui contient 64 énoncés métaphoriques au total.

Sur cette base, on repère chez les traducteurs grecs un procédé très fréquent, dû à l'affinité linguistique des deux langues : l'apparition du même mot antique qui, passé en grec moderne, est employé de manière intacte dans la traduction. En particulier, Simiriotis fait usage de ce procédé 30 fois tandis que Markantonatos 52 ; dans le cas d'*Œdipe roi*, on note chez Sarros 44 fois l'emploi du même terme et 37 chez Roussos ; en dernier lieu, dans *Œdipe à Colone*, Gryparis use 35 fois des mêmes termes et Maronitis 48.

L'usage du même mot antique constitue souvent un choix idéal pour conserver sans problème dans le texte cible le double sens que ce mot antique tenait dans le texte de Sophocle. À titre indicatif, dans l'*Œdipe roi*, la conservation du mot φῶς par Sarros dans la traduction de l'énoncé ὥστε μήτ' ἐμὲ μήτ' ἄλλον ὅστις φῶς ὀρᾷ βλάψαι ποτ' ἄν (métaphore 18) a comme résultat de préserver le jeu sophocléen au sujet du double sens du mot qui renvoie à la fois à la lumière du jour et à la lucidité de la pensée : « κι ἔτσι, μητ' ἐμένα, μητ' ἄλλον που θεωρεῖ το φως μπορείς να βλάψεις » (tu ne peux pas donc nuire ni à moi ni à quiconque qui voit la lumière) ; cette pratique ne se produit pas dans la traduction de Roussos.

L'affinité lexicale pourrait éventuellement expliquer, même partiellement, le recours moins fréquent – la plupart du temps – au procédé de légère variation de sens chez les traducteurs

grecs¹⁰¹. Ce procédé, quand il est utilisé, sert souvent à révéler le double sens de quelques termes ou à mettre l'accent sur une nuance particulière de l'énoncé métaphorique. À titre indicatif, dans l'*Antigone*, le transfert chez Simiriotis du mot λευκῆς¹⁰² (métaphore 1) par « λαμπερῆς » met en avant un aspect du sens du mot antique en renforçant à la fois la visibilité de l'image ; dans l'*Œdipe roi*, la traduction par Sarros de Ἐξ ὀμμάτων δ' ὀρθῶν (métaphore 18) par « με ασκότιστα τα μάτια », qui constitue à la fois une variation de sens et une métaphore originale, met plus l'accent sur le jeu de la lumière et des ténèbres.

La proximité au niveau du lexique permet aussi une souplesse dans l'usage des mots étymologiquement communs avec des termes antiques. On rencontre ce procédé sous plusieurs formes. En premier lieu, on remarque l'usage d'un mot néo-hellénique qui, tantôt constitue un dérivé du mot antique correspondant, tantôt reprend le mot antique en formant un nouveau mot néo-hellénique, composé ou non. À titre d'exemple : Markantonatos reprend le mot ἀνέμων et le transfère en « ανεμοζάλη » (métaphores 1 et 16) ; Roussos reprend le terme ὀρθῶν dans le mot néo-hellénique « ορθοποδώ » et le terme πόδα dans le mot « ανεμοπόδαρα » (métaphores 4 et 8 respectivement) ; Gryparis fait écho au terme ἄρα en utilisant le mot « κατάρατους » (métaphore 3). Globalement, nous rencontrons ce procédé 6 fois chez Markantonatos, 4 fois chez Roussos, 3 fois chez Sarros, 4 fois chez Gryparis et 4 fois chez Maronitis.

En deuxième lieu, certains traducteurs grecs font usage – bien que rarement – de termes antiques inexistant dans le texte source. Ce procédé – outre le fait qu'il permet de maintenir un style poétique et élevé – démontre la facilité du grec moderne à puiser de la matière dans les ressources lexicales du passé. Ainsi on relève les termes « συνομόκλινοι, κοίτη, φρένες » chez Sarros, « ομόκλινες » chez Roussos « μωρίες, ανίερος » chez Gryparis, « λειμώνες, δυσώνυμο, πανδαμάτωρ » chez Maronitis. En revanche, chez les traducteurs grecs d'*Antigone*, nous ne rencontrons pas ce procédé.

¹⁰¹ Cf. *supra* les tableaux synthétiques.

¹⁰² Tous les termes antiques ayant déjà été cités au cours de l'analyse, seuls les extraits de vers autonome sémantiquement seront traduits dans cette partie.

En troisième lieu, il est à noter que les traducteurs reprennent parfois un terme du texte antique en le déplaçant dans une autre partie de la métaphore ou en modifiant sa forme grammaticale. Plus concrètement, Simiriotis transpose κακὸν νόμισμα en « νόμιμο κακό », en mettant le mot « κακό » à la place du nom antique νόμισμα et en jouant avec ce dernier mot par l'usage d'un mot aux sonorités similaires : « νόμισμα – νόμιμο » (métaphore 6, *Antigone*) ; Roussos reprend presque intacte la phrase στάντες τ' ἐς ὀρθὸν mais dans une autre partie de la métaphore : « στήσε την πόλη ορθή » (métaphore 4, *Œdipe roi*) ; Gryparis reprend le terme μόχθος et forme l'adjectif composé « βαρύμοχθος » ; à la place du nom qui est supprimé, il utilise le mot « πόνος » en omettant l'adjectif πολὺς qui déterminait dans le texte antique le μόχθος. Ainsi πολὺς μόχθος devient « βαρύμοχθος πόνος » (métaphore 11).

Parmi les Grecs, le traducteur qui excelle par ses jeux étymologiques est Dimitris Maronitis dans *Œdipe à Colone*. Ce qui est intéressant dans la traduction de Maronitis, ce sont les jeux de mots qu'il crée par le choix précis des termes. Plus spécifiquement, il joue souvent sur la racine des mots en utilisant des mots de même étymologie, soit par une simple répétition, soit en remplaçant le mot antique par un mot de la même origine. Hormis ceux-ci, il y a des cas où il s'adonne à d'autres « jeux » étymologiques : dans la métaphore 8, Maronitis traduit le mot ῥεέθρων par une reprise du terme antique, « ρείθρα » ; parallèlement, dans la même métaphore filée, il transpose le terme κρῆναι par « ροές ». Ce dernier terme, qui renvoie aussi au mot antique ῥεέθρων, s'apparente étymologiquement à « ρείθρα » et renforce l'allitération en - r - dans le passage de la traduction. La métaphore 13 est encore un cas différent où le traducteur transpose dans un premier temps le terme κυματοπλήξ par une explication : « ανεμικές και κύματα από παντού το δέρνουν » (les rafales et les vagues de tous côtés le frappent). Pour autant, un peu plus bas, il reprend le terme antique κυματοπλήξ dans sa version grecque moderne, « κυματόπληκτες », pour traduire cette fois l'adjectif antique κυματοαγεῖς.

La souplesse dont ce traducteur fait preuve au sujet de l'usage de la langue n'est pas sans rapport avec sa formation de spécialiste en lettres classiques et de traducteur expérimenté ; plus encore, cette souplesse met en œuvre la position idéologique que Maronitis tient au sujet du rapport des deux langues au sein de la traduction intralinguistique : face aux deux

tendances principales dans la traduction intralinguistique en Grèce – la tendance traditionnelle qui envisage le grec moderne comme une continuité du grec ancien dans une relation de dépendance qui provoque des bourbiers idéologiques qui l’empêchent de se développer de manière autonome ; et la tendance « moderniste » qui accepte le grec moderne comme une langue avec ses propres particularités langagières, ses propres caractéristiques morphologiques et ses propres moyens stylistiques (Maronitis 2008) –, Maronitis encourage la dernière. Il promeut ainsi l’usage de toute potentialité de la langue néo-hellénique en prenant en compte tous les éléments linguistiques et littéraires de la tradition qui ont participé à la constitution de sa forme actuelle.

Néanmoins cette tendance ne caractérise pas seulement Maronitis, qui traduit au début du XXI^e siècle ; elle apparaît aussi dans les traductions de deux autres traducteurs grecs qui traduisent à la fin du XX^e siècle. Plus spécifiquement, Markantonatos utilise une grande gamme des termes néo-helléniques qui reprennent aussi fidèlement que possible le sens sophocléen. Le mot « ανεμοδαρμένοι » et « αντιβρούνε » pour δυσάνεμοι et βρέμουσι respectivement (métaphore 11), le mot « τετραπέρατος » pour ποντοπόρος (métaphore 7), le mot « φυσομανώ » qui réunit le sens des deux mots antiques μαινομένα et ἐπέπνει (métaphore 1) de même que le mot « ανεμοζάλη » qui réunit le sens des deux termes antiques ἀνέμων et ῥιπαῖ (métaphore 16) ou le mot « απολίθωσε » qui reproduit le sens du verbe δάμασεν en faisant aussi allusion au mot πετραία (métaphore 15) sont certains exemples indicatifs qui témoignent d’un riche bagage lexical du traducteur.

Quant à Roussos, il exprime de manière détaillée sa position théorique au sujet de la traduction des drames antiques en grec moderne : d’après lui, les traducteurs des textes tragiques doivent puiser du matériau linguistique dans l’ensemble du corps de la langue grecque sans réserves ni craintes, pourvu que tout terme employé serve opportunément l’expression (1985 : 643-644). Dans sa propre traduction, cette pratique se manifeste de par ses jeux étymologiques, son inventivité par rapport à des métaphores propres au grec moderne qui reprennent le sens sophocléen et qui renforcent le ton lyrique –, « τον κυκλοζώνουν ζωντανοί » (« mais eux, cependant, vivants, l’encerclent », métaphore 9), « θα την γκρεμίσει η μοίρα ξαφνικά σ’ ακαταμέτρητους βυθούς » (« le destin va l’anéantir soudainement dans des abîmes insondables », métaphore 11), « ω! σύννεφο [...] ανείπωτο κι ανάερο κι ανίκητο »

de l'analogie – à savoir d'une forme métrique équivalente dans la culture de la langue d'accueil – selon Holmes (1988 : 25).

Des éléments de théâtralité et d'oralité sont aussi apparents dans sa traduction. Ces caractéristiques servent la double finalité du traducteur qui est de créer une traduction littéraire mais aussi possible à monter sur scène puisque, comme il l'indique lui même dans une note, Simiriotis a divisé sa traduction en actes et scènes avec des didascalies supplémentaires afin de faciliter sa réalisation scénique.

Dans sa traduction des métaphores filées d'*Antigone*, Simiriotis tâche de reproduire le sens de l'original mais il montre plus de souplesse par rapport au style du texte du départ que les autres traducteurs grecs. De fait, il reste fidèle au sens des vers sophocléen mais il n'hésite pas à introduire dans le texte antique un style où transparaît son usage libre du vers, rythmique et rimé dans les parties chorales. De plus, il combine un style vivant, par l'utilisation sans réserve de la démotique, avec des tons poétiques. À titre indicatif, mentionnons la métaphore 6 : « Αγγελιοφόρος : Μπορείς νόχης στο σπίτι σου όσο κι' αν θέλης πλούτη, μπορείς να ζεις βασιλικά, μπρος στις χαράς τη γλυκα, μήτε για ίσκιο εγώ καπνού τ'άλλα δε λογαριάζω » (Messenger : Tu peux bien avoir autant de richesses que tu veux chez toi, tu peux bien vivre comme un roi, dans la douceur de la joie, le reste ne vaut même pas l'ombre d'une fumée).

La flexibilité de son discours est évidente par le fait qu'il recourt moins fréquemment à l'usage de termes équivalents par rapport à Gerasimos Markantonatos ; en revanche, il recourt plus souvent que tous les traducteurs grecs à des termes qui modifient légèrement le sens de l'original surtout pour rendre une image plus vive et plus parlante. Parallèlement, cette technique se montre aussi appropriée pour mettre en avant les caractéristiques et les points de vue des personnages et en particulier ceux de Créon. De fait, nous constatons que la traduction de φρονήματα et de πίπτειν (τὰ σκλήρ' ἄγαν φρονήματα πίπτειν μάλιστα, métaphore 5) par « πείσματα » et « τσακίζονται » expose la conception de Créon selon laquelle l'acte d'Antigone est un acte d'obstination qui doit être brisé comme tout acte de rébellion. De même, la traduction de ῥοθέω par « βαρνηκομώ » renforce les suspicions de Créon pour un acte de révolte contre lui alors que la traduction de la νόσος d'Antigone par le mot « κακή » (métaphore 8) dépeint le point de vue de Créon sur le caractère d'Antigone.

Par rapport aux autres procédés, l'emploi des ajouts et des explications est très fréquent, tout comme l'usage des métaphores du grec moderne ; enfin, Simiriotis s'adonne souvent à des alternances au niveau de l'ordre des vers et des tournures syntaxiques. Du côté des procédés stylistiques, il accorde une importance particulière à la sonorité des images en préférant souvent le procédé de l'allitération (métaphores 2, 4, 8, 11).

Gerasimos Markantonatos aborde la traduction des textes antiques sous un angle différent de celui de Simiriotis. Ceci s'explique très logiquement en prenant en compte, d'une part le fait qu'il traduit à une époque beaucoup plus récente, les dernières décennies du XX^e siècle, où les grands bouleversements au niveau politique et linguistique ne sont plus d'actualité et, d'autre part, qu'il possède un bagage culturel complètement différent : Markantonatos est avant tout un philologue et toute activité qu'il développe est imprégnée de cette spécificité.

Dans cette perspective, il paraît fort logique que la finalité de sa traduction d'*Antigone* soit philologique et proche du texte de Sophocle. Cela est également évident de par la maison d'édition dans laquelle le traducteur publie la plupart de ses œuvres : Gutenberg est une maison d'édition qui depuis le 1963 a développé une longue tradition dans la publication d'ouvrages scientifiques et universitaires, d'ouvrages scolaires et d'œuvres de littérature classique¹⁰⁴.

Dans l'introduction de sa traduction (1979), le traducteur propose une traduction qui réconcilie la traduction philologique conventionnelle avec une transposition à caractère littéraire. Il explique aussi les principales caractéristiques de sa traduction : il s'agit d'une présentation exacte et fidèle au discours sophocléen mais qui n'a pas recours à une fastidieuse transposition mot à mot dans la langue néo-hellénique.

Il est vrai que les principales caractéristiques de ce traducteur reposent à la fois sur l'exactitude et la fluidité dans la lecture. De fait, le traducteur cherche avec le plus grand soin des termes ou des phrases équivalents en grec moderne qui reproduisent le sens du texte antique ; bien plus, il se montre particulièrement inventif dans la recherche du mot approprié pour transmettre le sens premier des mots sophocléens. Parfois, il traduit par des termes de

¹⁰⁴ Cf. site officiel des éditions Gutenberg, disponible sur : <https://www.dardanosnet.gr/page.php?p=profile>.

double sens qui renforcent l'image ou l'idée centrale ; à titre indicatif, par le choix du mot « ανεμοζάλη » dans la métaphore 16 il arrive à faire à la fois allusion à l'état psychique tourmenté d'Antigone et à l'image sophocléenne de la tempête. Chez Markantonatos, l'usage des termes équivalents est très élevé tandis que les modifications qu'il occasionne sont limitées et choisies seulement si elles servent une meilleure fluidité : les explications et les alternances en tout genre sont peu nombreuses, les suppressions presque absentes, et les métaphores en grec moderne pas très fréquentes. Au niveau des procédés stylistiques, on repère dans trois métaphores filées l'usage de l'allitération pour restituer la dimension sonore de l'image (métaphores 2, 3, 11).

En ce qui concerne les traducteurs grecs d'*Œdipe roi*, Dimitris Sarros, chronologiquement proche de Yorgos Simiriotis et de Ioannis Gryparis, a travaillé comme professeur des lettres puis comme directeur dans le domaine de l'enseignement secondaire. Du côté littéraire, il a développé un vif intérêt pour la laographie et cela n'est pas incohérent ni avec ses origines rurales ni avec les tendances de la littérature de son époque.

Cet esprit littéraire influe sur son idiosyncrasie du traducteur. On remarque en effet des influences stylistiques et langagières des chants populaires (par exemple : métaphore 14). De fait, comme Christos Soulis le remarque : « il traduit doucement et tranquillement, son style est vif et franc et son vers calme et mélodique, respirant tout le parfum des chants populaires »¹⁰⁵. Sarros traduit en vers de onze syllabes. Cette forme métrique, caractérisée par Kalvos comme « vers tragique » correspond à la forme métrique des parties dialoguées de l'original (Xidis dans Zoras s. d. [encyclopédie Patsis] : 109). Ainsi, de même que Simiriotis, Sarros suit l'approche analogique, selon la typologie de Holmes (1988 : 25).

Toutefois Sarros est surtout un professeur de lettres classiques qui suit une approche philologique dans ses traductions toujours accompagnées d'études sur des manuscrits et des papyrus, de commentaires sur la langue et la métrique des textes antiques et d'annotations critiques (*ibid.*). Il n'est donc pas fortuit que la réédition de sa traduction soit réalisée par la

¹⁰⁵ Cf. <http://izagori.gr/people/biographies/470->

[%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%B7%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BF%CF%83-%CF%83%CE%B1%CF%81%CF%81%CE%BF%CF%83-1870-1937.html](http://izagori.gr/people/biographies/470-%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%B7%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BF%CF%83-%CF%83%CE%B1%CF%81%CF%81%CE%BF%CF%83-1870-1937.html), consulté le 22.07.2017.

maison d'édition « Papadimas » qui, dès son apparition en 1960, s'adonne à l'édition d'ouvrages de la littérature antique grecque, byzantine et latine¹⁰⁶. La traduction fournit également des commentaires herméneutiques et philologiques ainsi qu'une annexe sur le mythe d'Œdipe dans les traditions populaires.

La tendance générale chez Sarros, qui concerne d'ailleurs les traductions philologiques dans une grande partie, est sa tentative de rester très proche à la lettre de l'original. Dans cette logique, il conserve les métaphores en usant à haut degré de termes équivalents en grec moderne sans recourir souvent à des termes qui paraphrasent légèrement le sens de l'original. Sous le même angle, il fournit très peu d'explications et réalise très rarement des omissions ou des alternances. Son souci de fidélité s'étend à son désir de conserver « la couleur particulière de chaque mot » (*ibid.*). Dans ce cadre, c'est celui qui manifeste le plus fort intérêt parmi les traducteurs grecs à restituer le double sens des mots là où cela est possible. À titre significatif, dans la métaphore 7, la reprise du terme antique λιμήν ainsi que le rendu de τὸν ὑμέναιον ἄνορμον par la phrase poétique « Ολέθριο του σπιτιού σου αραξοβόλι » (amarre dévastatrice de ta demeure) se réfèrent autant à l'image maritime qu'aux rapports incestueux. Dans la métaphore 17 la reprise du terme antique χέρσες amplifie aussi l'image agricole que dépeint la stérilité qui attend les deux filles d'Œdipe si elles ne se marient pas. Enfin, il importe de souligner que Sarros démontre une diversité au niveau lexical qui dote son texte de la vivacité de la langue courante démotique et de tons poétiques.

Avec Tassos Roussos, on se déplace à une époque bien postérieure à celle de Sarros, les dernières décennies du XX^e et les premières du XXI^e siècle. Roussos combine dans sa traduction d'*Œdipe roi* des caractéristiques relatives aux trois finalités : en premier lieu, sa traduction possède un certain nombre de caractéristiques indépendantes de la traduction qui évoquent une traduction à finalité philologique : il y a une introduction sur Sophocle, le texte original d'*Œdipe roi* et les manuscrits antiques qui ont permis de reconstituer l'œuvre ainsi que des commentaires herméneutiques et philologiques. Hormis ces caractéristiques, la tendance philologique est également évidente de par le choix de la maison d'édition qui assume la publication : à partir de 1991, les éditions de Kaktos ont aspiré à publier la

¹⁰⁶ Cf. site officiel des éditions Papadimas, disponible sur : <https://www.papadimasbooks.gr/content.asp?id=2>.

collection Lettres grecques antiques, en planifiant de traduire et de commenter toutes les œuvres des auteurs de l'Antiquité grecque¹⁰⁷. D'un autre côté, plusieurs traductions des tragédies antiques de Roussos ont été mises en scène, surtout par le Théâtre National Grec comme c'est le cas de *Philoctète* en 1967 mis en scène par Minotis ou d'*Électre* d'Euripide et d'*Orestie*, mises en scène plusieurs fois par différents metteurs en scène. En dernier lieu, personne ne peut négliger le ton poétique de son discours, ce qui classe également son œuvre dans la catégorie des traductions littéraires. Ce mélange de caractéristiques philologiques, théâtrales et littéraires est relatif à ses nombreuses activités dans le domaine de l'éducation, du théâtre et de la littérature.

Dans son article « La traduction de la tragédie antique : considérations générales » (1985 : 640-645), Roussos expose ses principes sur la traduction des drames antiques dont l'application est évidente dans la traduction d'*Œdipe roi*. Sa première position porte sur le style du traducteur : selon lui, le traducteur de la dramaturgie antique doit tenter d'approcher le style de chaque dramaturge grec, d'appréhender son esprit, de ressentir le « son » de sa langue et enfin de lutter pour transmettre au mieux ce style en grec moderne sans avoir la vaine intention de promouvoir un style personnel, en négligeant, en supprimant, en alternant ou même en nivelant le style de l'original (*ibid.* : 643). Au niveau de la dimension musicale des drames antiques, sa préférence pour la traduction en vers de onze syllabes est due à sa croyance en la nécessité du rythme en ce qu'il constitue le seul outil pour donner une impression, quoique très faible, de la fonction que la musique a jadis eu dans la tragédie antique (*ibid.* : 645).

Dans cette perspective, sa préoccupation de reproduire le sens sophocléen dans une langue fluide, compréhensible et poétique en grec moderne est évidente de par le nombre élevé des énoncés équivalents en grec moderne, de par la large utilisation des métaphores du grec moderne et de par le recours assez régulier à des explications ou à des alternances sur l'ordre des vers. Sa fidélité à l'esprit de l'original se perçoit également à travers le faible nombre d'omissions et d'alternances. Roussos se soucie également de restituer le double sens des

¹⁰⁷ Cf. site officiel des éditions Kaktos, disponible sur : <http://www.kaktos.gr/about-us>.

termes antiques tandis que parfois il traduit par des mots polysémiques principalement pour renforcer une image comme c'est le cas des images maritimes dans les métaphores 2 et 10.

Pour ce qui est des traducteurs grecs d'*Œdipe à Colone*, Ioannis Gryparis, à la fois poète et philologue du début du XX^e siècle, avait une profonde connaissance de la langue antique et moderne. Bien que ses traductions comportent parfois des excès au niveau de la langue ou de l'esthétique, elles peuvent être considérées comme classiques, étant donné qu'elles ont proposé des solutions inventives dans l'opération de traduire (Roussos *op. cit.* : 641).

Gryparis traduit en vers métriques sans conserver le même nombre de syllabes et sans rime. Cette forme métrique, privilégiée également dans son œuvre poétique, a été largement utilisée par la génération poétique des années 1880 qui renouvelle ainsi l'ancienne tradition métrique¹⁰⁸. Comme Simiriotis, Sarros et Roussos, il fait usage d'une approche analogique pour transposer la métrique des vers sophocléens (Holmes 1988 : 25)

La finalité de sa traduction est littéraire et théâtrale. Gryparis traduisait en effet pour la scène théâtrale et ses traductions ont été largement utilisées par le Théâtre National Grec. Cela ne veut pas dire qu'il traduisait sous la commande d'une représentation spécifique. Déjà écrites ou publiées, ses traductions ont été employées par divers spectacles, soumises à chaque fois à des reformulations nécessaires pour être portées sur scène. Ainsi, Gryparis – surtout à partir de sa nomination en tant que directeur du Théâtre National Grec – traduisait les drames antiques en envisageant leur représentation théâtrale potentielle qui ranimerait l'intérêt théâtral pour le drame antique. Toutefois, quand il était question d'une représentation spécifique, il reformulait souvent ses traductions en collaborant parfois avec les metteurs en scène, comme c'est le cas de sa traduction d'*Électre* qui a été montée par Rodiris (Georgousopoulos 1998).

Alors qu'à propos de son travail sur les œuvres d'Eschyle, Gryparis parlait de traduction, pour les traductions des tragédies de Sophocle, il employait le terme d'« adaptation » (Kakridis 1942 : 435). De fait, à l'égard de ses traductions de Sophocle, Gryparis est resté insatisfait,

¹⁰⁸ Cf. site officiel du ΚΕΓ (Centre de la langue grecque), disponible sur : http://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/education/literature_history/search.html?details=112, consulté le 14.05.2017.

malgré le fait qu'elles ne se distinguent pas de celles qu'il a faites d'Eschyle en ce qui concerne la « fidélité » à l'original (Diamantakou 2014 : 44). Dans la traduction d'*Œdipe à Colone* notamment, hormis le souci de fidélité, le traducteur tâche de produire un texte fluide dans une langue démotique soignée et poétique. Dans ce cadre, malgré l'usage fréquent de termes équivalents, il puise dans des sources langagières variées soit en reproduisant exactement le terme antique puisqu'il est passé en grec moderne, soit en s'orientant vers la langue moderne et ses différents registres, familier, courant ou soutenu. Si on ajoute à ceci le haut degré de l'emploi des métaphores du grec moderne, on se rend compte de sa profonde connaissance des deux langues et de sa capacité à choisir le mot approprié à la place adéquate. Toutefois, le traducteur reste fidèle à l'esprit du texte antique ; ceci apparaît aussi par le biais de la faible fréquence des variations du sens de l'original, de la grande fréquence de la reproduction, voire du renforcement, des images sophocléennes et enfin par le recours minimal à des omissions, à des alternances ou au transfert en sens littéral. Dans la même veine, Gryparis se soucie de reproduire des procédés stylistiques de l'original comme le polyptote, l'antanaclase et la personnification (métaphores 2, 4, 8, 14).

Bien plus tard après Gryparis, Dimitris Maronitis retraduit l'*Œdipe à Colone*. Spécialiste, essayiste et traducteur des textes antiques grecs, Maronitis dispose d'une connaissance très approfondie de la langue et de la littérature grecque dans chaque étape de son évolution. Sa reconnaissance en tant que traducteur est aussi évidente du fait que, pour la traduction d'*Œdipe à Colone*, il collabore avec « MIET », maison d'édition largement reconnue pour la qualité de ses publications et spécialisée dans l'édition d'ouvrages universitaires¹⁰⁹.

La traduction en question unit l'exactitude d'une traduction philologique et le ton lyrique d'une traduction littéraire en vers libre ; parallèlement elle manifeste des caractéristiques qui la rendent théâtrale. Le traducteur se soucie de rester proche du sens des termes sophocléens en transmettant toutes les nuances possibles dans un texte poétique et fluide en grec moderne. Son souci principal semble être de trouver le bon mot, ce mot équivalent qui rendra de la manière la plus opportune possible le discours tragique de Sophocle. Pour cette raison, l'usage des termes équivalents suivis parfois d'explications est très important. Si l'emploi

¹⁰⁹ Cf. le site officiel des éditions MIET, disponible sur : <https://www.miet.gr/>.

d'un équivalent est jugé insuffisant, le traducteur recourt à de légères variations de sens. L'utilisation des métaphores du grec moderne est moins fréquente et l'usage des explications très faible. On considère que cela arrive parce que le traducteur, sensible à l'exactitude des mots et ayant un très large bagage langagier à sa disposition, trouve la plupart du temps un mot d'équivalence relative. Dans la même optique, il fait peu de fois usage du transfert en sens littéral et des alternances. Enfin, deux éléments sont à noter dans sa traduction : Maronitis tâche de reproduire à un degré très élevé les procédés stylistiques de l'original comme le polyptote, l'antithèse, l'antanaclase et autres (métaphores 1, 2, 3, 4, 6, 8, 12, 14), ce qui démontre son degré de fidélité au texte antique ; deuxièmement, il emploie trois fois le procédé de l'addition d'une métaphore dans le texte cible sans qu'il y ait un énoncé métaphorique à remplacer dans le texte source, pratique en général très peu employée par tous les traducteurs. Ceci, ainsi que son registre en général uniforme et poétique qui puise dans les sources de l'héritage littéraire aussi bien antique que contemporain, manifeste son souci de donner une dimension poétique à sa traduction.

3.2.3. Postures linguistiques des traducteurs grecs

Les représentations idéologiques des traducteurs à l'égard de la relation entre les textes en grec moderne et en grec ancien déterminent dans une large mesure les techniques et les stratégies suivies dans l'acte de traduire.

Au sujet des traducteurs appartenant à la période du démoticisme militant, on a remarqué dans la partie de l'analyse que leur idéologie linguistique a joué un rôle essentiel dans la langue de traduction qu'ils ont employée¹¹⁰. En examinant les traductions de cette analyse, on

¹¹⁰ Le positionnement au sujet de la question de langue a également déterminé le registre et les procédés linguistiques des traductions en katharevousa. À titre significatif Alexandre Rizos Rangabé, qui traduit *Antigone* en 1860, transfère les métaphores filées « La cité un bateau dans la tempête » (métaphore 4) et la deuxième partie de la métaphore « Le mariage d'Antigone avec Hadès » (métaphore 18) de la manière suivante : « ΚΡΕΩΝ: Ἐγὼ δὲ, ἄς τ' ἀκούσῃ ὁ παντοπόπτης Ζεὺς, / οὔτε τὴν βλάβην πρὸς τὴν πόλιν ἔρπουσαν ἀντὶ τῆς σωτηρίας βλέπων σιωπῶ, / ἀλλὰ καὶ οὔτε τῆς πατρίδος μου ἐχθρόν/ λαμβάνω φίλον, τοῦτο μάλιστα νοῶν,/ ὅτι ἐπ'αὐτῆς ὀρθοπλοούσης, τὰς φιλίας πλέκομεν. » (CRÉON : Moi, jamais je ne me tairai en voyant le désastre arriver sur la ville au lieu du salut, et je ne considérerai non plus jamais comme ami un ennemi du pays, puisque je sais que c'est lui seul qui peut nous sauver et que lorsque nous voyageons sur lui avec assurance, nous

s'est demandé par quels moyens stylistiques ces traducteurs ont réconcilié le style élevé qui caractérise les tragédies antiques avec l'usage de la démotique qui, au début du XX^e siècle, n'avait pas encore fait preuve de sa capacité à servir l'expression poétique de tels textes.

Partisan fervent de la démotique, Yorgos Simiriotis emploie cette langue sans réserve dans son œuvre poétique et théâtrale, dans ses traductions interlinguistiques ainsi que dans les traductions intralinguistiques, *Médée* (1935) et *Antigone* (1937). Sous cet angle, dans sa traduction d'*Antigone* nous constatons que le lexique, les formes grammaticales ainsi que l'orthographe révèlent la démotique de son époque, autrement dit, pour la distinguer de la démotique contemporaine, la *palαιο-démotique* : l'emploi de formes verbales contractées comme par exemple « χαλνάν, λυγάν » ; les formes verbales du futur ou du subjonctif qui finissent en - η - au lieu de - ει - : « σιμώνη, σωθή, να φυλαχτή, θα δυστυχή » ; les formes grammaticales orales et populaires – certaines peu utilisées aujourd'hui – : « θα τονε, θε να, κεινονε περφρόνησε, πλαιρώθηκαν, ευγενικιά » ; le vocabulaire populaire de l'époque : « πλεμάτια, γλώσσα ξέπαρμένη, θέλησες, etc ». Toutefois, il s'agit d'une démotique assez riche et flexible où résonnent les influences des chants populaires. Il faut aussi noter que le style est un peu plus élevé dans les parties lyriques, entre autres grâce à l'emploi de la métrique rimée.

acquerrons des amis.) ; « ANTIGONH: Ζῶσαν δ' ὁ παγκοίτης / Ἄδης μ' ἄγ' εἰς τὰς ἀκτᾶς / τὰς τοῦ Ἀχέρωντος, οὔτε ὑμεναίου πείραν λαβοῦσαν οὔτε / ποτὲ νύμφης μ' ἐνάλησαν ὕμνοι / Τὸν Ἀχέροντα δ' ἔχω νυμφίον. » (ANTIGONE : Hadès, qui endort tout le monde, me conduit vivante sur les côtes de l'Achéron sans que je puisse offrir un mariage ni écouter les chants du mariage devant ma chambre nuptiale, mais c'est Achéron que je vais épouser.). De même que Rangabé, Nikos Kiparissis traduit en 1907 *Œdipe roi* en katharevousa. Ses choix langagiers témoignent d'un registre et de formes archaïsants. À titre d'exemple la métaphore « L'image du port illicite » (métaphore 7) est transposée ainsi : « ΤΕΙΠΕΣΙΑΣ : Ποῖος δὲ λιμὴν / καὶ Κιθαιρῶν ὁποῖος, εἰς τὰς φάραγγας / δὲν θ' ἀναπέμψῃ τῶν κλαυθμῶν σου τὰς κραυγὰς, / ὅταν θὰ μάθῃς τὸν φρικτὸν ὑμέναιον, / ὄν σὺ, ὁ εὐτυχήσας τότε πρὸς στιγμὴν, / ἔχεις τελέσει ; » (TIRÉSIAS : Quel port, quel Cithéron ne résonnera pas dans les falaises de tes cris de lamentation lorsque tu apprendras l'horrible mariage que toi, qui fus heureux pour peu de temps, tu as effectué ?) alors que la métaphore de « l'aveuglement » (métaphore 14) est rendue de la manière suivante : « ΕΞΑΓΓΕΛΟΣ: Τῶν ὀφθαλμῶν δ' αἰ κόραι αἰματόφυρτοι / τὸ γένειόν του ἔβρεχον, τὸ αἷμα δε, / οὐχὶ κατὰ σταγόνας, ἀλλ' ὡς χάλαζα / ἐκ τῶν ὀμμάτων του ἐχύνετο πηκτόν. » (MESSENGER : Les pupilles sanglantes de ses yeux coulaient sur sa barbe, le sang ne coulait pas de ses yeux comme des gouttes mais comme de la grêle épaisse.).

Quant à Dimitris Sarros, traducteur d'*Œdipe roi* en vers de langue démotique, son vif intérêt pour la laographie et son engagement pour l'indépendance de l'hellénisme asservi en 1912 révèlent une personne à forte position idéologique et nourri d'un grand amour pour les traditions culturelles grecques. Chez Sarros, la langue résonne fortement avec les chants populaires grecs. Dans ce cadre, son lexique, qui contient quelques mots idiomatiques, bien que peu nombreux – « νιοί ξεδιαλεχτοί, τραγουδίστρα, αιματερό χαλάζι, νυφάδες, προστάχτρα, κρασομαγουλάτος, πλειοτερα, ορμηνείαν » –, ses formes grammaticales – « εδίναμε, συγκατοικάς, θαποδειχτώ, συγκατοικάς, επαντρεύτη » –, et ses tournures syntaxiques – « τρέμει του οφαλού της γης τα λόγια, ας μη σου αποξεχάσουμε » – révèlent un langage qui reflète l'authenticité, la vivacité et le naturel de la démotique de l'époque. Dans la même veine, son style respire la familiarité, la convivialité et la vivacité des chants populaires. Toutefois, son écriture révèle aussi des tons poétiques : son vers est mélodique, son lexique est riche et parsemé de mots et de formes poétiques : « μακροφτερουγίζω, γρηγορότερο, γλυκολάλητος, ονειδίξε, με ασκότιστα μάτια ». À titre général, Sarros intègre de façon adéquate le ton immédiat et vif de la *palαιο-démotique* dans ses vers poétiques, ce qui lui vaudra les éloges de Palamas : « [...] qu'est ce que vous enrichissez notre littérature poétique à travers l'un de nos principaux idéaux, dans notre combat difficile, intense et heureux, qui avance tranquillement en réunissant notre inspiration contemporaine avec notre inspiration antique » (Xidis dans Zoras s. d. [encyclopédie Patsis] : 108).

En dernier lieu, Gryparis, ardent défenseur de la démotique, a développé une vive activité pour la projeter comme langue qui peut servir la parole poétique. Cette aspiration, en corrélation avec les influences de la démotique de Georges Vizyinos, de la poésie de Solomos ainsi que du courant du Parnasse et du symbolisme, prennent part à la formulation d'une langue qui combine la simplicité et la vivacité avec la richesse puisée dans les sources de la langue démotique (Valetas dans *ibid.* : 85-91).

Ces éléments exercent un impact considérable autant sur son écriture poétique que sur sa production traductive. En ce qui concerne cette dernière, il publie ses traductions d'Eschyle et de Sophocle chez *Estia*, l'une des plus anciennes maisons d'édition en Grèce, qui s'est démarquée par ses actions dans la vie littéraire du pays, principalement en éditant la revue

philologique *Estia*, et qui a été mêlée aux grandes batailles linguistiques en faveur de la démotique au début du XX^e siècle¹¹¹.

Dans ce cadre, sa traduction d'*Œdipe à Colone*, ne pouvait qu'être parsemée des termes de la *palαιο-démotique*. Sa conviction que la démotique de son époque était susceptible d'exprimer le langage et l'esprit du discours tragique se manifeste à travers l'emploi de termes lexicaux et grammaticaux tels que : « ξακλούθου, μεράστηκες, μούδωσες, χαν' η γη, ο νήλιος βυθά, φωτάει, πόρεψη, θωρώ » ; néanmoins, son langage est principalement composé de la démotique courante de l'époque, où l'on trouve tantôt des termes plus idiomatiques tantôt des termes plus raffinés ; dans ce prisme, on relève des termes d'un registre plus élevé comme : « ανίαρα κρεβάτια, κακονόμαστη κλίνη, τα παντέρημα κι άστρεγα (γερατειά) ». De même, sa préférence pour l'emploi de mots composés, technique qui jalonne également son œuvre poétique, révèle des influences d'Eschyle que Gryparis admirait beaucoup mais aussi des chants populaires : « ωριοφούντωτος, βρυσομάνες, πλατύστηθη, γοργοπτέρουγος, βαρύμοχθος, θεοκατάρατος, βαρύμοιρος, κατάγιαλος, κυματόδερτος, κυματομάνιστες, κακοπόρευτη ». Ces adjectifs n'apportent pas seulement une éloquence aux images mais renforcent aussi la poéticité et le ton lyrique du discours.

Tous ces éléments, liés de manière harmonique ont concouru à ce que les traductions de Ioannis Gryparis soient considérées par plusieurs hommes de lettres et de théâtre comme exemplaires, même inégalables : Georgousopoulos caractérise les traductions de Gryparis comme un « piège charmant » pour les traducteurs postérieurs et avoue que lui-même a été fortement influencé par ses traductions (Georgousopoulos 1998). Tassos Roussos a étudié le courant du démoticisme qui a initié dans la traduction intralinguistique une langue inexpérimentée, lourde et descriptive, d'où ont découlé des traductions dont les formes langagières pouvaient être extrêmes et inadmissibles ou au contraire simplistes. Il souligne que cette langue a assez rapidement trouvé sa voie, en s'enrichissant de la création littéraire de l'époque. Selon lui, le premier traducteur qui a donné des traductions en une langue démotique, solide, forte, riche, digne de servir le discours antique, était Gryparis (1985).

¹¹¹ Cf. site officiel des éditions Estia, disponible sur : <http://www.hestia.gr/>.

En revanche, dans les traductions grecques datées des dernières décennies du XX^e siècle, les éléments de la *palαιο-démotique* ont disparu tandis que les éléments idiomatiques¹¹² sont très peu nombreux. Plus spécifiquement, dans la traduction de l'*Antigone* (1979) de Markantonatos, on ne remarque que quelques rares mots familiers ou idiomatiques qui s'accordent cependant très bien à sa traduction poétique : « *ξίπασμένοι, ξανάσασμα, ξεπλανεύω, τετραπέρατος* ».

Roussos développe théoriquement sa position à l'égard du matériau langagier auquel le traducteur grec doit recourir. De fait, d'après lui, le dépassement du problème de la diglossie est une opportunité pour la nouvelle génération des traducteurs de la dramaturgie antique de se libérer des syndromes du passé. Toutefois, le traducteur remarque que, bien que cette génération soit détachée de la question de langue et alors qu'elle a conscience que la perception de la tragédie a changé du fait que le monde contemporain ne reconnaît plus les sons retentissants, les lamentations ni les mélodrames verbaux mais cherche au contraire les causes et les conséquences les plus profondes de la passion tragique, elle se méfie devant l'emploi d'un langage plus réaliste, basé sur la langue courante du quotidien. Cette méfiance est évidente lorsque cette langue doit se mesurer au niveau élevé du langage antique. Roussos, devant cette perplexité des traducteurs, propose la solution suivante : recourir au bagage langagier – riche, simple, puissant – que la poésie moderne néo-hellénique a formulé ; en outre, rechercher la simplicité étant donné que les nouvelles tendances demandent l'abolition du style pompeux et puisque la simplicité conditionne la théâtralité du discours de la traduction (Roussos 1985 : 643-644). Dans ce cadre, il fait usage dans *Œdipe roi* (1993) de quelques termes idiomatiques dispersés dans sa traduction comme « *τραγουδίστρα, τότες, με φρονιμάδα, ξον από σένα, σε λογιάζουν* » qui, mélangés avec des termes courants et des énoncés métaphoriques très poétiques, agrémentent son style, tout comme sa préférence pour les mots composés dont les adjectifs révèlent un rapport intertextuel avec Homère : « *γοργοπτερούγα, τ'αλόγατα τ'ανεπόδαρα, φλογοφόρος* ».

¹¹² Comme le note Charalabakis : « la distinction entre le dialecte (forme de la langue locale qui diffère de la langue établie par des différences rencontrées au niveau phonologique, morphologique, lexicale et syntaxique) et l'idiome (version locale de la langue qui contient peu de divergences par rapport à la langue établie, surtout au niveau phonologique, morphologique et lexicale) est faite seulement par les linguistes. Hors de la linguistique, les adjectifs *dialectique* et *idiomatique* ont la tendance à être considérés comme des synonymes (1992 : 192).

De manière similaire à Roussos, Dimitris Maronitis développe sa pensée théorique sur des questions relatives à la traduction intralinguistique. Concernant la traduction du grec ancien au grec moderne, il la défend sans réserve, parce qu'elle constitue la seule manière pour que la langue antique soit ranimée en activant tous les éléments qui la composent – historiques, littéraires, esthétiques – dans le monde contemporain sur lequel elle influe et par lequel elle est influencée (2008 : 374-375).

À l'aube du XXI^e siècle, la traduction d'*Œdipe à Colone* de Maronitis paraît libérée des traces de la démotique du passé. Possédant en effet un riche vocabulaire, Maronitis, dans sa traduction, porte la plus grande attention au choix des mots en recourant non seulement à un vocabulaire néo-hellénique riche qui évoque ses influences de la tradition littéraire contemporaine mais aussi, quand cela est possible, à des termes lexicaux puisés dans le grec ancien qui, soit reformulés, soit conservés intacts en grec moderne, réalisent « la rencontre de deux langues et de deux textes quelque part à mi-chemin sur le pont qui les unit » (*ibid.* : 374).

3.2.4. Maison d'édition et finalités de traduction en France

De même que les traducteurs grecs, les choix stylistiques des traducteurs français sont largement déterminés par les finalités que chaque traduction suit. Or, largement soutenu par les maisons d'édition, tout acte de traduire n'est que sensiblement influencé par les principes éditoriaux. Sapiro le note lorsqu'elle affirme que le traducteur, en tant que coordinateur des échanges littéraires internationaux, doit prendre en compte des contraintes politiques et sociales ainsi que des principes définis par les maisons d'édition, les instituts de traduction (2014 : 94).

Dans cette optique, pour ce qui est des traductions des Belles Lettres, nous lisons dans la présentation de la série grecque que « les textes font toujours l'objet de recensions nouvelles et personnelles. Ils sont établis d'après les manuscrits reconnus les plus importants et constituent de véritables éditions critiques » et que « les traductions s'efforcent d'être à la fois exactes et littéraires [...], il fallait s'efforcer avant tout de reproduire le mouvement, la

couleur, le ton du texte antique et qu'il était indispensable de mettre la traduction en regard du texte »¹¹³.

Ces lignes directives d'approche et de traduction du texte antique sont méticuleusement suivies, autant en ce qui concerne le choix des traducteurs que de par leur manière de travailler et le rendu de leur traduction. De fait, les traductions sont effectuées par deux philologues acharnés qui mettent l'accent autant sur l'établissement et la critique philologique du texte antique que sur une traduction dont le grand principe réside dans la fidélité au sens de l'original. D'abord établis et traduits par Paul Masqueray, philologue conscient des difficultés que leur lecture présente et qui exigeait lui-même une refonte de leur édition selon les avancements postérieurs de l'étude des manuscrits (Mazon et Dain 1955 : v). Désormais considérées classiques, les traductions de Masqueray ont été reconnues d'une part grâce à la qualité de sa langue – simple et exacte – et de l'autre, grâce à son souci quant à l'accomplissement de la plus grande précision afin de transmettre la pensée de Sophocle aussi fidèlement que possible (Sourdille 1924 : 368). Paul Masqueray, réalise d'abord un travail philologique minutieux sur les manuscrits des textes antiques sur lesquels il fonde ses traductions. Ainsi ces traductions à finalité philologique offrent une introduction générale et présentent le texte grec à côté de la traduction, suivie d'un apparat critique, d'annotations ainsi que de notices particulières.

Les drames sophocléens ont été repris par la suite par Paul Mazon. Ayant été chargé de la direction des éditions grecques, puis de toute l'Association Guillaume Budé et de la Société Belles Lettres, ce traducteur constitue un exemple particulier dans lequel le travail du traducteur coïncide avec celui de l'éditeur des textes. Pour Paul Mazon, la traduction constitue le travail philologique par excellence, une œuvre d'art (Dain 1955 : 8) qui est toujours accompagnée de notes et d'annotations. C'est sur cette base qu'il dessine la ligne éditoriale des traductions de textes antiques grecs en traduisant lui-même Aristophane, Hésiode et l'*Illiade* d'Homère, Eschyle et, vers la fin de sa vie Sophocle.

¹¹³ Cf. site officiel des éditions Belles Lettres, disponible sur : <https://www.lesbelleslettres.com/collections/6-collection-des-universites-de-france-serie-grecque>.

La traduction de Paul Mazon tient aussi à la précision et à la fidélité au texte et au style de l'original ; cet engouement, quoiqu'il paraisse conventionnel actuellement, était à l'époque inscrit dans une tendance qui venait moderniser l'acte de traduire. Par sa traduction de l'*Orestie* d'Eschyle en 1903, Mazon promeut l'intelligibilité et l'exactitude du texte antique en travaillant sur les mots de liaison, traditionnellement négligés par les traducteurs antérieurs. De cette manière il se heurte avec les conventions romantiques qui favorisaient « la "géniale obscurité" d'Eschyle » au détriment de la clarté (Chevrel *et al.* 2012 : 480). Ces positions ne cessent de caractériser ses traductions postérieures, comme celles de Sophocle.

Jean Grosjean confie toute son œuvre, poésie et traductions, aux éditions Gallimard. Cette maison d'édition, qui a une présence active dans la connaissance non seulement des textes classiques mais aussi des lettres étrangères et de la littérature contemporaine, propose la collection de la Pléiade qui contient les œuvres complètes des auteurs classiques avec un appareil critique¹¹⁴. Le traducteur propose une traduction conforme à la spécificité de poète-traducteur qu'il détient dans cette maison d'édition mais aussi à la ligne directrice générale des éditions qui n'est pas purement philologique. Dans ce cadre, les traductions de Sophocle de Jean Grosjean, accompagnées de l'introduction et des notes de Raphaël Dreyfus, sont plutôt à finalité littéraire mais elles restent quand même jouables. Dans cette lignée, sa traduction « sans être ennuyeuse ou inintelligible [...] et tout en restant jouable [...] se tient, vers par vers et presque mot pour mot, tout près du texte grec » (Grosjean [note du traducteur] 1967).

L'Arche et Actes-Sud-Papiers où publient respectivement leurs traductions Florence Dupont et Robert Davreu, se veulent des éditions théâtrales. Plus spécifiquement, L'Arche a fondé une collection « répertoriant les pièces jouées au Théâtre National Populaire de Jean Vilar ainsi que la fameuse revue Théâtre populaire »¹¹⁵.

La traduction de Florence Dupont, tout en possédant les caractéristiques d'une traduction philologique en accord avec la formation de la traductrice a surtout une visée théâtrale. De fait, la traduction de Dupont propose un style émaillé d'éléments oraux et plus théâtraux,

¹¹⁴ Cf. site officiel des éditions de Gallimard, disponible sur : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-de-la-Pleiade>.

¹¹⁵ Cf. site officiel des éditions de L'Arche, disponible sur : <http://www.arche-editeur.com/presentation.php>.

comme en témoigne l'utilisation d'un vocabulaire plus familier là où la situation ou le personnage qui parle l'impose, l'usage de points d'interrogation ou d'autres signes de ponctuation, la transposition intégrale des discours des personnages, les indications scéniques impliquées par le texte. Effectivement, il s'agit d'une traduction plus destinée à la scène qu'à la lecture : « Il faut décider dans quel but on traduit, pour qui, pour quel usage. Personnellement je traduis pour les acteurs » (Dupont dans Brossat et Salza 2018 : 91). Sa traduction a été récemment utilisée par le Théâtre Royal du Parc qui a monté *Antigone* en février 2017 et ce n'était pas la première fois que la traductrice mettait sa traduction à la disposition de la mise en scène : elle a fait la même chose en 2012 avec la traduction de Sénèque.

D'autre part, Actes-Sud-Papiers n'est pas seulement spécialisée dans la publication de pièces théâtrales mais encourage aussi les initiatives au niveau de la traduction et de la production littéraire. Elle promeut également le développement de « nouvelles réflexions autour de la création théâtrale avec des textes qui questionnent le travail de l'acteur ou du metteur en scène et d'autres qui témoignent de l'histoire du théâtre » tandis qu'elle invite à penser les genres d'une manière moins hermétique¹¹⁶.

Comme Davreu a entrepris de traduire les sept tragédies de Sophocle sous la commande de l'auteur et metteur en scène Wajdi Mouawad dont le but était de monter sur scène en cinq ans les tragédies de Sophocle qui nous sont parvenues dans leur intégralité¹¹⁷, sa traduction est destinée à la scène. Toutefois la traduction de Davreu a aussi un caractère littéraire, ce qui constitue une proposition de réalisation scénique avec une insistance sur l'expression poétique. Cela le rapproche du style des pièces théâtrales de Wajdi Mouawad qui, en tant que metteur en scène, a commandé à Robert Davreu la traduction d'*Œdipe roi* pour la porter à la

¹¹⁶ Cf. site officiel des éditions Actes-Sud-Papiers, disponible sur : <https://www.actes-sud.fr/departement/actes-sud-papiers>.

¹¹⁷ Les traductions d'*Ajax* et *Œdipe roi* ont été montées ensemble par Mouawad sous le titre « La chute des Héros » (2014), faisant suite à la trilogie « Les femmes » (2011), composée des *Trachiniennes*, d'*Antigone* et d'*Électre*. Disparu en 2013, Robert Davreu n'a pas pu achever les traductions d'*Œdipe à Colone* et de *Philoctète* qui ont inspiré le dernier diptyque « Les Mourants » en clôturant ainsi le cycle consacré par Wajdi Mouawad à l'œuvre de Sophocle.

scène. D'ailleurs, le fait que Wajdi Mouawad publie ses pièces de théâtre dans la même maison d'éditions ne semble pas fortuit.

En dernier lieu, Lacarrière propose une traduction qui, quoique « littéraire », manifeste aussi des caractéristiques qui la rendent jouable. De par son style autant que sa langue, il y a une certaine vivacité, une oralité surtout apparente dans les parties dialoguées, appropriée au personnage qui parle. Dans cette ligne, les éditions Oxus, spécialisées dans les ouvrages érudits sur la religion, la spiritualité, le symbolisme, les civilisations et la mythologie présentent la traduction de Jacques Lacarrière comme une tentative de « restituer en français, dans une traduction précise et intégrale, la force, la musicalité, la modernité du plus grand des dramaturges grecs »¹¹⁸. Étant donné qu'Oxus ne figure pas parmi les grandes maisons d'édition, il se peut que le prestige de l'auteur soit dans ce cas plus imposant que les positions éventuelles de la maison d'édition.

3.2.5. Une traduction à la lettre ? Pratiques et positions des traducteurs français

Conformément aux acceptions théoriques, l'analyse des métaphores filées a démontré que les traducteurs français, qui se fient à leur héritage littéraire et aux capacités de leur langue, tentent de se mesurer aux enjeux de la tragédie antique en puisant dans le bagage de leur entière tradition littéraire. Sans être confrontés aux obstacles idéologiques qui ankylosent la traduction grecque, les traducteurs français mettent l'accent sur l'expression de la singularité de leur voix plus à travers des moyens stylistiques qu'à travers des choix réalisés au niveau du discours poétique. Toutefois, ce constat n'a pas valeur d'absolu ; il dépend de plusieurs facteurs et surtout de la question de fidélité. Plus concrètement, bien que tous manifestent un fort intérêt à rester fidèles à l'original, leurs pratiques stylistiques diffèrent et dépendent des visées que chacun s'impose lorsqu'il parle d'une restitution fidèle du texte antique.

¹¹⁸ Cf. site officiel des éditions Oxus, disponible sur : <http://www.editions-oxus.fr/livre-23670-Theatre-de-Sophocle.html>.

À propos des traductions de Paul Masqueray et Paul Mazon, rester proche autant que possible du sens sophocléen est un souci majeur. À cet égard, la finalité philologique de ces traductions et les principes de la maison d'édition Les Belles Lettres ont constitué des facteurs d'influence déterminants.

Masqueray traduit en prose et met les parties chorales en italique pour les distinguer des parties dialoguées. Ces indications scéniques signalent le caractère des différentes parties de la pièce d'après la nature des rythmes ; de cette façon, le lecteur est aidé à mieux appréhender l'esprit du poète (Sourdille 1924 : 368). Du côté de la restitution linguistique, Masqueray avait une connaissance profonde de la structure des deux langues qui lui a permis d'offrir une traduction « sûre [et] qui lutte non sans bonheur avec la plénitude du style sophocléen » (Navarre 1931 : 16) et ainsi de conserver dans une large mesure le sens sophocléen. Dans ce contexte, on ne trouvera pas dans la traduction de Masqueray de procédés stylistiques particuliers ou innovants. De la même manière, son orientation philologique explique la prédilection du traducteur pour la recherche des termes les plus appropriés qui restituent le sens du texte antique. Ce souci de fidélité est tel qu'il est à noter que, dans l'ensemble de ses traductions, dans le cas où le traducteur considère que le terme utilisé ne reproduit pas l'original de manière aussi fidèle qu'il le désirait, il recourt parfois à la solution d'ajouter des notes pour indiquer ce que le texte antique voulait dire littéralement ou explique pour quelle raison il a pris une certaine distance par le texte source (Sourdille 1924 : 369).

Pour autant, Masqueray reconnaît qu'en raison des différences formelles entre les deux langues, le rendu complètement fidèle du grec ancien au français est une entreprise extrêmement difficile et quelquefois impossible (*ibid.*). C'est dans ce cadre qu'il a eu recours à d'autres procédés comme l'usage des métaphores mortes ou standardisées en français, les explications et moins fréquemment les variations de sens et le rendu en sens littéral. Dans le même esprit, il n'hésite pas à provoquer, si nécessaire, des alternances surtout au niveau de la syntaxe. Pour ce qui est des images, il les préserve dans leur plus grande partie. Enfin, au sujet des procédés stylistiques, Masqueray n'en produit pas beaucoup ; nous avons seulement repéré l'anaphore et le polyptote dans la métaphore 2 ainsi que le pléonasme dans la métaphore 3 qui ne constituent que des formes de restitution des procédés de l'original. De même que chez Masqueray, la restitution du texte antique par Mazon se base sur la recherche du lexique approprié. Ses choix lexicaux se montrent susceptibles de transmettre les nuances

de l'original, là où il paraît convenable au traducteur. Son langage en corrélation avec un style qui respire « l'harmonie d'un instrument musical très simple » (Audiart : 1952), dresse le style classique de la traduction de Mazon.

Dans cette optique, on constate qu'il distingue le poids de certains mots antiques et essaie de les traduire à la lettre : le mot « misérable », réitéré deux fois pour μέλεος μελέω (métaphore 9) les mots « tyran » et « démesure » pour τύραννος et ὕβρις respectivement dans la métaphore 11 ; le mot « malédiction » pour le terme ὀρά dans la métaphore 18 ; le mot « hymen », reprise à la lettre du mot antique ὑμέναιος dans la métaphore 7 et réutilisé dans la transposition de γάμοι de la métaphore 16.

Mazon accorde une importance particulière à la restitution des termes métaphoriques à double sens, comme c'est le cas de « rivage inclément » qui fait référence à la fois à l'image maritime et à l'atrocité de l'inceste que le terme ἄνορμον (métaphore 7) dépeint ; de même le transfert de la phrase ὄρουσεν εἰς ἀνάγκαν (métaphore 11) en « précipice fatal » retient l'idée de l'abîme parallèlement à la notion de la fatalité. Pour autant, il y a aussi des choix où les termes porteurs de double sens, transposés dans la traduction, ne rendent pas toujours les deux significations des termes : le terme λιμῆν, traduit dans la métaphore 7 par « bords » ne conserve pas la référence implicite à Jocaste en tant que λιμῆν, compagne éternelle dans la vie conjugale ; pour autant le même terme est transposé en « port » dans la métaphore 12 où le sens implicite du terme est ainsi restitué. Dans la métaphore 8, Mazon ne retient pas non plus l'allusion implicite du terme πόδα, en choisissant plutôt de renforcer l'image des chevaux que de conserver le double niveau de langage qui fait allusion à Œdipe. D'autre part, il arrive trois fois que Mazon choisisse des termes dans sa langue qui portent un double sens pour renforcer une image ou une idée. À titre d'exemple, son choix de l'expression « en proie aux traverses » pour transposer l'image de la ville dans la tempête renforce l'évocation des troubles inextricables qui régnaient dans la cité.

À propos de la dimension lyrique du drame antique, Mazon se soucie de donner aux lecteurs contemporains une idée du rythme du texte antique. Ce choix, qu'on trouve déjà dans sa traduction de l'*Orestie*, avait été considéré à l'époque innovant en ce qu'il inscrivait « une tragédie "classique" dans la modernité » (Chevrel *et al.* 2012 : 229) : il distingue les parties

chorales et les parties parlées par des caractères romains ou italiques ; entre ces deux parties il insère « des morceaux de récitatif rythmés » ; à l'intérieur des parties chorales, il ajoute des alinéas qui marquent les « périodes du rythme » ; dans sa prose se glissent des alexandrins, en particulier dans les répliques de vers à vers. À titre général, le soin du rythme pénètre toute la traduction, soit sous une forme « large et évocatrice », dans les parties chantées, soit sous une forme « ferme et tendue » dans les parties dialoguées (De Romilly [introduction] dans Mazon 1950).

En ce qui concerne Jean Grosjean, le traducteur nous informe dans la note placée juste au début de ses traductions que son souci de fidélité était tel que Raphaël Dreyfus a été chargé de signaler toute inexactitude ou écart et de proposer des solutions plus fidèles dans les passages les plus difficiles du texte (1967). Dans cette dimension la traduction de Grosjean se veut précise et fidèle à l'original mais seulement à condition d'être fluide, pourvue de qualités littéraires en langue française. De fait, le traducteur essaie de faire comprendre à ses lecteurs le sens et de leur faire ressentir la force du texte grec en accordant une grande attention au choix des mots et un respect particulier aux tournures syntaxiques, dans la mesure de possible.

Dans ce contexte, s'inscrit une tentative assez régulière notamment dans sa traduction d'*Œdipe à Colone*, de reproduire l'original en appliquant des termes équivalents en français. De plus, en raison de l'importance accordée à la fluidité du français, Grosjean manifeste une préférence pour l'usage fréquent et alternatif de trois procédés stylistiques : les métaphores de la langue française, les omissions et le transfert en sens littéral. Pour ce qui est des images, elles sont en général reproduites. Néanmoins, on repère quelques occurrences de l'affaiblissement de l'image, dues au rendu de la métaphore en sens littéral.

Son souci de transférer l'original de manière fidèle mais avec les moyens propres à sa langue, est apparent au niveau de la fréquence et de la construction des alternances syntaxiques ou grammaticales. Celles-ci sont articulées de manière à servir le style poétique et l'éloquence des images du texte.

Sur le plan des procédés stylistiques, nous notons son souci de reproduire les procédés de l'original dans la métaphore 2, où il restitue le polyptote, et dans la métaphore 6, où il retient l'antithèse de τὰ τερπνὰ πικρὰ γίγνεται en ajoutant le polyptote de « douce-douceur ». Du

côté des procédés stylistiques qui lui sont propres, on relève l'emploi de l'anaphore au niveau des mots : « insomniaque, intarissable » (métaphore 8) ou au début du chaque vers : « celle du couchant, / celle du levant, / celles du midi radieux / et, celles, nocturnes, des Rhipées » (métaphore 13), de la structure elliptique des vers accompagnée de l'anaphore : « Dès la jeunesse avec ses vaines folies quelle peine ne nous frappe quelle souffrance ? » (métaphore 11), « et enfin, sans force, sans amis ni compagnons, l'odieuse vieillesse ou résident les pires malheurs » (métaphore 12). La répétition par synonymie, procédé propre à son style et repéré dans l'ensemble de ses traductions, n'apparaît dans les métaphores recueillies ici que deux fois : « dans des noces criminelles, un mariage maudit » (métaphore 3) et « les flots et les tempêtes » (métaphore 13). De plus, son style poétique s'exprime à travers la transposition du sens antique par des phrases qui divergent légèrement de l'original : « Vous êtes sur un océan des malheurs » (métaphore 7), « les rames effleurantes bondissent sur la mer derrière les Néréides ingambes » (métaphore 9), « Là, insomniaque, intarissable, le flot du Céphise vagabonde » (métaphore 8). Enfin, pour rendre les images plus éloquentes, il en illustre un aspect particulier qui est lié avec les sensations : la sensation du mouvement dans l'exemple 9, le sens du goût dans l'exemple 6, l'obscurité dans l'exemple 15.

Grosjean essaie alors de recréer l'esprit de l'original mais en mobilisant sa propre voix de poète et ses propres moyens stylistiques ; ce double engouement pour la fidélité au sens du texte de départ et la souplesse stylistique est également évident sur le plan de la perspective mélodique et rythmique des poèmes tragiques. Grosjean avoue dans son introduction générale que le texte antique, dépourvu de musique et de danse, est loin d'être une représentation complète du spectacle antique. Démuni de cette dimension, le texte reste imparfait et le traducteur doit trouver des solutions de substitution : « tout ce que nous pouvons faire pour tenter d'en présenter l'image la moins imparfaite possible, c'est d'en fournir une traduction qui, ne fût-ce que visuellement, marque la différence entre les aspects rythmiques (sans prétendre à calquer les rythmes véritables) » (Grosjean 1967 : xxxv). Sous cet angle, ni en vers, ni en prose, ses traductions sont écrites dans une prose poétique et rythmée où, souvent et dans la mesure du possible, une ligne coïncide avec un vers grec.

Dans la préface en tête de son œuvre *Les Traductions de Sophocle*, recueil des traductions et des commentaires de toutes les tragédies du dramaturge, Jacques Lacarrière présente dans un ton assez littéraire ses réflexions sur Sophocle, le dramaturge et l'homme politique, dans un

cadre qui prend en compte autant les ressources mythiques et le monde athénien dans les conditions où ses œuvres ont été créées que les héros tragiques et leur monde tragique tel qu'il apparaît chez Sophocle. Parallèlement, quoiqu'il affirme que ses traductions ont suivi « scrupuleusement le texte original », le traducteur nous invite à aborder l'esprit de Sophocle non seulement du côté textuel de ses œuvres mais aussi en essayant de deviner sa mise en scène, sa réalisation scénique avec les matériaux et les conditions de l'époque (Lacarrière 2008 : 9 -30).

Lacarrière ne vise alors pas seulement à rendre fidèlement le sens textuel mais aussi à reproduire l'esprit d'un poète qui met au centre de l'intérêt l'homme en tant que personne et citoyen (Forsythe 2015 : 133) dans la singularité du contexte qui a vu naître ses œuvres. Cette préférence pour une restitution étendue au-delà de la lettre de l'original paraît étroitement liée aux rapports que le traducteur entretient avec l'univers et la langue grecs contemporains. Spécialiste du monde grec qu'il connaît de près de par ses voyages et son contact avec le peuple grec, il est imprégné du paysage, de la civilisation et de la littérature grecs.

Dans ce contexte, Lacarrière montre aussi un vif intérêt pour la dimension rythmique des textes de Sophocle ; en expliquant l'importance que la musique – interne, en vers, mais aussi instrumentale – a eu dans ces œuvres à l'époque antique, il souligne son souci de fournir une traduction « qui permettra au lecteur de suivre le mieux possible le déroulement rythmique de chaque tragédie » (Lacarrière *op. cit.*: 29). Pour cette raison, il propose une traduction dans laquelle les passages dits parlés ou déclamés seront traduits en prose et les parties chorales en vers. Son style varie de la même manière : il est plus élevé dans les parties chorales que dans les parties dialoguées où il ne perd pas sa poéticité mais devient plus vivant. En ce qui concerne notamment les parties chorales, la traduction tâche de suivre « d'aussi près que possible la disposition du texte original » (*ibid.*).

Du côté langagier, la position du traducteur est de ne pas céder ni à une langue « fossilisée par le dogme universitaire », expressément datée pour donner l'impression d'un rapprochement avec la langue antique ni à des modernismes ; Lacarrière offre une langue limpide et claire, en optant pour des formes langagières simples et immédiates. Dans ce cadre il manifeste « l'élégance de dissimuler toujours le travail très probe du savant et du philologue, de rendre

invisible le soubassement de critique scientifique, d'érudition minutieuse, d'analyse linguistique sur quoi se fondent ses travaux. » (cité par Forsythe 2015 : 144).

Dans le cas particulier de sa traduction d'*Antigone*, bien que Lacarrière avoue que dans ses traductions qu'il y a toujours des pertes (Lacarrière *op. cit.* 28-30), il est vrai qu'il suit de près l'original. Ceci ressort du nombre assez élevé d'équivalences, du recours modéré aux explications et de la faible fréquence des ajouts – fait qui démontre que le traducteur recourt à ce procédé surtout pour des raisons de clarification – et enfin du nombre élevé d'images restituées.

Toutefois, nous remarquons également d'autres procédés qui, tout en restituant le sens de l'original, servent aussi soit la fluidité du texte, soit son propre style poétique, soit le rythme. Dans ce cadre, nous remarquons que l'utilisation des métaphores mortes ou standardisées françaises est notable, les alternances surtout au niveau syntaxique et grammatical sont nombreuses, assujetties surtout à son propre style ; de plus, il effectue beaucoup d'omissions tandis que sur le plan des images, bien qu'il en conserve la plupart, le nombre d'affaiblissements des images n'est pas négligeable.

En ce qui concerne le nombre de variations légères, il est assez élevé. Ce procédé est principalement utilisé pour renforcer des images ou pour mettre en lumière une certaine dimension de la vision des personnages tragiques. À titre indicatif, l'emploi du verbe « renâcler » (métaphore 5) renforce l'image de la nature tyrannique de Créon ainsi que le mot νόσος (métaphore 8) est transposé par des termes qui insistent sur la position « nuisible » d'*Antigone*.

Ces choix laissent place au développement des procédés stylistiques qui lui sont propres. Dans certains points dans son texte, nous trouvons le procédé de l'allitération. Pour autant, le procédé stylistique préféré du traducteur est le déploiement des vers en parallélisme ou en anaphore. Dans la première métaphore nous remarquons que la répétition de la préposition « de » – quoiqu'elle ne dévie pas de l'articulation syntaxique logique du français –, « de son plumage immaculé, de ses armes sans nombre, de ses casques », contribue au style poétique du discours. Nous retrouvons la même technique dans la deuxième métaphore où l'anaphore du mot « tant » au début de chaque vers produit un écho en ce qui concerne l'ordre et la

syntaxe des mots : « Tant la Guerre éployait son tumulte partout, / Tant le Serpent est difficile à vaincre » ; un peu plus bas, la même technique est employée cette fois avec la répétition de l'adjectif « telles ». De la même manière on lit dans la métaphore 8 : « Ce mal qui ronge la cité, ce mal nous vient de toi ». Dans la métaphore 14, l'éloge à Éros, on constate que le ton lyrique est exprimé encore grâce au même procédé de l'anaphore, réitéré trois fois : « Amour, dieu invaincu, /Amour, partout présent ! », « Chacun succombe à ton étreinte / Chacun délire à ton approche », et enfin « Au-dessus des abîmes salés / Au-dessus des repaires des fauves ». Pareillement, dans la métaphore 15, Lacarrière emploie deux fois le déploiement de deux métaphores en deux demi vers par parallélisme : « le roc l'a enserrée, / La pierre l'a dévorée » et « Devenue pluie / devenue neige ». Enfin, dans la métaphore 16 on constate l'usage des répétitions : « Même vents et mêmes tempêtes » ainsi que la reprise d'une nouvelle phrase avec le même mot dans la métaphore 17 : « ces flèches dont tu parlais, ces flèches que ma colère décoche contre toi » afin d'accentuer la mise en relief des images en question et la poéticité du discours.

L'engouement à proposer une traduction dont la visée s'étend de la simple restitution des mots et du sens textuel à une reproduction de tout un univers culturel dans son historicité et dans son unicité figure aussi dans la traduction d'*Antigone* réalisée par Florence Dupont. Spécialiste du théâtre et de la littérature antique, Dupont porte un vif intérêt à la restitution de la façon dont un texte théâtral était joué dans l'Antiquité grecque et latine en se concentrant particulièrement sur la dimension rituelle de ces théâtres.

Dans cette perspective, la traductrice propose un texte « volontairement incomplet » où, comme elle le dit :

J'ai supprimé la ponctuation, rendu le texte le plus simple et le plus facile à dire possible. C'est l'acteur par sa voix, son découpage, son jeu qui lui donne forme et non l'inverse [...] Je n'impose donc aucune interprétation, je donne un matériau à jouer (Dupont dans Brossat et Salza 2018 : 91).

Dans la même lignée, elle met l'accent sur une lecture musicale d'*Antigone*, basée sur la métrique du texte. Toutefois, Dupont ne choisit pas la forme métrique pour sa traduction : « La versification antique, quantitative et mesurée, n'avait rien à voir avec la versification syllabique moderne, les rimes, etc. J'ai simplement aéré un texte en prose et évité toute linéarité. » (*ibid.*: 92). En fonction de ceux-ci, la traductrice construit les parties chantées en

vers rythmiques et les distingue des parties dialogiques en les mettant en italique (Dupont [postface] 2007).

Dupont s'oppose au style solennel et à la restitution savante qui accompagne la plupart du temps les traductions des tragédies antiques (Dupont 2014 : 89). Selon elle, recourir à des formes linguistiques populaires contemporaines et à des expressions idiomatiques voire vulgaires la rapproche de Sophocle qui écrivait « une langue simple et claire, sans euphémisme [qu'] il n'y a aucune raison de la travestir » (Dupont dans Brossat et Salza *op. cit.*: 90). Cette pratique s'inscrit dans sa position idéologique face à la traduction des œuvres antiques : « Il ne s'agit jamais de restituer la tragédie antique ni d'en chercher un équivalent mais de libérer l'inventivité » (*ibid.* 92).

Dans cette perspective, Dupont aborde le texte d'*Antigone*, en essayant de transférer le sens et le style de l'original dans un texte clair à la lecture. De fait, elle porte la plus grande attention au vocabulaire et au choix des mots afin de faire résonner le sens du texte antique par les moyens propres à sa langue.

Plus concrètement, la traductrice n'emploie pas beaucoup de termes équivalents par rapport au nombre total des énoncés métaphoriques et aux choix des autres traducteurs ; à l'inverse, le souci de clarté dans sa langue l'amène à user assez régulièrement de paraphrases qui modifient légèrement le sens de l'original ainsi que de métaphores de la langue française ; parallèlement, elle n'hésite pas à produire des métaphores innovantes pour rendre l'image ou le sens métaphorique plus illustratif. Pour autant, elle ne s'éloigne pas du sens sophocléen. Cela est évident du fait qu'elle utilise rarement le transfert en sens littéral. De plus, de par le grand nombre d'explications et d'ajouts, elle essaie de conserver la pluralité du sens de certains termes ou de rendre le texte plus illustratif¹¹⁹. Le fait que son style oscille entre la fidélité au sens et une certaine malléabilité est apparent dans le traitement des images : en règle générale, elle les restitue, bien plus, certaines fois les renforce ; mais d'un autre côté, elle présente, relativement aux autres traducteurs, un nombre élevé de versions qui modifient légèrement l'image centrale (métaphores 4, 6, 7, 13, 17). En dernier lieu, ce qui prouve la

¹¹⁹ Il convient de dire ici que la traductrice, parlant de sa traduction de Sénèque, avoue qu'elle a souvent recours au procédé de l'expansion des vers. (Dupont dans Brossat et Salza 2018).

souplesse de sa traduction est le nombre élevé d'alternances au niveau syntaxique et grammatical.

Mais là où Dupont fait preuve d'un style singulier, car innovant, est dans l'usage d'un langage puissant et varié. En particulier, son talent se manifeste dans l'emploi d'une langue et d'un style souples qui assurent un texte malléable et adaptable en fonction de chaque mise en scène. Parallèlement, la traductrice prend soin de maintenir une grande vivacité qui, combinée avec l'éloquence de son langage et le ton mélodique du vers, offre à la traduction de la tragédie antique une nouvelle fraîcheur.

Pour ce faire, on constate généralement qu'elle épuise largement les ressources lexicales par le biais de registres variés, technique qui trouve une multiplicité d'usages et d'applications. De fait, Dupont recourt souvent à des choix lexicaux assez familiers : « Jacasseurs arrogants, se cabrer, tête dure, la peur leur cloue le bec, rien ne va plus, tes petits trafics etc. ». Mêlés à son registre principal – en règle générale plus raffiné – ces choix créent un jeu stylistique qui permet la projection des connotations ou d'allusions qui non seulement renforcent les images mais mettent aussi en lumière des motifs et des positions des héros ; à titre indicatif, en employant le verbe « débander » dans la phrase « l'anarchie débande les armées et provoque les défaites » de la métaphore 12, la traductrice, en jouant entre les deux registres de langue et la polysémie du verbe, fait une allusion à la perte de virilité des hommes qui constituent l'armée apportant ainsi au discours plus d'oralité ; on peut aussi citer le cas de la métaphore 5, avec l'emploi du verbe « se cabrer » dont le sens premier renvoie aux animaux qui se dressent sur leurs pattes tandis que le deuxième, synonyme de « se révolter », illustre d'avantage l'image mais surtout met en lumière la vision de Créon sur ce que signifie l'obéissance du peuple. Parmi les traducteurs d'*Antigone*, Dupont est celle qui s'intéresse le plus aux termes porteurs de double sens.

Un autre jeu intéressant entre les registres repose sur la phrase de Tirésias à Créon, « Le poison de mes mots s'est fiché dans ton cœur » (métaphore 17), qui renvoie à un registre noble en rappelant celui de la poésie romantique ; ceci, entrant en corrélation avec le vers précédent « je ne t'ai pas raté », qui appartient à un lexique plus familier et actuel, produit un effet stylistique particulier où coexiste la tradition littéraire avec un aspect contemporain. Le choix de traductrice d'agrémenter son discours de termes familiers renforce l'oralité du

discours et expose les positions de deux héros : « il ne faut pas prendre des grands airs Quand on est moins qu'une domestique » (métaphore 5) énonce Créon à propos d'Antigone en révélant son aspect tyrannique ; « la peur leur cloue le bec » rétorque Antigone à Créon qui interprète l'obéissance du peuple à la volonté de Créon comme expression de peur face à sa tyrannie (métaphore 9).

Une dernière caractéristique stylistique de Dupont est la mise en relief non seulement de la dimension figurative mais aussi de la dimension sonore des images, parfois par l'emploi de redondances et d'allitérations : « jacasseurs arrogants » (métaphore 3), « Les rivages retentissent De la plainte ressassée du ressac » (métaphore 11). Cette particularité stylistique fait écho à l'importance qu'elle accorde à la dimension musicale et rituelle de tragédie antique.

Bien que très proche d'un point de vue chronologique de la traduction de Dupont qui date de 2007, la traduction d'*Œdipe roi* de Robert Davreu parue en 2012 s'inscrit dans une lignée différente qui évite des formes langagières innovantes. Davreu choisit en effet une langue classique, de « français intemporel » (Davreu dans Bobas *et al.* : 2015), une langue qui, selon le traducteur, a eu l'opportunité d'être prononcée au sein d'une mise en scène – celle du Wajdi Mouawad – qui ne posait pas de limites et assurait ainsi une traduction susceptible « de multiples lectures à différents niveaux » (Davreu dans Davreu et Mouawad 2011 : 26-29). Sous ce prisme Davreu évite intentionnellement, tout registre vulgaire et toute forme qui, en modernisant le texte antique le rend à la fois artificiel (*ibid.* 28).

Au sujet du rôle du traducteur de Sophocle, Davreu souligne qu'il ne faut pas adapter ou dénaturer le texte antique en fonction des attentes contemporaines mais, à l'inverse, nous approprier, nous adapter, nous mettre à la mesure de l'œuvre de Sophocle pour déceler ce qu'il a à dire sur le présent (Davreu dans *ibid.*). Dans ce cadre, Davreu aborde le texte antique par une approche mot à mot qui accorde une importance particulière à la polysémie et à l'étymologie des mots (*ibid.* : 30).

En particulier au niveau des métaphores, le traducteur annonce qu'il a pris soin « de préserver la métaphore première, le sens premier, propre ou sensible qui en dit toujours plus que ce qu'on appelle curieusement le sens figuré, à savoir le concept ou l'idée » (*ibid.* 29). Dans une

telle perspective, il est vrai que, très fréquemment, le traducteur, dans sa traduction d'*Œdipe roi*, retrouve l'équivalent des métaphores de l'original à condition que cela soit possible dans sa langue. On cite à titre indicatif : « alourdis » pour βαρεῖς (métaphore 1), « des gémissements et des pleurs » pour στεναγμοῖς καὶ γόοις (métaphore 3), « comme un oiseau à tire-d'aile, plus prompts que le feu indomptable » pour ἄπερ εὐπτερον ὄρνιν / κρεῖσσον ἀμαμακέτου πυρὸς ὄρμενον (métaphore 6), « tentant de fuir les oracles du nombril de la terre » pour τὰ μεσόμφαλα γᾶς ἀπονοσφίζων (métaphore 9).

L'apparition de termes qui modifient légèrement l'original est assez régulière ; le recours au sens littéral des énoncés métaphoriques est modéré du fait que le traducteur porte un grand intérêt à la restitution fidèle du sens antique. Cela est également évident de par sa forte tentative de préserver le double sens des termes là où c'est possible. Dans la métaphore 5, la conservation des termes médicaux relatifs à la νόσος restitue le jeu sophocléen entre la vraie maladie, la peste et la souffrance. Dans la métaphore 12, αἱ πατρῶαί ἄλοκες préservés avec « les sillons frayés par ton père », amplifie l'horreur engendrée par la révélation de l'inceste.

Dans la même perspective, s'inscrit la préservation de la construction syntaxique antique là où c'est possible, ainsi que l'emploi rare des omissions. De plus, il semble que le traducteur ne soit pas un adepte des amplitudes, au vu de la faible fréquence des ajouts et des expansions. En ce qui concerne les images, elles sont conservées, parfois renforcées, dans leur grande majorité.

Davreu, en tant que poète, outre son souci de rester fidèle au mot de l'original, s'intéresse fortement à la dimension poétique de sa traduction. C'était d'ailleurs la poéticité, qui émanait de manière si naturelle de l'écriture de Davreu, qui, hormis le facteur de l'amitié, a amené Mouawad à confier à Davreu la traduction de l'ensemble des tragédies sophocléennes (Mouawad dans Mouawad et Davreu 2011 : 20).

Dans la traduction en question, les métaphores mortes ou standardisées en français, quoique moins nombreuses par rapport aux autres traducteurs d'*Œdipe roi*, révèlent les tons poétiques de son discours. Davreu est d'ailleurs, parmi les traducteurs d'*Œdipe roi*, celui qui a produit de métaphores dont le caractère poétique est très apparent. Comme exemples indicatifs de son

expression poétique, on pourrait également citer les énoncés métaphoriques suivants : « Car la ville [...] n'est déjà que trop battue par la houle, impuissante à tenir la tête émergée du rouleau de la vague de sang » (métaphore 2), « Ô des ténèbres la nuée en moi repoussante, ineffable violence, indomptable et sans prise! » (métaphore 15), « Tu ne t'emplis que de nuit » (métaphore 18). Le caractère poétique est aussi amplifié par le choix du traducteur de transposer les parties chorales en vers. Compte tenu de ces constats, on note que Davreu essaie en général de conserver un équilibre entre l'exigence de fidélité au discours antique et l'éloquence de la langue française en mettant au service de l'originel la finesse et le caractère poétique de son discours.

Il est vrai qu'en règle générale les traducteurs français montrent un engouement à rester fidèle à l'original antique. Toutefois, la manière dont chacun d'eux conçoit la question de la fidélité est révélatrice du degré du déploiement des choix stylistiques propres du traducteur.

Ainsi, plus les traducteurs mettent en priorité la restitution du sens textuel des énoncés métaphoriques sophocléens, plus ils posent des limites à leur expression stylistique en mettant en valeur le style de l'auteur antique ; à l'inverse, plus ils prennent en compte d'autres facteurs d'une importance égale à leurs yeux à la question de la fidélité, comme la dimension poétique ou musicale de l'œuvre traduite, le rendu dans une langue fluide et bien lisible en français ou encore la visée de recréer le texte en tant que système de significations contextuelles et textuelles, plus ils favorisent une souplesse stylistique qui, tout en se pliant au style du Sophocle, offre des marges au développement de la voix particulière du sujet traduisant.

L'examen des moyens linguistiques et stylistiques de la traduction des métaphores filées sophocléennes a révélé une variété de procédés pour réexprimer le sens de l'original. De fait, ce qui a amené à chaque fois les traducteurs au choix de tel ou de tel procédé n'était pas fortuit et cela pour deux raisons : en premier lieu, on a constaté la régularité de leurs choix traductifs ; deuxièmement, tout choix découle logiquement des facteurs qui le conditionne, autrement dit, il peut être expliqué ou justifié selon le cadre historique spécifique, l'*habitus* ou la finalité de chaque traduction.

Sur la question concrète de savoir à quel point le style particulier de Sophocle ainsi que tout le cadre esthétique de la tragédie antique ont été pris en compte, nous avons remarqué que chaque traduction, qu'elle soit française ou grecque, classique ou plus contemporaine, a respecté dans une large partie l'esprit et le sens du texte original. Ainsi, la plupart des traducteurs se soucient de développer un style qui reproduira ou proposera un style conforme au texte source.

La différenciation entre les voix traductives commence alors au moment où on se pose la question de la manière dont chaque traducteur appréhende et développe ensuite un style harmonieux et cohérent dans la langue d'arrivée avec le style de l'original. On arrive ainsi au questionnement des facteurs qui, en intervenant, définissent la formulation de chaque position. Dans cette perspective, la finalité de chaque traduction joue un rôle essentiel notamment en ce que les procédés varient selon que le texte est destiné à la scène ou à une lecture philologique ou littéraire. Il est vrai que pour les traductions à finalité purement philologique comme celles de Markantonatos, de Mazon et de Masqueray, le souci majeur est de reproduire dans la mesure de possible le style et le sens de l'original tandis que pour les autres on remarque une plus grande flexibilité stylistique.

Les représentations idéologiques qui déterminent le rapport entre les deux langues à chaque fois impliquées jouent aussi un rôle fondamental. Dans le cas des traducteurs grecs, la question de la langue a joué un rôle essentiel dans la conception des moyens de traduire les drames antiques. Étant donné que les positions idéologiques qui ont nourri la question de la langue trouvent leurs racines dans des problématiques d'identité nationale et culturelle, la réflexion autour de la langue et les moyens mis en œuvre pour la traduction des textes anciens ne s'épuisent pas dans les premières décennies mais se poursuivent tout au long du XX^e siècle. À cette problématique, s'ajoute l'affinité lexicale entre le grec ancien et moderne, ce qui amène à ce que la particularité du style des traducteurs grecs se retrouve essentiellement dans les moyens linguistiques.

Ainsi, au sujet des traductions grecques on constate qu'au début du siècle, le souci majeur repose sur la mise en avant de la démotique en tant que langue qui peut rétablir à sa juste valeur le texte antique. C'est notamment par l'intermédiaire de cette posture idéologique que les traducteurs du début du siècle mettent leur touche personnelle. Chez Simiriotis les termes

et les formes démotiques de son époque tiennent une place de choix. Son ton est poétique, son vers est mélodique. Il témoigne des influences des chants populaires. Il en va de même pour Sarros qui met en avant la démotique dans son texte traduit et se montre aussi influencé par le style des chants populaires. Sarros traduit en prose et utilise autant des termes de la *palaio-démotique* que des termes plus poétiques. Gryparis, comme le note Diamantakou, « se range du côté des promoteurs de la traduction démotique, tout d'abord concernant la traduction d'Eschyle, en assumant le risque de présenter et d'établir à la fois le texte cible et le texte source en traitant de manière égale et indissociable les plans littéraire, poétique, théâtral, linguistique et idéologique » (2014 : 48). Dans sa traduction de Sophocle, Gryparis s'en tient à la même intention. Gryparis traduit en vers métriques et il puise dans des registres variés.

Au fur et à mesure des avancements culturels qui mettaient progressivement fin aux blocages du passé, le défi qui se posait était d'exploiter créativement la tradition linguistico-littéraire ainsi que de tirer profit de l'affinité langagière entre les deux langues.

Dans ce cadre, Roussos, Markantonatos et Maronitis s'écartent de l'usage des termes idiomatiques et utilisent un langage poétique. Roussos choisit de rester proche de l'original et de mettre son propre style au service du style sophocléen. On retrace toutefois une aisance dans l'usage des équivalents appropriés qui montre la connaissance d'un large bagage langagier issu de la littérature moderne. Markantonatos reste aussi dans la même perspective de fidélité. Bien qu'il tâche en général de reproduire le style de l'original, on détecte sa voix particulière dans l'usage créatif de l'affinité langagière et dans l'inventivité au sujet des termes appropriés, susceptibles de véhiculer jusqu'aux doubles sens.

Pour ce qui est de Maronitis, il parvient à développer son propre style à travers la mise en valeur du matériau lexical que lui offre la langue grecque moderne ainsi que par les passerelles étymologiques qu'il établit entre les deux langues.

En ce qui concerne les traducteurs français, l'absence de controverses idéologiques qui engendrent des projections identitaires à travers des questions de langue ou de culture, à quoi s'ajoutent une réflexion et une pratique de la traduction déjà développées pendant les siècles antérieurs, placent le grec ancien, en tant que langue au prestige classique, et le français dans un rapport d'égalité entre deux langues dominantes, selon la terminologie de Casanova

(2002). Dans ce contexte, les traducteurs français, hormis Dupont qui puise dans plusieurs registres, emploient une langue plus ou moins uniforme ; en plus, ils se focalisent plus sur les moyens stylistiques que les traducteurs grecs afin de produire un texte non seulement lisible mais aussi clair et soigné dans leur langue.

Une autre caractéristique de la plupart des traductions françaises repose sur le rétablissement dans la mesure du possible de la dimension rythmique de la tragédie, malgré le fait que la disposition dramatico-musicale de ces œuvres nous échappe en grande partie. Ainsi, on voit que Mazon se soucie du côté rythmique. Bien qu'il traduise en prose, il insère sporadiquement dans sa traduction des alexandrins. Lacarrière, Dupont et Davreu éprouvent un intérêt particulier pour le côté musical, en traduisant les parties chorales en vers. Quant aux parties dialoguées, ils s'intéressent à conserver le déroulement rythmique. De cette manière, dans le cadre de la typologie de Holmes ils semblent plutôt proches de l'approche organique, c'est-à-dire le choix du traducteur entre l'approche mimétique (conservation de la forme de l'original) ou analogique, en fonction de la manière dont le contenu se déploie dans chaque passage du texte (Holmes 1988 : 25-28). Enfin Grosjean opte pour une traduction en prose poétique où il essaie de faire coïncider une ligne avec un vers grec. Du côté des traducteurs grecs, la plupart d'entre eux font usage de l'approche analogique, selon Holmes (*ibid.*), c'est-à-dire une forme métrique de la langue d'accueil équivalente culturellement à celle de l'original. Seul Markantonatos traduit en prose.

Bien que les traducteurs français fassent usage de traits stylistiques qui témoignent d'une certaine indépendance du style de l'original, il est vrai que tous se soucient en général de rester fidèle au sens et au style du texte de départ. Dans ce cadre, on peut dire que leur niveau de prise de liberté dépend de la priorité donnée à l'objectif de fidélité, selon s'il est placé au premier plan ou s'il coïncide avec d'autres visées.

Hormis les traductions de Mazon et de Masqueray dont le souci repose sur le plus vaste objectif de l'établissement d'une édition critique du texte antique, les traductions de Davreu, de Dupont, de Lacarrière et de Grosjean en témoignent. Par une grande attention portée au choix des mots, sans hésiter à puiser dans plusieurs registres, Dupont fait résonner le sens du texte antique. Par les moyens propres à sa langue elle fait aussi état d'un style à la fois poétique, musical, théâtral et moderne.

Par un langage poétique et par des procédés stylistiques littéraires propres à la langue française, Lacarrière restitue l'hypotexte antique dans un texte qui peut être vu comme un texte poétique autonome. Dans le but de proposer une traduction qui serait avant tout une transmission de l'original qui fera entendre la complexité de la pensée sophocléenne pour le public français, Davreu produit un texte proche du sens et de la forme de l'original mais avec un grand soin pour une langue « tenue » (Davreu dans Mouawad et Davreu 2011 : 29) et un style très lyrique. Enfin la traduction de Grosjean, en plus d'être précise, témoigne d'un grand souci pour les tons poétiques, l'éloquence des images et la musicalité du discours. Par conséquent, il va de soi que plus l'objectif se penche sur la question de la lisibilité en français plus les traducteurs font preuve des choix stylistiques qui leur sont propres.

Pour résumer, il est vrai que l'intervention du traducteur pour transmettre le texte antique de départ dans la langue et la culture d'accueil n'est pas neutre. Le traducteur, en tant qu'idiosyncrasie autonome, laisse ses traces en faisant face aux problèmes linguistiques et stylistiques de l'opération de traduire. Quant au rôle des facteurs contextuels dans l'acte de traduire, on constate que ceux-ci, en corrélation avec tout trait relatif à l'*habitus* et à la finalité de chaque traduction, font un réseau étroit et dense qui influe sur la prise de décisions sur la traduction. On pourrait alors dire que traduire la métaphore filée sophocléenne est une négociation perpétuelle entre l'acte d'une subjectivité et les paramètres posés par un contexte socioculturel précis.

C. Voix et voies du tragique dans les réécritures-adaptations dramatiques

Hormis le travail proprement philologique qui concerne l'établissement des textes antiques et leur annotation critique, l'intérêt pour les textes tragiques grecs, et en particulier pour les tragédies de Sophocle, est resté vif au fil des âges, à travers les différents types de réécriture.

La traduction constitue la première forme de réécriture à travers laquelle les tragédies antiques grecques ont alimenté la réflexion théorique et la création artistique. Dans l'horizon de la réécriture, la traduction est conçue comme l'opération qui entreprend de « produire avec les moyens linguistiques et stylistiques d'une langue B l'équivalent d'un message produit dans une langue A » (Lombez dans Engélibert & Tran-Gervat 2008 : 72). La langue est alors l'outil premier par lequel l'acte de traduire entreprend de transposer le texte antique, avec pour but de le restituer, dans la mesure du possible, intégralement ; d'un autre côté, dès lors que la traduction est un acte de transfert du matériau linguistique et culturel inscrit dans un temps historique souvent très éloigné de celui de l'original, le texte traduit ne peut que véhiculer la « voix » du traducteur ainsi que tout le contexte linguistique et socioculturel de la langue d'accueil, en coexistence avec la voix et l'esprit de l'écrivain.

La traduction utilise de fait une pratique en apparence contradictoire avec le but recherché : alors qu'elle ambitionne d'actualiser le discours tragique antique, elle ne s'éloigne pas du texte original. Au contraire, elle y revient sans cesse, elle l'utilise comme point de départ mais aussi comme destination afin de communiquer à l'époque contemporaine les drames grecs antiques. La traduction alors recontextualise le texte original, et par là elle l'actualise en l'adaptant au contexte de sa production.

Les réécritures – adaptations dramatiques partent d'une base tout à fait différente : en utilisant le texte antique comme point de départ dans lequel elles puisent certains sujets et motifs, elles se rendent toujours autonomes à son égard. Bien que leur rapport avec l'hypotexte demeure manifeste et s'étend souvent sur le plan des moyens stylistiques et formels, les réécritures-adaptations dramatiques se détachent de leur hypotexte et créent un texte entièrement nouveau, dont l'objectif est d'actualiser les sujets tragiques dans un univers socioculturel précis.

Quoique chacun de ces genres de réécritures entretienne avec le texte original un rapport différent et quoiqu'ils interviennent sur l'original par des modes différents – des procédés

principalement rhétoriques pour les traductions et des modalités thématiques et structurelles pour les réécritures-adaptations dramatiques –, ils se rapprochent quant à leur but : ils cherchent le renouvellement du discours tragique et de ses significations à l'époque contemporaine.

Par conséquent, l'actualisation du tragique dans chacune de ces formes de réécriture dépend du rapport que celle-ci développe avec le texte antique : à quel point les traductions qui ont recours en permanence à l'original développent-elles finalement un texte qui reprend le sens et la lettre du texte antique ? Quelle est la part des choix sur la langue et le style du traducteur dans ce renouvellement du tragique ? Et à quel point les réécritures qui entretiennent un rapport de distance avec l'original s'en écartent-elles vraiment, alors que chaque entreprise de réactualisation textuelle comporte inévitablement une trace du passé, elle porte des idées et des valeurs du passé tout en s'ancrant dans son époque par laquelle elle se définit ?

Un jeu se crée ainsi entre l'original et le nouveau texte où, par le biais d'une incessante négociation entre continuité et rupture avec le passé, apparaissent de nouvelles perspectives concernant la formation et la perception du tragique, par le biais des transformations structurelles, thématiques et stylistiques. Si, dans les réécritures-traductions, ces transformations portent surtout au niveau stylistique, dans les réécritures-adaptations dramatiques, elles sont principalement liées aux « modes d'intervention structurale sur le sous-texte »¹²⁰ et aux axes thématiques. Toutefois cette distinction est loin d'être absolue, étant donné que la conception esthétique et les procédés stylistiques se révèlent tout aussi précieux pour la traduction que pour l'écriture théâtrale des drames antiques.

Dans cette perspective, chacune de ces deux formes de réécriture réinvestit les drames sophocléens d'une nouvelle voix – celle du traducteur ou de l'auteur – dont toute décision de reformulation découle de son propre cadre historique et socioculturel.

¹²⁰ Terme utilisé par Diamantakou-Agathou (2010c) pour illustrer les différents dispositifs dramatiques que les dramaturges utilisent au niveau du traitement des personnages tragiques, de l'usage des techniques dramatiques, des déformations du genre, des travestissements et qui entraînent la narrativisation de l'action ou, au contraire, la dramatisation de la narration.

Ce dernier facteur est fondamental pour l'appréhension des voies que la réception des hypotextes antiques a suivies quant à la transposition des figures. Comme les conditions historiques, la tradition culturelle, les situations sociopolitiques diffèrent d'un espace socioculturel à l'autre, la réception des textes anciens ne saurait qu'être différente et singulière pour chaque espace en question. Si en France les auteurs conçoivent les textes antiques grecs comme des textes appartenant à l'héritage culturel universel et comme des hypotextes privilégiés, en Grèce leur réception est largement définie par la réception de toute une tradition littéraire nationale qui est censée tirer ses origines de l'Antiquité. Qu'elles soient adoptées ou rejetées par les auteurs grecs, les questions de continuité de la langue et de la culture grecques pèsent sur leurs choix dramatiques, qu'il s'agisse pour eux de continuer, de moderniser cette tradition ou de rompre avec elle. Comme dans le cas des réécritures-traductions nous avons distingué deux différentes voies par lesquelles les traducteurs transposent les textes originaux, l'une interlinguistique et l'autre intralinguistique, de la même façon dans les réécritures-adaptations dramatiques, dont la réception et par conséquent la production textuelle sont surdéfinies par un horizon *interculturel* ou un horizon *intraculturel*, nous pouvons aussi repérer plusieurs façons d'agir, plusieurs voies de transposition.

1. Le mythe littéraire et ses versions

Le mythe littéraire a été exploré par plusieurs auteurs pendant les siècles. En offrant un canevas commun à substance symbolique, susceptible de démultiplications infinies, le mythe devient le medium mais aussi le message (Wunenburger 2005 : 70) pour les auteurs qui se le réapproprient selon leur propre inventivité afin d'exprimer des idées actuels.

Les auteurs des réécritures-adaptations dramatiques sophocléennes notamment, poussés par la relation privilégiée qu'ils entretiennent avec le texte, par une aspiration à introduire au mythe des idées contemporaines ou par le désir de retraiter des questions antiques, toujours ouvertes, sur la condition humaine, ou encore par des intentions satiriques, ils se lancent à de multiples remaniements des hypotextes antiques, en fonction toujours des conventions culturelles et dramatiques de leur propre cadre historique.

1.1. Le mythe littéraire tragique réécrit et reconfiguré

Le mythe dans la tragédie antique était déjà une *configuration* des éléments dont chacun ne vaut que par rapport aux autres (Chevrel 2009). Des lors, le mythe tragique a été retravaillé et reformulé par plusieurs auteurs. Dans cette perspective, la transcription littéraire du mythe est fondée sur son caractère pluriel, sur sa définition par la démultiplication de ces variantes créées au sein des communautés culturelles. Installé dans l'imaginaire collectif, le mythe littéraire offre une matrice sémantique ouverte à des transfigurations profondes qui permettent des écarts et des innovations (Wunenburger 2005 : 72-73). Par conséquent, la réécriture du mythe littéraire « s'avère un moment, une technique de la continuation, voire de la réanimation d'un mythe » (*ibid.* : 75).

Nous devons chercher dans les caractéristiques propres du mythe la fascination que le mythe littéraire exerce sur les écrivains . Le mythe constitue en effet un récit à dimensions symboliques dans lequel les situations, les actions et les personnages sont représentatifs de la société humaine et de ses interrogations permanentes (François 2016 : 2). De par sa plasticité et de par sa polyvalence, le mythe littéraire est susceptible des métamorphoses littéraires

variées, au sein desquelles le matériau mythique acquiert de nouvelles significations. Cela offre à l'auteur qui reprend un mythe la possibilité d'échapper à la répétition tout en maintenant intacte l'inspiration antique. Ainsi « de la contrainte peut jaillir l'invention » (Chevrel 2003). Le mythe se plie facilement à des remodelages autant structurels que thématiques qui permettent aux auteurs de construire leur propre version mythique et à travers laquelle d'exprimer leur propre vision du monde.

Un exemple qui illustre la plasticité du mythe littéraire concerne les figures mythiques. De par leurs caractéristiques que de par les situations avec lesquelles elles se trouvent attachées, ces figures ont une valeur symbolique, importante pour la mémoire culturelle universelle. Soumises à des réagencements infinis, elles se métamorphosent perpétuellement en fonction de la liberté et de la puissance créatrices de l'artiste (Léonard-Roques 2008 : 16). Comme tout constituant du mythe littéraire alors, la figure mythique devient un jeu de copie et d'invention prise dans un double mouvement de déshistoricisation et de (re)historicisation (*ibid.*), de décontextualisation et de recontextualisation, propre à chaque culture.

Les mythes peuvent en effet donner lieu à une reprise de leur sens dans un nouveau contexte culturel de réception (Wunenburger *op. cit.* : 76). À l'égard notamment des réécritures qui reprennent le mythe littéraire tel qu'il a été exprimé à travers le modèle esthétique de la tragédie antique grecque, nous constatons un renouveau d'intérêt en France pendant l'entre-deux-guerres ; en Grèce l'intérêt pour la dramaturgie à sujet antique est plus marqué pendant les dernières décennies du XX^e siècle (Pefanis 2001 : 355). Même si nous admettons que l'intérêt pour les mythes a une origine commune, qui réside « au retour du tragique dans l'histoire du siècle » et qui « n'est plus un objet de croyance mais au contraire un moyen d'interroger les croyances » (Chevrel 2003) ni leur production ni leur réception ne sont pas les mêmes, car les liens que chaque langue et chaque culture entretiennent avec le passé littéraire mythique sont différentes, définis par l'héritage culturel, par les circonstances historiques et par les conventions culturelles actuelles .

Toutefois, la transformation de l'hypotexte, qui peut toucher tout domaine esthétique, se réalise par un auteur qui a ses propres caractéristiques particulières. Les reformulations esthétiques et thématiques que les dramaturges effectuent en l'occurrence par rapport au mythe tragique sophocléen sont d'une part le produit de leur propre réception et de l'autre

l'effet de leur propre créativité. Par l'intermédiaire de leurs lectures, de leur bagage culturel, du milieu sociopolitique de leur époque et de leur projet esthétique, les auteurs abordent l'œuvre antique, mais aussi ses variantes postérieures, pour réactualiser son sens tragique et créer une œuvre nouvelle qui reconfigure de façon originale nouvelle des éléments de l'hypotexte.

La réception des traductions des hypotextes antiques est cruciale, étant donné qu'elles constituent le moyen principal pour les créateurs d'entrer en contact avec les hypotextes anciens. En plus, les dramaturges, en introduisant de nouvelles modalités dramatiques et de nouveaux axes thématiques, tissent un nœud transtextuel qui s'étend de l'Antiquité jusqu'à l'époque actuelle et invitent le public des lecteurs-spectateurs à le déchiffrer.

Cet amalgame d'inventivité et d'influences transtextuelles et contextuelles démontre que l'auteur des réécritures mythiques n'est jamais le *seul* auteur de son œuvre et il en a conscience :

L'artiste sait par là qu'il n'est pas à l'origine première de ce qu'il dit, de ce qu'il crée dans son œuvre, mais qu'il est ouvert à une parole, à une parole autre, à l'Autre d'une parole, dont l'œuvre va porter précisément la trace. En reconnaissant, à travers le mythe, la voix obscure des origines, le créateur identifie un espace en retrait, un fond sans forme, à partir duquel une nouvelle forme peut trouver place dans le monde. (Wunenburger *op. cit.* : 71)

L'auteur dramatique qui réécrit des hypotextes tragiques semble alors partager le même statut que le traducteur des mêmes hypotextes : dès lors qu'il intervient sur l'hypotexte antique en effectuant des opérations variées qui conduisent à une nouvelle œuvre, il est celui qui orchestre la construction de son œuvre en y portant sa propre singularité ; pour autant, il se montre à la fois « co-createur » de son œuvre, non seulement en raison des influences variées qui déterminent sa réception mais surtout parce que le mythe littéraire est déjà parlé et écrit depuis si longtemps que toutes ses variantes ont laissé des traces des voix antérieures sur les œuvres à venir.

Remodelé par l'auteur, le mythe littéraire invite par la suite à une multiplicité de lectures. Inscrit déjà dans l'imaginaire collectif, le mythe remodelé dans les réécritures-adaptations dramatiques crée une connivence avec les lecteurs (Hubert 2006 : 9) dont les attentes peuvent

être satisfaites ou non. Les dramaturges éprouvent un vif intérêt pour les aspirations des lecteurs tantôt dans le but de s'y conformer, tantôt dans celui de les provoquer et le bouleverser par le biais d'une écriture subversive. De son côté, le public aborde chaque nouvelle version du mythe tragique influencé par, son « répertoire » culturel pour paraphraser Iser, qui englobe des idéologies, des normes, des conventions formulées dans un cadre historique et culturel spécifique. Comme le texte de réécriture dialogue avec son hypotexte de manière apparente, plus la connaissance du texte antique du récepteur est bonne, plus il peut pénétrer profondément dans les significations du texte. Étant donné que le lecteur moyen n'a pas d'autre manière de se familiariser avec le texte antique que la traduction, la réception de l'hypotexte et de ses modalités esthétiques se réalise de manière dérivée à travers les réécritures-traductions qui sont employées comme matériau de base pour la réception du nouveau texte, à savoir la réécriture-adaptation dramatique. Parallèlement, les lectures préalables des récepteurs ainsi que leur familiarisation avec les tendances dramaturgiques jouent un rôle primordial dans le déchiffrement de la nouvelle vision tragique, puisque dans les réécritures contemporaines on trouve aussi des rapports transtextuels avec d'autres œuvres, courants, mouvements ou normes esthétiques littéraires.

De même que la production de l'auteur, la réception des lecteurs est aussi formée à travers la mémoire. D'une part, l'auteur met en œuvre des préoccupations contemporaines à travers des réminiscences intertextuelles mais aussi par le biais d'une vision de sa réalité historique ou du passé récent, réfractées par le mécanisme de la mémoire et formulées par des techniques narratives et autres stratégies et formes littéraires. D'autre part, le lecteur non seulement décode un texte qui comprend ses propres paramètres historiques et idéologiques mais il peut aussi y repérer les échos de la mémoire culturelle qui est articulée littérairement.

Comme les réécritures tragiques grecques sont porteuses d'un matériau riche en mémoire culturelle perpétuellement réalimenté, Erll propose le modèle des trois *mimesis* de Ricœur, afin de concevoir tout texte littéraire dont la particularité est non seulement d'être chargé de mémoire et de diffuser la mémoire culturelle mais aussi de contribuer à sa formation (2011 : 144-171) :

1. La préfiguration du texte littéraire comme culture mnémonique : Ricœur notait que l'expérience de la réalité est symboliquement reformulée à travers un réseau mental complexe

dans et par lequel se fonde notre comportement culturel et se configure l'existence pré-narrative de nos expériences. De la même manière, chaque objet littéraire s'attache au monde extra-littéraire : à titre d'exemple, la composition de l'intrigue se fonde sur une préconception du monde d'action, de ses structures, de ses origines symboliques, etc.

2. La configuration littéraire de la nouvelle mémoire narrative : les éléments extra-textuels se trouvent, dans un texte littéraire, réarticulés et insérés dans une nouvelle chaîne temporelle ou causale. Cela veut dire que la littérature ne constitue pas un simple reflet de la réalité ; la configuration littéraire est au fond un processus dynamique sans cesse en cours d'élaboration, une création de la réalité. Ainsi, par leur transfert dans un objet littéraire, les éléments culturels se détachent de leur cadre d'origine et peuvent se transformer en de nouvelles et différentes mémoires narratives, autant par le biais de la mise en intrigue que par d'autres formes esthétiques, comme la voix narrative, le chronotope littéraire ou même l'emploi des métaphores, le transfert dans la langue d'accueil entraîne des changements sémantiques et stylistiques relatifs au nouveau contexte.

3. Les refigurations au sein de diverses communautés liées à une certaine mémoire culturelle : à cette étape, s'établit l'intersection du monde du texte avec celui du lecteur. Le décodage du sens par les lecteurs ne se fonde pas exclusivement sur des facteurs textuels ; au contraire, il s'étend au-delà du texte, en modifiant l'attitude quotidienne du lecteur, influencé par certains modèles littéraires, la vie culturelle existante et, par conséquent, la réalité.

Cette dimension mnémonique prise en compte, nous aide à appréhender les travestissements esthétiques que le mythe littéraire des hypotextes sophocléens a subi, afin que les auteurs contemporains puissent dépasser le texte premier pour en construire un nouveau, porteur à son tour de la mémoire culturelle, ancienne ou récente – rappelons la fusion des horizons selon Gadamer et Jauss – il véhicule des significations nouvelles pour les lecteurs contemporains et parvient à travers l'étape de la refiguration à répondre aux attentes ou, bien plus, à mettre en œuvre des modifications dans l'horizon des attentes littéraires de l'époque. Dans une telle perspective, chaque reprise dramaturgique des tragédies antiques ne peut que prendre la forme d'une double restructuration du mythe littéraire, thématique et structurelle :

A. Axe thématique

1. La reformulation des anciens motifs thématiques sous la plume de nouveaux dramaturges.
2. Les nouveaux axes thématiques qui transforment le mythe littéraire des textes antiques.
3. La présence de l'élément métaphysique dans les réécritures contemporaines.

B. Axe structurel

1. La présence des outils de la construction narrative traditionnelle, notamment de la *péripétie* et de l'*anagnorisis* dans les réécritures des tragédies antiques.
2. Les principales innovations des modes dramatiques introduites par les dramaturges contemporains et leur rôle dans la réactualisation du sens tragique.
3. Les procédés stylistiques qui éclairent les caractères, les motifs, les positions, les conflits et servent ainsi la composition structurelle de l'œuvre.
4. Le caractère dramatique des personnages agissants dans chaque œuvre.
5. La place de l'élément lyrique et les nouvelles fonctions qu'il acquiert.

Ces interrogations contribueront à développer un raisonnement sur les réécritures-adaptations dramatiques contemporaines qui entendent traiter et approfondir les rapports nouveaux qu'entretient l'homme avec le monde, la société et lui-même dans cette société (Sarrazac 1995 : 129). Cette ambition est mise en œuvre par le biais de nouvelles thématiques et de moyens structurels et même à travers la reformulation des modèles ou des sujets déjà répertoriés, à la lumière cependant d'un regard nouveau, dû à la conception du tragique de l'époque contemporaine.

Par la suite, nous allons aborder les œuvres qui feront l'objet de cette analyse ainsi que les dramaturges dont la production dramatique à sujet antique est la plupart de fois assez abondante.

1.2. Revisiter continuellement le mythe tragique : les dramaturges en œuvre

Si un grand nombre d'auteurs contemporains en France et en Grèce dialogue avec les tragédies antiques, cela implique l'existence d'une variété de dispositifs différents qui reformulent la dramaturgie ancienne. Dans cette logique, la sélection des dramaturges et des œuvres d'une telle étude, ne peut que refléter cette diversité.

Pour ce qui est spécifiquement de la typologie des dramaturges sélectionnés, il importe d'abord de rappeler que le corpus est composé de douze dramaturges, cinq français et sept grecs et de quatorze pièces dramatiques, sept françaises et sept grecques. Plus concrètement, il s'agit des œuvres françaises : *Antigone* (1922) et *La Machine infernale* (1934) de Jean Cocteau, *Antigone* (1944) et *Œdipe ou le Roi Boiteux* (1978) de Jean Anouilh, *Œdipe* (1993) de Vladimir Volkoff, *Les Voyageurs et les Ombres. Œdipe, Antigone sur le chemin*, (1994) de Richard Demarcy, *Incendies* (2003) de Wajdi Mouawad ; à l'égard des pièces dramatiques grecques, les titres choisis sont : *Αντιγόνη* (*Antigone*, 1947) de Yorgos Spyridakis, *Ιοκάστη* (*Jocaste*, 1952) de Alexandre Matsas, *Το προξενιό της Αντιγόνης* (*La négociation pour le mariage d'Antigone*, 1958) de Vassilis Ziogas, *Αντιγόνη ή το τέλος της αυταπάτης* (*Antigone ou la Fin de l'illusion*, 1992) de Maria Kekkou, *Πάροδος θηβών* (*Rue transversale de Thèbes*, 1993) de Iakovos Kambanellis, *Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή* (*Le Vertige des animaux avant l'abattage*, 2000) de Dimitris Dimitriadis et *Ο δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια* (*Le Meurtrier de Laius et les Corbeaux*, 2004) de Marios Pontikas.

À l'égard des critères qui ont conditionné leur sélection, ils se résument en :

1. La date de parution.
2. Le degré de fiabilité ou de divergence par rapport à la structure de la tragédie antique : épisodes, personnages, temps, lieu, nouveaux éléments de l'intrigue.

3. La place et le rôle de la *péripétie* et de l'*anagnorisis*.
4. Le degré de l'actualisation du mythe.
5. Les procédés esthétiques contemporains mis en corrélation avec ceux des tragédies antiques.
6. Le degré d'extension et de mise en exergue du mythe concernant les personnages secondaires de la tragédie antique.
7. L'apparition de nouveaux personnages dans les tragédies contemporaines.

En ce qui concerne le premier critère, la date d'apparition des œuvres en question sert à concrétiser l'horizon historique et les attentes qui ont engendré une nouvelle réception puis une réécriture des drames antiques aux XX^e et XXI^e siècles. Pour ce qui est des autres critères, le fait qu'ils portent sur des paramètres purement textuels n'est pas fortuit ; il s'explique par l'orientation de l'étude vers les nouvelles modalités esthétiques qui raniment la réflexion sur le tragique. Dans ce cadre, on a tâché de prendre en compte des œuvres dramatiques dont les modalités dramaturgiques dépeignent la variété de manières par lesquelles chacun des dramaturges se positionne face au mythe tragique : pour certains, le traitement du matériau de l'hypotexte suit des voies traditionnelles (Matsas, Spyridakis et dans un certain degré Volkoff et Kekkou) ; en revanche, d'autres dramaturges s'adonnent à des opérations qui peuvent aller d'un dialogue qui reflète des innovations du XX^e siècle quant aux dispositifs dramaturgiques (Anouilh, Kambanellis, Pontikas, Demarcy, Mouawad) jusqu'à la déformation caricaturale (Cocteau dans *La Machine infernale* et Ziogas) ou à la déconstruction complète des formes traditionnelles du mythe (Dimitriadis). Au niveau des axes thématiques, il a été essentiel d'intégrer dans le corpus des textes qui reflètent des préoccupations contemporaines, lesquelles touchent divers intérêts thématiques, à proprement parler des sujets politiques, sociologiques, psychanalytiques, philosophiques, ontologiques.

Étant donné que toute tendance thématique et esthétique est inscrite et adaptée aux données de chaque cadre culturel et sociopolitique, il a semblé important d'inclure dans le corpus des textes qui illustrent ce lien étroit ; à titre d'exemple, les textes de Spyridakis, Kekkou et Matsas mettent en avant une tendance de la dramaturgie grecque à sujet antique de produire des textes théâtraux plutôt destinés à être lus qu'à être représentés ; d'autre part, les textes de Cocteau et Anouilh représentent la tendance de la dramaturgie française du début du XX^e

siècle qui s'oriente vers des thématiques antiques afin de véhiculer des messages sur la vie politique de l'époque.

Puisque chaque tentative de sélection a de par sa nature un caractère limité, l'aboutissement du choix des œuvres en question a été réalisé à partir d'une large gamme de réécritures qui reprennent les mêmes mythes. Parmi d'autres œuvres théâtrales qui réactualisent le mythe sophocléen thébain on peut citer de manière indicative : *Αντιγόνη της Κατοχής* (*Antigone de l'occupation*, 1960) de Nikos Pergialis, *Αντιγόνη ή νοσταλγία της τραγωδίας* (*Antigone ou la nostalgie de la tragédie*, 1967) de Maria Labadaridou-Pothou, *Ιοκάστης διασυρμός* (*Diffamation de Jocaste*, 1969) d'Odile Sygrou, *Ισμήνης κάθαρση* (*La Purgation d'Ismène*, 1978) de Vassilis Tertipis, *Γωνία ποτάμι και γέφυρα* (*L'angle, le fleuve et le pont*, 1979) de Dimitris Christodoulou, *Οιδίπους-αντιοιδίπους* (*Œdipe-Antiœdipe*, 2004) de Yorgos Veltsos, *Ιοκάστη* (*Jocaste*, 2010) de Giannis Kontrafouris ; *Œdipe* d'André Gide, *Œdipe ou le crépuscule des dieux* (1938) d'Henri Ghéon, *Œdipe ou le silence des dieux* de Jean Jacques Kihm (1975), *Le Nom d'Œdipe : Chant du corps interdit* d'Hélène Cixous (1978), *Antigone, hors la loi* d'Anne Théron¹²¹, et *Antigone* de Jean-Marc Lanteri (2002).

Le dialogue que les dramaturges sélectionnés pour cette analyse ouvrent avec le matériau mythique du théâtre antique grec ne se borne pas à une seule réécriture ; bien au contraire, il se manifeste vivement, puisque, dans la plupart des cas, les auteurs s'adonnent plus d'une fois à la reprise des drames antiques ou s'approprient le mythe à travers d'autres disciplines, souvent en tant que metteurs en scène ou traducteurs.

Les auteurs français redécouvrent le mythe tragique au lendemain de la première guerre mondiale. Pour Cocteau (1889-1963) – poète, graphiste, dessinateur, dramaturge, acteur et cinéaste français – le mythe antique grec a été utilisé comme système signifiant pluriel, adéquat autant pour interroger de nouveau les figures mythiques sur des questions humaines toujours en suspens que pour exprimer son monde intérieur (Valette 1989 : 20). En outre, le mythe réinventé chez Cocteau a fait entrer son œuvre dramatique dans la modernité (Dumarty 1989 : 26). Cocteau se lance pour la première fois dans une exploration du mythe antique en 1922 avec la « contraction » d'*Antigone* de Sophocle ; il continue dans cette lancée avec ses

¹²¹ Pièce inédite mais représentée en 2007 par le Théâtre de la Commune.

œuvres *Orphée* (1926) et *La Machine infernale* (1936) tandis que parallèlement il travaille sur l'*Œdipe roi* de Sophocle et traduit en latin son texte pour l'opéra de Stravinski, *Œdipus Rex* (1927).

Jean Anouilh (1910-1987) – écrivain et dramaturge – démarre dans le théâtre avec *Hermine* en 1932 ; avant cela, il fait la découverte de l'œuvre de Jean Cocteau puis il se nourrit des lectures de Paul Claudel, Luigi Pirandello et George Bernard Shaw. Lorsqu'il entreprend d'écrire son *Antigone* (1944) dans la tourmente de la seconde guerre mondiale, il ne suit que le courant des dramaturges de son époque ; parallèlement, il avoue qu'il trouve dans les mythes l'occasion de transporter « le jeu dans le monde tragique » (Blancart-Cassou 2007 : 107). Cherchant à exprimer sa pensée à travers le matériau mythique, il y recourt trois fois encore avec *Eurydice* (1941), *Médée* (1946) et *Œdipe ou le Roi boiteux* (1978)¹²².

Vladimir Volkoff (1932-2005), fils d'immigrés russes chassés par la Révolution de 1917, est un professeur de littérature mais aussi un écrivain prolifique et multidimensionnel : écrivain, dramaturge, poète, biographe et traducteur, il écrit principalement en français mais il publie aussi des textes en anglais ou en russe. Shakespeare, Graham Greene, Dostoïevski et Lawrence Durrell, comptent parmi ses principales références littéraires. Volkoff revisite le mythe tragique une seule et unique fois, avec son *Œdipe* (1993).

Auteur de pièces de théâtre, metteur en scène, scénographe et costumier, Richard Demarcy (1942-2018) est également docteur en sociologie et, dès l'âge de 30 ans, professeur à la Sorbonne à l'Institut d'Études Théâtrales de l'université de Paris III Censier. Amoureux de l'Afrique et aussi souvent inspiré de contes, mythes et légendes de pays lointains, il fait de ses pièces un lieu de rencontres culturelles ; sur ce plan, il effectue une rencontre avec le mythe antique grec lorsqu'il crée, en 1994, *Les Voyageurs et les Ombres. Œdipe, Antigone sur le chemin*.

¹²² À partir de 1942 Anouilh se met à organiser ses œuvres en séries thématiques : « Pièces roses », « Pièces noires », « Pièces brillantes », « Pièces grinçantes », « Pièces costumées », « Pièces baroques », « Pièces secrètes » et « Pièces farceuses ». Il classe les œuvres qui constituent une reprise des mythes grecs – *Eurydice* (1941), *Antigone* (1944), *Médée* (1946) – dans les « pièces noires » (Didier 1946 ; Ginestier 1969). Quoique *Œdipe ou le Roi boiteux*, pièce écrite assez postérieurement, en 1978, appartienne aux réécritures antiques, elle reste inclassable.

Dramaturge et metteur en scène à la fois, Demarcy (1942-2018) accorde une importance particulière à la réalisation scénique en considérant que la réactualisation du mythe tragique ne serait pas complète sans sa représentation sur scène :

Nous, les gens de théâtre, nous savons qu'il y a des "fantômes" qui hantent le monde : ce sont les personnages de théâtre, inventés par des gens à une époque plus ou moins lointaine, des météores qui traversent le temps et qui, par le pouvoir des acteurs, vont se réactiver, se revitaliser pour rebondir ailleurs, dans un siècle futur. Aucun autre art ne fait cela. (Demarcy 1994 : 31)

De 1964 à 1972, il assure les fonctions de secrétaire général du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. En 1972, il crée le Naïf Théâtre, une compagnie expérimentale qui ambitionne de créer et de réaliser un répertoire contemporain s'adressant à tous les âges et à toutes les classes sociales. C'est à travers cette compagnie que Demarcy met en scène la majorité de sa production dramaturgique qui compte une vingtaine de pièces.

Wajdi Mouawad (1968) est auteur, metteur en scène et comédien. Il a passé son enfance au Liban et son adolescence en France ; en tant que jeune adulte, il réside au Québec et fait ses études à Montréal où il obtient le diplôme en interprétation de l'École nationale de théâtre du Canada. Puis il s'installe en France. Ayant été, entre autres, directeur artistique et créateur des compagnies théâtrales, Mouawad, comme Demarcy, s'inscrit dans ces auteurs de théâtre qui mènent en même temps une activité de mise en scène et conçoivent l'écriture théâtrale comme le résultat d'un travail d'équipe. Avec *Incendies* (2003) – partie de la tétralogie *Le Sang de Promesses* –, il réactualise des sujets œdipiens tout en gardant le souffle tragique. En 2006, il se consacre autant par l'écriture que scéniquement à un autre mythe antique, celui de Cassandra, alors que dans *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* (2008), afin de raconter la défaite de Thèbes, il fait une sorte de montage des pièces sur le même sujet qu'Eschyle, Sophocle et Euripide. En parallèle des réalisations scéniques de ses propres réécritures, il met en scène les sept tragédies de Sophocle sous la forme de cycles de trois axes thématiques¹²³.

¹²³ *Des femmes*, composé de *Les Trachiniennes*, *Antigone*, *Électre* (2011), *Des héros* (2014), composé de *Ajax un cabaret* et *Œdipe roi* ; enfin *Des mourants* qui contient les textes du dramaturge *Inflammation du verbe vivre* et *Les Larmes d'Œdipe* inspirés de *Philoctète* et *Œdipe à Colone* (2016). Avec ses dernières œuvres, Mouawad

Le travestissement mythique apparaît également pour les dramaturges grecs comme un moyen diachroniquement fécond de tirer des aventures des héros tragiques de nouvelles leçons sur les problèmes de leur époque.

Contrairement aux autres dramaturges grecs, Spyridakis (1908-1980), se contente d'écrire une seule tragédie, *Αντιγόνη* (*Antigone*, 1947) rédigée entre le 2 et 20 août 1947 à Biarritz, en France, œuvre dont la particularité consiste en ce qu'elle dialogue explicitement avec *Antigone* d'Anouilh.

Alexandre Matsas (1910-1969) – poète et dramaturge – constitue une figure littéraire singulière, classé dans la génération des années 1930 mais qui a développé une voie autonome et particulière. Matsas reçoit des influences telles que celles des poètes lyriques antiques, des poètes français (Verlaine, Heredia, Moréas), du Parnasse, de l'esthétisme. Nourri d'un intérêt fort pour la tragédie antique, il écrit trois tragédies qui reprennent des mythes antiques, *Κλυταιμνήστρα* (*Clytemnestre*, 1945), *Ιοκάστη* (*Jocaste*, 1952) et *Κροίσος* (*Kroisos*, 1953).

Vassilis Ziogas (1937-2001) fait des études de théâtre et de cinéma en Autriche. Dramaturge, il écrit aussi un recueil poétique mais se consacre ensuite entièrement à l'écriture théâtrale, à l'exception d'un roman écrit en 1977. Il réside pour un certain temps à Paris où il écrit de nombreuses pièces qui sont montées en Grèce et à l'étranger. Dès 1979 il travaille aussi en tant que journaliste et traduit des œuvres de Beckett et d'Ionesco. Dans sa dramaturgie il y a plusieurs œuvres qui retraitent des mythes antiques grecs, à titre indicatif : *Το προξενιό της Αντιγόνης* (*La Négociation pour le mariage d'Antigone*, 1958), *Φιλοκτήτης* (*Philoctète*, 1990), *Μήδεια* (*Médée*, 1995), *Les Grossiers : La vraie histoire de Ménélas et d'Hélène* (1996). Ziogas croit en effet à la portée diachronique du mythe, susceptible non seulement d'influencer mais aussi de dicter les actes des hommes, même aujourd'hui, puisqu'il constitue un élément indissociable de la nature humaine et de son rapport avec la divinité (1990 : 69-71).

relie le mythe antique avec la réalité grecque d'aujourd'hui. Il est à noter que le dramaturge accorde une importance particulière aux traductions de ces œuvres qu'il confie au poète Robert Davreu.

Maria Kekkou – dramaturge et écrivain – qui met l’accent sur l’exploration de l’âme féminine, redécouvre le mythe de deux héroïnes tragiques emblématiques à travers deux œuvres, *Μήδεια. Η οφιοπλόκαμη ερινύα των πόθων* (*Médée, la tentaculaire Erinye des désirs* 1990) et *Αντιγόνη ή το τέλος της αυταπάτης* (*Antigone ou la fin de l’illusion*, 1992) et offre ainsi un exemple significatif de l’écriture féminine dans la dramaturgie grecque contemporaine.

Iakovos Kambanellis (1921-2011) est un écrivain, poète, dramaturge, réalisateur et romancier grec. Hormis ces activités, Kambanellis a aussi une production féconde de scénarios pour le cinéma et compose des paroles pour des chansons. De plus, il travaille en tant que journaliste et essayiste et fait des émissions à la radio. L’œuvre qui marque le début de sa carrière théâtrale est la *Danse au-dessus des épis* (1950). Sa pièce *Le septième jour de la Création* (1956) l’impose dans le monde du théâtre et lui vaut des commentaires élogieux de la part des critiques. Toutefois c’est avec *La cour des miracles* qu’il connaît un énorme succès et est reconnu comme réformateur de la dramaturgie contemporaine.

Sa trilogie *Ο δείπνος* (*La Cène*, 1993), à laquelle appartient la pièce *Πάροδος Θηβών* (*Rue transversale à Thèbes*), est sa deuxième tentative de reprendre le mythe antique après son œuvre *Οδυσσέα, γύρισε σπίτι* (*Ulysse, rentre à la maison*), écrite en 1952 dans laquelle, en remodelant le mythe de l’errance d’Ulysse, il exprime la réalité politique et sociale de son époque. À ce propos, le dramaturge avoue qu’en tant qu’homme de théâtre – dramaturge et metteur en scène en même temps –, chaque fois qu’il recourt aux mythes tragiques, il éprouve un sentiment intrinsèquement familier, selon lui identique pour les spectateurs :

Lorsque le théâtre devient sa propre vie [...], le rapport avec les personnages théâtraux ne s’en tient pas aux paroles, il devient familier. D’ailleurs, cette relation qu’on établit avec eux, continuellement renouvelée est la preuve de leur éternité. Et ceci constitue la raison pour laquelle l’emploi des situations ou des caractères pris dans les mythes tragiques peut rendre immédiatement claires et familières au spectateur les questions actuelles qu’on entreprend de raconter (Kambanellis 1994 : 19)

Dramaturge, poète, romancier et essayiste, Dimitris Dimitriadis (1944) fait des études de théâtre et de cinéma à Bruxelles puis réside à Paris. Il rentre en Grèce en 1971 et se consacre professionnellement de la traduction notamment des auteurs français et des dramaturges grecs

antiques. En 1978, le dramaturge fait un grand écho dans le domaine de la littérature avec l'apparition de son œuvre *Πεθαίνω σαν χώρα* (*Je meurs comme pays*).

Tout au long de son parcours littéraire, Dimitriadis n'a cessé de développer une réflexion plurielle en matière de tragédie et de tragique. En témoignent ses traductions des tragédies antiques, ses entretiens et discours ainsi que ses écrits personnels¹²⁴. En particulier dans sa dramaturgie, cette réflexion se manifeste souvent par le biais de la présence dynamique du mythe antique où il trouve un matériel fécond pour véhiculer des problématiques qui touchent l'homme contemporain¹²⁵. À titre indicatif, Dimitriadis, hormis *Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή* (*Le Vertige des animaux avant l'abattage*), reprend le mythe antique de Chrysippe (*Χρύσιππος* [*Chrysippe*], 2008), de Médée (*Πολιτισμός* [*Civilisation*], 2013), des Atrides (*Εκκένωση* [*Évacuation*], 2013), de Phaéton (*Φαέθων* [*Phaéton*], 2013) ou des motifs empruntés à *Œdipe roi* et à *Médée* (*Τόκος* [*Accouchement*], 2010).

L'œuvre de Marios Pontikas (1942) – dramaturge, écrivain et scénariste – *Ο δολοφόνος του Λάϊου και τα κοράκια* (*Le meurtrier de Laius et les corbeaux*), constitue une entreprise de relecture du mythe tragique d'Œdipe sous un éclairage contemporain sans effacer la voix de Sophocle. Hormis sa représentation par le théâtre Stoa, Cette œuvre a été aussi représentée pendant la 12^e rencontre internationale du drame antique aux Delphes. En 2006, sa nouvelle pièce *Η Κασσάνδρα απευθύνεται στους νεκρούς* (*Cassandra s'adresse aux morts*), mise en

¹²⁴ On trouve de tels écrits dans : Dimitris Dimitriadis, *L'imagination réelle. Une coexistence plurielle*. Indictos, Athènes, 2007.

¹²⁵ Selon Diamantakou-Agathou, on pourrait évoquer trois « périodes » distinctes au sujet de la présence du mythe dans l'œuvre de Dimitriadis : de 1960 à 2000 on remarque une tendance diffuse et plus ou moins allusive à puiser dans des ressources littéraires mythiques de l'Antiquité grecque tandis que de 2000 jusqu'à nos jours on constate l'apparition d'œuvres qui, tout en dialoguant avec des hypotextes qui reprennent des mythes littéraires, ne proviennent pour autant pas de la dramaturgie tragique de l'Antiquité que nous connaissons ; enfin, l'auteur de l'article prédit aussi une troisième période pendant laquelle, lorsque des textes dramatiques inédits de Dimitriadis verront le jour, nous serons confrontés à de plus en plus de publications et de représentations des pièces qui renvoient explicitement et hypertextuellement à des tragédies anciennes (2010a : 481- 482).

scène par le dramaturge lui-même¹²⁶, prouve que sa dette envers le mythe antique n'a pas encore pris fin.

Système souple de signifiants symboliques, susceptible de s'enrichir de multiples visions, le mythe littéraire sophocléen est devenu l'objet de plusieurs dramaturges contemporaines qui cherchent à le réécrire afin de renouveler ses questionnements tragiques. Soumis à des influences qui concernent des facteurs contextuels et transtextuels, ces auteurs remanient le matériau tragique selon leur propre inventivité et produisent des textes qui, par l'usage de nouvelles modalités, s'intègrent à la chaîne des variantes du mythe et s'articulent dans la mémoire culturelle collective en exprimant leur propre version sur ce qui constitue le tragique de l'époque actuelle.

¹²⁶ En 2010 cette œuvre a constitué une partie du « triptyque scénique » *To Χλιμίντρισμα (Le hennissement)* Cf. Diamantakou-Agathou [preface] dans Pontikas 2015 : 13.

2. De l'*Antigone* aux «Antigones¹²⁷»: axes et modes du tragique

Avec *Antigone*, Sophocle introduit un type de révolte où la dimension métaphysique, bien que présente dans les valeurs que l'héroïne défend, est mise au deuxième plan afin de mettre en œuvre un sujet diachroniquement familier pour l'homme : le conflit de l'individu et du pouvoir. Comme évoqué précédemment, ce conflit entre Créon et Antigone est dressé intelligemment de manière à ce qu'il soit difficile de discerner qui a raison et qui a tort. De fait, dans cette pièce tragique, « la justice est considérée comme de l'arrogance et l'arrogance comme la justice » (Bowra 1993 : 76), l'erreur dans laquelle s'égare Créon ressemble tant à la vérité qu'elle lui permet de conserver sa place sans faire aucun compromis. De telles illusions sont familières à l'homme. Sophocle monte « la tragédie de l'ineptie humaine » (*ibid.*), il parle de l'aveuglement diachronique de l'esprit humain dans lequel les dieux n'ont aucune part (Saïd 1978 : 132) et qui peut avoir des conséquences mortifères.

Antigone est la victime de l'aveuglement de Créon, cependant pas contre sa volonté. Elle choisit son destin et assume la responsabilité de sa décision d'une manière qui provoque l'admiration. Effectivement, le personnage mythique d'Antigone est parvenu et parvient encore à toucher les récepteurs de toutes les époques ; bien plus, elle a survécu dans la mémoire et a été élevée à un tel degré qu'on pourrait prétendre qu'elle dépasse les domaines littéraire et artistique pour s'intégrer à l'ensemble des héros qui « habite[nt] notre univers mental » (Fraisie 1974 : 8). Il est vrai que les raisons exactes pour lesquelles elle détient une si haute présence dans notre conscience nous échappe, « seul le jugement de suprématie est clair » (Steiner 1986 : 21). Toutefois à travers ses nombreuses réincarnations, on est en mesure de deviner ce qui la rend toujours vivante.

En tant que symbole séculaire de la désobéissance à l'injustice ainsi que martyr pour la défense de ses valeurs, le personnage d'Antigone s'est montré très flexible, puisqu'elle a été autant christianisée que désacralisée afin de véhiculer des réflexions contemporaines. En particulier, Antigone, de par sa position obstinée et contestataire contre le pouvoir, a souvent

¹²⁷ Le titre fait allusion à l'œuvre de Steiner *Les Antigones* (1986).

porté des significations politiques. Bien plus, ce personnage a fait preuve d'une grande richesse de significations, puisqu'il a inspiré de nouvelles visions du mythe à dimensions sociale, psychologique ou amoureuse. Dans cette perspective il paraît intéressant d'examiner la réactualisation de son destin tragique sous la lumière de la réception et de la conception des dramaturges contemporains.

2.1. Symbole éternel de la résistance

Le « Non » qu'Antigone a osé opposer à Créon en refusant de laisser son frère sans sépulture a alimenté l'inspiration des dramaturges qui ont eu la vocation de parler aux spectateurs de la nécessité d'une telle position au sein de la cruelle scène politique du XX^e siècle, marquée par les deux guerres mondiales. Le tragique d'une époque est ainsi devenu le prétexte à un retour aux racines de la pensée tragique afin de permettre l'existence d'une réflexion philosophique, de rechercher des figures d'opposition et des moyens d'endiguer l'écroulement des valeurs culturelles et humaines. Anticonformiste, idéaliste ou simplement pacifiste, la position d'Antigone apparaît porteuse d'un important renouveau puisqu'elle véhicule les préoccupations contemporaines.

2.1.1. Antigone rebelle ou un conflit des devoirs

En 1922, Jean Cocteau monte *Antigone* au Théâtre de l'Atelier. Il s'agit, bien que certaines réserves aient été émises¹²⁸, de la première adaptation moderne française d'une tragédie grecque antique, (Steegmuller 1972 : 167) ; il s'agit aussi du début du long parcours de Cocteau dans le monde des mythes antiques grecs. Convaincu que la mythologie antique est susceptible d'exprimer les inquiétudes de l'homme moderne, il s'attache à réactualiser les mythes antiques : « je déblaye, je concentre et j'ôte à un drame immortel la matière morte qui recouvre sa matière vivante » (cité par Fraisse 1974 : 115).

¹²⁸ Cf. Steegmuller 1972 : 167-172

Dans *Antigone*, l'originalité de Cocteau ne se trouve pas dans une refonte radicale de l'esprit sophocléen ; bien au contraire, le dramaturge se soucie de rester très proche de la lettre et de la structure de l'hypotexte antique, à tel point qu'il est possible de considérer son œuvre comme une adaptation. Il en va de même pour le personnage d'Antigone dont Cocteau conserve le sens tragique sophocléen, c'est-à-dire la volonté déterminée de défendre ses valeurs éthiques à tout prix. Toutefois le dramaturge se soucie de réactualiser l'héroïne de sorte que son choix représente une idéologie en faveur d'une position responsable et inébranlable contre un régime absolutiste. Cette tentative de réutilisation d'un personnage antique avec des échos à la réalité actuelle repose sur deux piliers innovants : l'originalité de sa mise en scène et, au niveau de l'écriture, la méthode de contraction.

Au niveau scénique, la représentation d'Antigone en 1922 a été réalisée avec des acteurs connus : Charles Dullin jouait Créon et Antonin Artaud Tirésias ; la musique était de Honegger, les costumes de Chanel et le décor provocant de Picasso. La reprise en 1927 continue dans le même esprit subversif¹²⁹.

Bien que le degré d'innovation ait été moins sensible dans la forme textuelle de l'œuvre, la méthode de la contraction a apporté un nouveau souffle et a bien renforcé la mise en scène. Ce que Cocteau a réalisé était en effet une reprise de l'œuvre de Sophocle qu'il a, tout en conservant la structure en respectant l'unité de l'action, du temps et de l'espace, réduite de moitié. Il a également dépouillé le texte antique de manière à retirer toutes « ses poussiéreuses bandelettes » (Fraise *op. cit.*). Cocteau lui-même explique cette contraction dans la préface de la pièce : « C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf. Ainsi, j'ai voulu traduire Antigone. À vol d'oiseau, de grandes beautés disparaissent, d'autres surgissent ; il se forme des rapprochements, des blocs, des angles, des reliefs inattendus ».

En appliquant « l'esthétique du minimum », la contraction consiste en l'élimination des périphrases que nous trouvons chez Sophocle. Elle est plus évidente dans les parties lyriques.

¹²⁹ Les tragédiens portaient des masques transparents du genre des masques d'escrime [...] Les costumes se mettaient sur des maillots noirs dont les bras et les jambes étaient recouverts. L'ensemble évoquant un carnaval sordide et royal, une famille d'insectes (Cocteau 1948 :11-12).

En fait, le dramaturge efface le côté noble et sublime du langage poétique et réduit le chœur au rôle du coryphée : « le chœur et le coryphée se résument en une voix qui parle très haut et très vite comme si elle lisait un article de journal. Cette voix sort d'un trou, au centre du décor » (Cocteau 1948 [1922]).

Le fait que Cocteau ait écarté l'aspect lyrique « lui permet d'expérimenter les pouvoirs expressifs de nombreuses ressources théâtrales afin de créer son style unique de la poésie de théâtre » (Cujec 1996 : 47). À l'égard de l'action tragique, la contraction confère un rythme accéléré qui impose aux acteurs « d'articuler beaucoup et de remuer peu » (Cocteau *op. cit.*). Avec un rythme de plus en plus rapide et haletant, apparaît un sentiment d'angoisse face au destin tragique qui se déroule, évolue rapidement et que rien ne peut arrêter.

La voix personnelle du dramaturge ne se borne pas seulement à la pratique de la contraction ; elle s'étend aussi sur le plan rhétorique. De fait, comme dans les cas des réécritures-traductions, les procédés langagiers et stylistiques dans les œuvres de Cocteau à thématique mythique deviennent un outil fondamental. Selon Dumarty : « c'est par le mythe [que] Cocteau retrouve la puissance du verbe, de la fable "faite chair", de la parole faite réalité. » (1989 : 28).

En particulier dans *Antigone*, les caractéristiques des deux personnages principaux sont tissées par des moyens rhétoriques : Créon ressemble dans une large mesure à la figure despotique du héros sophocléen ; leur différence se situe au niveau du langage que Cocteau actualise. Créon s'exprime de manière familière, ses répliques sont brèves et sèches et son autorité se manifeste à travers un style direct et nerveux, renforcé par l'usage du tutoiement.

La figure d'Antigone est également dressée de manière verbale ; Cocteau conserve l'image sophocléenne de la jeune fille révoltée, prête à se sacrifier face à un mandat injuste. Toutefois, il lui donne parallèlement l'image d'une sainte (Cocteau postface *op. cit.*) qui essaie à tout prix de se libérer d'un gouvernement totalitaire, rejoignant ainsi « le camp des insoumis » (Linares 2008 : 18). Dans ce cadre, plusieurs adjectifs et verbes sont employés afin de manifester la désobéissance d'Antigone contre le mandat de Créon ; pour autant un mot résume tout ce qu'Antigone représente aux yeux de Cocteau : une « anarchiste » (Touzot

2000 : 122) qui hait le « despotisme »¹³⁰ ; en particulier, le dernier mot, considéré par certains anachronique¹³¹, est utilisé emphatiquement trois fois par Cocteau. Cette image anarchique de l'héroïne n'est pas un élément nouveau dans la dramaturgie de Cocteau¹³². À l'inverse, elle s'inscrit dans une pratique rencontrée aussi dans d'autres œuvres du dramaturge qui associe des héros de légendes antiques avec des éléments de la modernité dans le but de projeter l'engouement de l'auteur pour la rébellion (Valette 1989 : 13).

Dans *Antigone*, Cocteau se lance dans un enjeu en apparence paradoxal : il reste fidèle à la structure sophocléenne tout en apportant des innovations au niveau scénique et textuel. Lui-même résume sa tentative en prétendant : « Un artiste original ne peut pas copier. Il n'a donc qu'à copier pour être original »¹³³. C'est alors dans ce contexte qu'il tente d'ébaucher sa propre conception du tragique : pour Cocteau, le conflit tragique se déplace de deux valeurs également légitimes qu'on trouve dans l'hypotexte sophocléen vers deux positions différentes et qui s'excluent mutuellement au sujet de la conception de la responsabilité humaine face à des pouvoirs qui vont à l'encontre de sa liberté. Détachée du destin tragique héréditaire de sa famille, l'Antigone de Cocteau, située entre les deux guerres mondiales, invite ses récepteurs contemporains à se positionner de manière responsable et consciente face au danger d'un pouvoir totalitaire.

L'exploitation du personnage d'Antigone comme un symbole de la désobéissance et de la rébellion tout comme l'importance donnée à la dimension politique de ce mythe tragique en

¹³⁰ Cf.: « Alors pourquoi traîner ? Tu me déplaît et je te déplaît. Toute cette foule m'applaudirait sans la crainte qui paralyse la langue. À mille autres privilèges, le despotisme ajoute celui de dire et d'entendre ce qu'il veut. » (Cocteau 1948 : 27) .

¹³¹ L'anachronisme est mis en doute, puisque ce mot existe depuis l'Antiquité et est utilisé par Sophocle. Un anachronisme clair qui permet la réactualisation de l'œuvre, est l'utilisation du mot « voiture ».

¹³² Nous ne pouvons pas négliger les approches psychanalytiques de l'*Antigone* de Cocteau qui déplace le conflit d'Antigone et de Créon sur le plan de l'inconscient où il reflète le révolte de l'enfant contre le père suivi du châtement du père Cf. s. a. *Cahiers Jean Cocteau* 1971 : 102.

¹³³ Dans *Le Rappel à l'ordre* 1926, p. 37.

fonction des préoccupations contemporaines réapparaissent après Cocteau avec l'*Antigone* de Jean Anouilh, reprise du drame antique audacieuse et moderne. Cela n'est bien entendu pas sans rapport avec le contexte politique troublé autant sur un plan national que sur un plan international : l'*Antigone* d'Anouilh, composée sous sa forme quasi-définitive en 1942, est approuvée par la censure hitlérienne. Pendant cette année, la France est occupée par les nazis et découpée en plusieurs régions ; toutefois le mouvement de la résistance prend progressivement une ampleur importante. La pièce est représentée pour la première fois au théâtre de l'Atelier à Paris le 4 février 1944, durant l'Occupation allemande. La représentation scénique a été réalisée par l'usage de décors de théâtre et des costumes d'actualité. Anouilh, selon ses propres dires, associe étroitement cette réécriture avec son époque :

L'*Antigone* de Sophocle, lue et relue et que je connaissais par cœur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre, le jour des petites affiches rouges. Je l'ai réécrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions en train de vivre (Anouilh 2008 [1946] : page de couverture).

Ce dialogue avec les préoccupations politiques de l'époque permet de s'interroger quant au devoir qu'a l'homme d'adopter une position de révolte lorsque l'occasion ou les circonstances l'exigent. L'axe thématique de révolte qui parcourt toute la pièce fait conserver au dramaturge la forme traditionnelle de l'œuvre sophocléenne qui consistait en la composition d'*agôn logou*. Il met ainsi l'accent sur les positions différentes des deux héros impliqués dans la confrontation dialectique (Lassalle 1958 : 28). Toutefois, bien qu'il conserve la forme binaire à propos des héros autant au niveau formel qu'au niveau relationnel, ses outils, leur emploi et sa conception de tragique sont renouvelés.

Effectivement, on repère de nouveaux dispositifs dramatiques qui se manifestent autant au niveau des composants structurants qu'au niveau stylistique : de nouveaux épisodes sont ajoutés auprès des anciens ; les personnages – autant antiques que nouveaux – sont démythifiés ; mais là où Anouilh innove le plus c'est sur le plan des deux jeux : le jeu sur les temps et les lieux et le jeu sur le théâtre et la vie (Blancart-Cassou 2007 : 112).

Dans cette œuvre, Anouilh confond le temps et l'espace afin de donner une dimension diachronique au drame : située chronologiquement à l'époque antique, cette œuvre conserve pour autant un grand rapport avec le présent, puisqu'elle est parsemée par des éléments

d'actualité (Ginestier 1969 : 72). Ainsi, bien que l'œuvre prenne place dans le même espace antique – Thèbes – rien ne rappelle ni la ville ni la Grèce.

Cette intemporalité s'effectue par l'usage systématique des anachronismes. À titre d'exemple, mentionnons les références aux pantalons, aux soirées, aux voitures, aux cigarettes, aux cafés, aux bars. Les anachronismes apparaissent surtout au niveau verbal (Harvey 1964 : 146-147). De fait, par l'utilisation d'un langage familier et argotique surtout lors de grandes tensions, le dramaturge fait augmenter la participation émotionnelle du public de l'époque.

Quant au chœur tragique, Anouilh le conserve en le modernisant. Sa fonction a partie liée avec la conception du tragique de l'auteur. Chez Anouilh, le chœur perd son statut pluriel et choral en se bornant à un personnage qui garde le rôle de l'observateur omniscient et du commentateur. Dans ce cadre, il développe une fonction métathéâtrale et un caractère autoréférentiel qu'il conserve durant toute l'exposition de la pièce. Au début, le chœur, personnifié en prologue, se détache des autres personnages qui se trouvent tous sur la scène comme s'ils étaient en coulisses pour faire leur présentation. Il informe les spectateurs que les personnages sont renseignés sur leur rôle et leur destin et qu'ils sont prêts à le jouer jusqu'à l'aboutissement de l'action. En mettant en lumière la double nature des personnages qui sont à la fois des acteurs, Anouilh annonce l'itinéraire tragique de ses héros comme déterminé. Ainsi, le fait qu'Antigone « joue [son] histoire » (Malachy 1978 : 103) met l'héroïne dans un état d'angoisse sur son destin tragique, auquel elle ne peut pas échapper (Blancart-Cassou *op. cit.* : 114-115). La fonction métathéâtrale du chœur est réitérée vers la moitié de la pièce où, en exposant dans une longue tirade ses réflexions sur le genre de la tragédie, il souligne encore la fin tragique préétablie qui attend les héros (La Corre 2010).

Au niveau de la composition des actes, le dramaturge innove en faisant de la scène de l'affrontement le noyau principal de la pièce d'où résulte le sens tragique. Certes, l'idée n'est pas nouvelle : on trouve une scène semblable chez Sophocle où se déroule un *agôn logou* entre Créon et Antigone qui constitue un point essentiel du nœud tragique, puisqu'il déclenche la discorde qui sépare les deux personnages. En suivant Sophocle, Anouilh place cette scène juste après l'apparition du garde. Au niveau de l'étendue, la scène en question est beaucoup plus longue en comparaison à la tragédie antique : elle comprend 22 pages au lieu

de 79 vers chez Sophocle et la pièce est à peu près terminée après la décision de Créon contrairement à la tragédie de Sophocle qui n'en est qu'à la moitié de son déroulement. Ainsi, le débat dialectique entre les deux héros est clairement au centre de la tragédie et sert à la présentation démythifiée des caractéristiques et des motifs des personnages antiques.

Le personnage de Créon est loin d'être caractéristique d'un personnage de tragédie. Il n'est plus le personnage despotique qu'on rencontre chez Sophocle. Il est présenté comme un homme fatigué et vieux qui n'a pas le goût de pouvoir. Réaliste et raisonnable, il a assumé le rôle du despote simplement parce qu'il fallait le faire (Anouilh *op. cit.* : 11, 78).

Ce Créon, tout à fait aux antipodes du héros sophocléen, garde une position paternelle face à Antigone et désire la sauver à tout prix. Dans ce cadre, la parole s'avère être un instrument essentiel à toute tentative de rechercher une solution d'entente. Cinq fois, Créon essaie de la persuader en utilisant à chaque fois de nouveaux arguments. Ainsi, chaque tentative constitue un nouveau combat dialectique.

Anouilh, qui accordait une grande importance à la fonction dramatique de la langue théâtrale (Malachy 1978 : 72), fait visualiser au lecteur le long dialogue des deux personnages à travers le mélange de deux registres de langue : une langue simple, familière, courante qui devient ironique, violente, parfois grossière produisant des images souvent cyniques ou abominables ; une autre plus poétique, résultant de l'emploi des répétitions, de l'emphase, principalement mise sur le verbe et le nom, des images et des métaphores. Pour ce qui est notamment des dernières, il est vrai qu'Anouilh dans *Antigone*, mais aussi dans d'autres de ses œuvres, réserve un rôle important au langage métaphorique et aux images picturales, utilisées pour rendre plus vivants pour les spectateurs les idées et les sentiments. De cette manière, Anouilh met au premier plan des procédés stylistiques qu'on rencontre surtout dans des réécritures - traductions afin de relever l'intensité conflictuelle (Malachy *op. cit.* : 76-88).

Dans cette lignée, l'exemple de la reprise de la métaphore filée de Sophocle qui présente le chef comme capitaine du bateau de la ville à l'heure de la tempête est significatif : en désirant démontrer à Antigone que le rôle du chef de l'État demande des sacrifices, des décisions difficiles et des compromis, Créon illustre ses propos par une longue extension de cette

métaphore qui combine des tons poétiques et un langage familier voire vulgaire (Anouilh *op. cit.* : 81-82).

Pour défendre son acte devant Créon, l'héroïne donne d'abord des réponses attendues, le respect des rites, l'amour fraternel. Face à son insistance résolue, Créon décide de lui exposer l'affreuse réalité sur le complot de Polynice et d'Étéocle contre leur propre père. C'est le moment de l'*anagnorisis*, crucial pour toute la pièce parce qu'à partir de là, une nouvelle conception du tragique se dresse : devant la réalité du rôle de Polynice, l'héroïne semble tout d'abord ébranlée ; toutefois le mot « bonheur » que Créon utilise pour convaincre Antigone revient comme un *boomerang* : l'image d'une vie conformiste sert de point de départ à une nouvelle révolte. Antigone refuse un bonheur qui reflète de pauvres joies. Ainsi la partie de l'*anagnorisis* ne signale au fond qu'une reconnaissance de l'identité profonde d'Antigone et des vrais motifs de son action dépouillés de tout appui, métaphysique ou éthique : dire *non* à tout et à tous témoigne d'une position nihiliste qui prive l'héroïne de la supériorité éthique de l'*Antigone* sophocléenne.

Dans un cadre alors démythifié et désacralisé, la discorde entre les deux personnages ne signale que des positions qui aboutissent aux aléas les plus extrêmes : l'acceptation ou le refus de vivre une vie de compromis. Tandis que Créon accepte le fait qu'il faille se dévouer pour assurer l'ordre aux compromis de la vie, Antigone croit à une vie pure et refuse de s'adapter à un bonheur conventionnel. La nostalgie de la pureté, motif qu'on rencontre aussi dans d'autres œuvres d'Anouilh (Didier 1946 : 46) révèle la nature enfantine de l'héroïne. Comme si elle était une enfant, elle conserve une vision idéaliste de la vie ; dès lors que celle-ci ne peut se réaliser, elle préfère mourir. Son adolescence devient le lieu où se confrontent les deux mondes, celui de l'enfance et celui de l'âge adulte. Le lieu de son choix final est celui de l'enfance éternelle (De Luppé 1959 : 63-64).

Le long dialogue entre Créon et Antigone se transforme à la fin en deux monologues (Vandromme 1965 : 99), puisqu'il est impossible de combler l'écart qui sépare les positions contradictoires qui n'est au fond que l'accomplissement des deux monologues. Cela impose une solitude qui n'est cependant pas étrangère aux héros ; dès le début, Créon et Antigone ressentent la solitude de manière intrinsèque en portant le fardeau d'un rôle tragique prédéterminé (Harvey 1964 : 90) : « Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son

rôle jusque au bout... » (Anouilh *op. cit.* : 10). De plus, Anouilh écarte son héroïne de l'être humain moyen par la présence auprès d'elle de personnages d'importance inférieure qui ne sont pas capables de concevoir son idéalisme, technique empruntée à Sophocle. D'abord, c'est Ismène qui incarne ce rôle. Toutefois ce n'est pas seulement elle qui est dans l'impossibilité de comprendre sa sœur ; l'Antigone d'Anouilh est complètement isolée, du fait qu'elle ne peut communiquer avec personne, ni avec sa famille ni avec son futur mari, car elle manifeste un refus absolu, un refus en soi. En menant une révolte « anarchique » dans le sens où elle refuse pleinement la condition commune à tous les hommes d'accepter tout qui est lié au contexte humain (Lassalle 1958 : 27), Antigone meurt sans comprendre vraiment les raisons pour lesquelles elle se perd : « Et Créon avait raison, c'est terrible, maintenant à côté de cet homme je ne sais plus pourquoi je meurs. J'ai peur... » (Anouilh *op. cit.* : 115).

De même, Créon, « administrateur découragé de réalités décourageantes » (Vandromme 1965 : 107), se trouve enfermé dans son rôle de chef d'État. Ce rôle auquel il ne croit pas mais qu'il accomplit « parce qu'il faut le faire », l'oblige à faire des sacrifices qui ont de graves répercussions non seulement sur sa vie mais aussi sur la vie de ceux qui lui sont chers. Dans ce cadre, Créon est aussi présenté comme complètement isolé : « On est tout seul, Hémon. Le monde est nu. » (Anouilh *op. cit.* : 105)

Dès lors, la solitude est dominante dans la pièce ; Antigone est aussi seule que Créon. Néanmoins, les héros d'Anouilh sont porteurs d'une solitude différente de celle des héros de Sophocle ; ils s'isolent en méprisant les autres et en leur restant indifférents. Leurs positions n'expriment pas d'idéal mais reflètent seulement leurs préoccupations individuelles. La scène entre Antigone et le garde qui ne peut pas compatir à sa souffrance témoigne « à quel point les êtres sont emmurés dans leur solitude et que les hommes ne s'aiment pas vraiment » (Didier 1946 : 39).

Par un effet d'écho, l'héroïne de Spyridakis se différencie des autres personnages de la pièce au point de s'isoler en raison d'une position idéaliste similaire à celle de l'Antigone anouilhienne. Écrite en très peu de temps – entre le 2 et le 20 août 1947 – et publiée en 1956,

l'*Antigone* de Spyridakis entend réactualiser le mythe antique¹³⁴ en invitant le lecteur à accorder une importance particulière à une approche philosophique à l'acte de résistance d'Antigone.

La discorde entre Antigone et Créon tient dans cette pièce aussi une place capitale. Dans ce cadre les deux héros centraux conservent leurs caractéristiques principales, Antigone considérant l'enterrement comme une dette morale et Créon étant attaché à l'idée de la prépondérance de la loi. À propos des autres personnages, Spyridakis conserve Ismène qui manifeste des ressemblances avec son archétype antique restant hésitante et lâche devant l'acte de la sépulture. Toutefois, Hémon et Eurydice sont absents tandis que Tirésias et la nourrice sont rajoutés ; dans la même idée, les membres du chœur tragique – bien que vieillards comme c'est souvent le cas dans les drames antiques – sont individualisés, leur personnages principaux étant Antilogos et Zoïtis.

Seulement au nombre de deux mais chacun contenant plusieurs scènes, les épisodes – qu'ils constituent des reformulations de scènes antiques ou qu'ils soient de nouvelles créations du dramaturge – sont construits autour du motif sophocléen de l'affrontement entre les deux héros et suivent la composition traditionnelle du nouement au dénouement. Dans le premier épisode, le débat entre Ismène et Antigone est reproduit de manière assez proche de celle de Sophocle au niveau du contenu. Au contraire, les scènes qui suivent constituent une invention du dramaturge : Tirésias apparaît juste après la partie chorale dans laquelle Zoïtis incitait les membres du chœur à prendre part au conflit d'Antigone et de Créon. Tirésias se déclare dans l'impossibilité de révéler une prophétie susceptible d'aider à cette discorde. Après ses paroles, le personnage du chœur appelé le vieillard VI confirme lui aussi l'impuissance du chœur à contribuer à la réconciliation entre Antigone et Créon.

L'épisode suivant s'ouvre avec le deuxième personnage principal, Créon. Le dramaturge crée ici une nouvelle scène, le dialogue entre Créon et Zoïtis, qui représente le coryphée du chœur

¹³⁴ Les propres paroles de l'auteur dans la préface sont : « Les personnages du dialogue, tirés du mythe bien connu, vivent en même temps les idées et les sensations des hommes de notre époque : je n'ai pas hésité devant certains anachronismes ».

tragique. Ce dialogue fait parallèlement écho à l'annonce du mandat sophocléen de Créon au chœur antique.

Toujours admirateur de l'ordre et de la justice, Créon déclare sa décision de punir Antigone. La détermination de sa position est illustrée à travers une métaphore filée qui reprend l'image sophocléenne du gouverneur d'État comme capitaine du bateau de la cité. Spyridakis donne sa propre version de cette métaphore en la prolongeant dans une page et en développant par une parole lyrique et des procédés poétiques le travestissement progressif de la sérénité de la mer en mer orageuse. La métaphore finit par la déclaration du roi de rester inflexible quant à sa décision, illustrée par des comparaisons et des anachronismes :

Και είπα πως αν δεν ήμουνα ικανός να περάσω από πάνω της, ορθός στο βαπόρι μου, σαν τον οδοστρωτήρα ή σαν τη ραφτομηχανή που ενώνει το χασέ, δεν ήμουν καμωμένος για να επιβάλω κάποτες το κράτος μου στον κόσμο¹³⁵. (Spyridakis *op. cit.* : 42)

Zoïtis essaie en vain de le dissuader en prétendant que rester en vie serait pour Antigone une punition encore pire. À partir de là, l'agencement des faits tragiques se déroule très vite : juste après l'annonce de l'arrestation de l'héroïne vient celle de son enfermement dans le tombeau, puis de son suicide. Ainsi, dans le monologue du garde se trouve concentrée toute l'action tragique sophocléenne. Enfin, le messager apparaît pour annoncer le suicide d'Hémon qui tombe de la falaise lorsqu'il est mis au courant par son père du suicide de sa fiancée.

Pareillement à Anouilh, la position d'Antigone apparaît déterminante et inflexible de manière à l'isoler des autres personnages. Par ses paroles, l'héroïne reproche autant à Ismène qu'aux membres du chœur d'avoir choisi de rester inactifs devant des événements qui demandent une participation active. Pour elle, les idées seules n'ont aucune valeur et ceux qui en restent aux idées sont lâches et peureux : « όποιος έχει ανθρωπιά μέσα του έχει χρέος να παίρνει θέση.¹³⁶ » (Spyridakis 1956 : 18). En devenant ironique et caustique, elle accuse notamment le chœur de toujours garder une posture passive même devant la situation actuelle qui les met «

¹³⁵ « Et j'ai dit que si je n'étais pas capable de passer au-dessus d'elle, droit sur mon navire, comme le rouleau compresseur ou comme la machine à coudre qui unit le coton, je n'étais pas fait pour imposer un jour mon État au monde » (il s'agit de notre traduction pour toutes les passages des œuvres grecques cités).

¹³⁶ « Quiconque a de l'humanité en lui a le devoir de prendre position. »

στο κατώφλι της τραγωδίας »¹³⁷ (*ibid.* : 34), alors qu'il se montre très critique à propos des actes des autres : « Μα το Δία, κάποτες αναρωτιέμαι μήπως σας χρειάζονται τα παραστρατήματα των άλλων για να παίρνετε συνείδηση της δικής σας φρόνησης ή και απλώς για να δικαιολογείτε την άχρηστή σας ύπαρξη. »¹³⁸ (*ibid.*).

De plus, elle déclare sa décision d'enterrer son frère irréversible malgré l'avis opposé de Zoïtis et la recommandation de la nourrice d'opter pour un bonheur simple et quotidien au lieu du sacrifice.

Dans le deuxième acte, le messager qui se présente devant Créon incarne le type de citoyen qui choisit consciemment d'assujettir ses actes au pouvoir afin de ne pas assumer lui-même la culpabilité de l'acte ni l'audace de la désobéissance : « τι άλλο μπορούσαμε να κάνουμε εμείς που είμαστε χωρίς θέληση, γιατί μας έκοψαν, πριν γεννηθούμε ακόμη το κέντρο της ανταρσίας ; »¹³⁹ (*ibid.* : 50).

En opposition avec la lâcheté de ces personnages, Antigone assume de défier le mandat de Créon et de mener à bien l'enterrement. L'héroïne est poussée à cet acte en raison de sa grandeur morale mais aussi pour des raisons ontologiques. Pour elle, son existence est destinée à finir après avoir accompli la sépulture, car elle est née exclusivement pour apporter une légitimation au mort. D'ailleurs, cela ne pouvait pas se passer autrement étant donné son origine familiale (*ibid.* : 35-36). Rappelant intertextuellement l'*Antigone* de Jean Anouilh, elle renonce au bonheur que la vie simple de tous les jours amène. Elle se présente comme destinée à être malheureuse car, à l'inverse de l'héroïne sophocléenne, elle se déclare incapable d'aimer : « Μα την αγάπη δεν τη γνώρισα. Δεν είμαι καμωμένη για την αγάπη. »¹⁴⁰

¹³⁷ « [...] au seuil de la tragédie ».

¹³⁸ « Mais par Zeus, quelquefois je me demande si les infamies des autres vous servent à prendre conscience de votre propre sagesse ou simplement à justifier votre existence inutile. »

¹³⁹ « Que pouvons-nous faire d'autre, nous qui sommes sans volonté, car on nous a enlevé, avant même que nous naissions, le centre de la résistance? ».

¹⁴⁰ « Mais l'amour, je ne l'ai pas connu. Je ne suis pas faite pour l'amour. »

(*ibid.* : 39). Ainsi, comme l'héroïne homonyme d'Anouilh, elle choisit de tenir une position idéaliste au lieu de se laisser plonger dans des sentiments humains, tels que la pitié et l'amour.

La posture idéologique de Créon a des résonances avec le héros de Sophocle. D'après lui, la connaissance du monde est synonyme d'action et cette dernière doit être entièrement conforme à la loi. C'est en effet la loi qui définit tout l'univers ; c'est la loi qui crée la justice et rien ne dépasse sa puissance. Cette réalité lui est apparue pleinement à partir du moment où il est devenu roi de Thèbes. C'est à partir de ce moment-là qu'il s'est mis au service de la loi et a laissé à part son côté humain.

Par le biais du mythe antique, cette œuvre met en exergue des réflexions idéologiques et philosophiques. Dans cette dimension, bien que Spyridakis conserve une structure assez proche de Sophocle – une composition de l'intrigue qui avance linéairement et contient des épisodes écrits en prose distincts des parties lyriques qui sont écrites en vers –, il fait usage de longues tirades monologiques des personnages qui leur permettent de déployer leurs positions. Dans cette pièce, le remodelage du matériau antique concerne plutôt la dimension rhétorique, rappelant ainsi les procédés utilisés dans la traduction des métaphores filées. Effectivement, c'est le langage qui est surtout mis en activité pour susciter des questions tragiques philosophiquement abordées. Par cette priorité du langage, le noyau de la théâtralité réside dans ce qui est dit, l'action tragique est sapée, les reversements de l'intrigue sont minés et la partie de la reconnaissance éliminée. L'œuvre s'avère, dès lors, plutôt destinée à être lue qu'à être représentée.

Quoique la charge idéologique de l'œuvre soit riche et variée, elle apparaît détachée de toute idée de divinité même s'il y a des références éparses aux dieux. Cette absence devient particulièrement claire lorsque Tirésias renonce à donner sa prophétie et en corollaire à aider comme représentant des dieux sur le conflit des deux héros. Dans cette perspective, la pensée idéologique et philosophique touche plusieurs sujets ontologiques et moraux en prise avec le paysage et les caractéristiques propres à la Grèce.

Entre Antigone qui préfère suivre la voix du sang (*ibid.* : 43) et Créon qui poursuit le chemin de la loi, se trouve le chœur. Son rôle s'avère fondamental étant donné qu'à travers ses paroles, le destin tragique s'attache au paysage grec. Contrairement au chœur antique, les

membres du chœur dans ce texte expriment des avis individuels. Dans ce cadre, ils exposent une variété d'images de la Grèce dans lesquelles le soleil, la lumière, la mer mais aussi le paysage nocturne apparaissent comme des motifs constants. Cependant, la différence de points de vue quant au paysage grec s'accompagne d'une vision différente du conflit tragique.

Sous cet angle, dans le premier acte, Antilogos – un des personnages du chœur – compare la Grèce à un diamant dur et tranchant qui ne parvient pas à conserver son unité puisque la plupart du temps il se trouve fragmenté en mille morceaux pointus. Dans ces conditions, il est peu probable qu'Antigone et Créon se réconcilient vu que la fragmentation du diamant dans lequel ils habitent les pousse « στην εξάλωση παρά στην εξιλέωση »¹⁴¹ (*ibid.* : 24). En revanche, Zoïtis adopte une approche beaucoup plus positive. Il signale la beauté idyllique des paysages marins grecs et prétend que « υπάρχει θέση για την ξανθιά ζωή. »¹⁴² (*ibid.* : 25). Par conséquent, il faut lutter pour préserver une telle vie et en corollaire il faut intervenir pour sauver Antigone et Créon du désastre tragique (*ibid.* : 27).

Quand Antigone est désormais perdue et que le chœur prend la parole, Antilogos interprète le conflit tragique entre l'héroïne et Créon en lien avec la Grèce qui, en tant que pays a tendance à renoncer à tout ce qui apporterait une vie heureuse¹⁴³. En comparaison avec d'autres pays, la Grèce est en effet un lieu dur qui ne permet pas à la pensée de s'épanouir et d'être bienfaisante. En revanche, elle se jette au feu, elle préfère être brûlée au nom de la Justice (*ibid.* : 56). Zoïtis, qui prend le relais de la parole ramène le malheur humain à une question ontologique plus vaste : il l'associe au rapport de l'homme avec lui-même, avec le monde et avec l'autre. Rappelant au lecteur les principes de la philosophie existentialiste de Sartre¹⁴⁴, il soutient le point de vue selon lequel l'auto-emprisonnement de l'homme dans son propre regard et dans le regard des autres le rend incapable d'échapper au malheur. Cette incapacité

¹⁴¹ « [...] à l'écrasement plutôt qu'à l'apaisement ».

¹⁴² « [...] il y a de la place pour la blonde vie »

¹⁴³ « Le conflit entre Antigone [...] et Créon [...] est bien à l'échelle de ce pays où ce qui sans cesse se renouvelle est la flamme qui le consume, où la soif d'absolu fait oublier les exigences de la vie heureuse » Coutouzis 1958, entrée « Spyridakis G – Antigone ».

¹⁴⁴ Dramaturgiquement, Sartre expose ces idées philosophiques dans son œuvre *Huis-clos* (1944).

se donne symboliquement à travers l'image du soleil qui ne parvient pas à atteindre le bonheur parce qu'il est accablé par l'ombre de la Terre, autrement dit par sa nature mortelle et par ses faiblesses.

Puisque l'homme a un parcours prédéterminé et ne peut pas échapper à sa condition mortelle quoique le soleil l'illumine de temps en temps, la fin tragique des personnages paraît inévitable : Antigone est écrasée par le regard et la puissance de Créon, et elle entraîne Hémon dans sa chute : «Σπασμένα κόκαλα, αίμα βγαλμένο από τη θέρμη του, πνοή σκισμένη στ αγριόχορτα, έτσι πληγώθηκε η αγνότητα [Αίμονας], έτσι πλήρωσε η καλοσύνη [Αντιγόνη]. »¹⁴⁵ (*ibid.* : 59).

Comme l'absence de dimension divine est déterminante pour la réflexion philosophique de Spyridakis sur le mythe, elle joue aussi un rôle important dans l'*Antigone* d'Anouilh en ce qui concerne la position et l'état tragique des héros. Au fur et à mesure que le débat dialectique entre Antigone et Créon se déroule, on se rend compte qu'il n'est plus question du respect des lois non écrites, des cérémonies funéraires ou de la punition divine de la démesure qu'on rencontre chez Sophocle. Comme chez Cocteau et Spyridakis, la transcendance est éclipsée et ce fait est apparent tout au long de la pièce : la disparition du personnage de Tirésias et son remplacement par la nourrice, la modestie de l'intervention du chœur, la présentation des prêtres par Créon comme des ministres du sacré sont des éléments qui révèlent l'élimination de la prééminence de l'ordre éthico-religieux sur l'ordre de la cité.

De ce fait, la question tragique se transforme radicalement. D'après Simone Fraisse, Anouilh change complètement la dimension tragique de l'œuvre sophocléenne en proposant plutôt un drame bourgeois dans la conception duquel l'absence de la divinité joue un rôle primordial (1974 : 119). De fait, étant donné qu'il n'est plus question de représenter ni le conflit tragique de deux vérités également légitimes ni les valeurs fondamentales de l'existence, il s'agit d'un tragique différent qui découle d'une vision différente sur la question de la responsabilité de l'homme. Lorsque les motivations religieuses s'effacent et que le héros à la fin ne découvre pas l'*hybris* mais son identité même (Harvey 1964 : 90) qui le fait être « en proie à une idée

¹⁴⁵ « Des os cassés, du sang sorti de sa ferveur, le souffle déchiré dans les mauvaises herbes, voilà ce qu'essuya la pureté [Hémon], voilà ce que paya la bonté [Antigone] ».

fixe » (Malachy 1978 : 60), il ne représente que sa propre personne, ses croyances, ses visions et ses actes dont il est entièrement responsable. Pour cette raison, il souffre de culpabilité psychologique même s'il est innocent. Sous ce prisme, les héros d'Anouilh sont intrinsèquement désespérés par une culpabilité qu'ils ne peuvent partager et qui les noie dans la solitude.

Or, la question de responsabilité ne peut être détachée de la réalité politique de son époque dont Anouilh exprime implicitement les messages (Visdei 2012). À propos de son rapport avec le cadre historique, il a été signalé que l'*Antigone* d'Anouilh appartient aux œuvres qui sont à la fois datées et intemporelles, ont une dimension politique mais aussi ouverte (Guérin 2010 : 93). De fait, la place des héros dans le contexte de son époque reste énigmatique ; il est vrai que cette pièce ne justifie pas forcément la position d'Antigone par opposition avec celle de Créon. Dans cette perspective, il y a ceux qui – en considérant l'époque difficile de la deuxième guerre mondiale pendant laquelle l'œuvre a été écrite et à laquelle elle se réfère directement et indirectement — ont reproché à Anouilh de défendre l'ordre établi en faisant la part belle à Créon¹⁴⁶. En revanche, nombreux sont ceux qui croient qu'Anouilh lance un appel déguisé à la résistance à travers l'action de son Antigone qui, malgré l'individualité de son refus, constitue la voix du rejet d'un acte ignoble et d'un bonheur que chaque jour qui passera souillera un peu plus. Il est vrai que le message politique qui se cache dans cette interrogation a été pendant longtemps insaisissable ou subtilement crypté et qu'Anouilh lui-même voulait peut-être le laisser ambigu, comme Simone Fraisse l'affirme lorsqu'elle note que le dramaturge a choisi intentionnellement de « laisser irrésolu le conflit de l'ordre et de la justice » dans le but de présenter le dilemme entre le pouvoir et la liberté humaine dans toute sa force (Fraisse 1965 : 982 ; 1974 : 120). D'ailleurs, pour citer Michel Corvin, Anouilh était toujours un « maître en pirouettes », le « roi de l'esquive » (Corvin 2008 : 83).

Quelle que soit la vérité, pour concevoir le message tragique dans une perspective philosophique, on peut évoquer Albert Camus (1955 : 1115). Selon lui les modernes ne voient pas cette histoire comme les anciens Grecs : « Antigone a raison, Créon n'a pas tort », écrit-t-

¹⁴⁶ Il convient de noter ici le point de vue de Steiner qui considère que la solitude de Créon sophocléen est brisée chez Anouilh, contrairement à la conception du personnage d'Antigone qui suit son archétype, fait qui démontre, selon Steiner, que le dramaturge met en valeur plutôt la position de Créon (1986 : 213).

il dans sa *Conférence d'Athènes*. Chacun des deux adversaires est justifiable, aucun n'est juste. L'idée se trouvait déjà chez Hegel et Max Scheler : le partage des valeurs fait la tragédie. Personne n'ayant absolument raison, il est toujours une limite qu'il convient de ne pas franchir. « Celui qui, par aveuglement ou par passion, ignore cette limite, court à la catastrophe pour faire triompher un droit qu'il croit avoir seul » (*ibid.* : 1705). Le tragique ne cesse alors de définir le cheminement des deux personnages, les condamnant à la solitude et à la mort. Ainsi se reflète peut-être un univers tout entier qui appelle à faire des choix tout aussi difficiles que nécessairement tragiques.

2.1.2. Antigone pacifiste : la défense des valeurs universelles

À la différence des trois dramaturges susmentionnés, Richard Demarcy tient à l'écart la confrontation entre Antigone et Créon tout comme le motif de la révolte. Initialement motivé par un événement historico-politique, la profanation des morts juifs pendant la deuxième guerre mondiale, Demarcy, contrairement à Cocteau et à Anouilh, s'écarte complètement de la dimension politique de l'événement pour s'insurger contre tout acte qui lutte contre les valeurs de la civilisation humaine. Dans une œuvre qui repose sur un mélange des trois tragédies thébaines de Sophocle en mettant particulièrement l'accent sur l'*Antigone*, le dramaturge jette une nouvelle lumière sur l'acte de l'enterrement de Polynice par Antigone dans le but d'engager les spectateurs dans un mouvement de remémoration.

En ce qui concerne la langue, le texte de Demarcy comporte un caractère fort poétique. Comme dans le cas de Spyridakis, le langage qui figure dans les réécritures-traductions comme outil premier a ici une présence active, étant donné que l'accent est mis plus sur ce qui est dit et moins sur ce qui a lieu. Au niveau structurel, cette pièce s'éloigne du modèle traditionnel de la tragédie antique qui avance de manière linéaire du nouement vers le dénouement. L'originalité du dramaturge tient en effet à une structure contenant 13 scènes et axée sur deux niveaux temporels qui s'alternent et se mélangent dans une atmosphère onirique. Ces niveaux sont liés autour d'un point nodal qui constitue le sujet central de l'œuvre théâtrale : la profanation de Polynice qui restait sans enterrement selon l'édiction du Créon.

Dans le premier niveau temporel, on retrouve les héros sophocléens dont le dialogue est souvent basé sur une adaptation des épisodes des tragédies antiques thébaines. Quant au deuxième niveau, on se déplace chronologiquement dans le présent où on suit le voyage en train de trois acteurs qui vont au festival d'Avignon pour représenter *Antigone* sur scène ; on perçoit ici le jeu métathéâtral du dramaturge qui, à l'intérieur de la représentation implique des commentaires sur la mise en scène ainsi que sur la difficulté de la protagoniste à saisir la figure d'Antigone pour la représenter.

Sur le plan scénique, le présent s'alterne et se mélange avec le passé dans le même décor, un cimetière placé par-delà le temps. Les tombes, aussi utilisées comme des compartiments de train, signalent l'entrecroisement de deux niveaux temporels ; le passage de l'un à l'autre est marqué aussi bien par le son du train que par la lumière qui baisse ou qui revient.

L'entrelacement temporel se montre particulièrement important dans cette œuvre, étant donné qu'il révèle la présence diachronique et transtextuelle de la question de la profanation des morts.

La première scène est située dans le passé et renvoie à *Œdipe à Colone*. Œdipe et Antigone, errants, atteignent finalement l'espace du cimetière. Antigone, ayant le pressentiment qu'ils sont arrivés là où il fallait, invite son père à s'arrêter. Un deuxième pressentiment, le souci d'Œdipe pour son fils Polynice, conduit le héros à demander à sa fille de revenir à Thèbes pour rester auprès de son frère. Toutefois, Antigone insiste pour rester avec son père.

Par l'intermédiaire de la deuxième scène nous sommes transportés dans le présent, où les trois acteurs se trouvent dans un train qui les amène à Avignon. La fille, nommée Antigone 2, est l'actrice qui essaie d'incarner le personnage d'Antigone. Étant dans l'impossibilité d'approcher la figure de l'héroïne pour la mettre en scène, l'actrice avoue cette difficulté aux autres acteurs qui essaient tous ensemble de l'aider à la résoudre à travers ses empreintes intertextuelles chez Brecht.

Le retour au passé se fait dans la troisième scène où Œdipe, à l'occasion du mort de Polynice, inscrit la nécessité de sépulture pour les morts dans la diachronie : « Les morts, petite, ont besoin de paix, d'une vraie paix, de ces paix douces, tu comprends ? » (Demarcy 1994 : 11). Toujours dans le cadre du passé, Œdipe dans son rêve voit le conflit entre Créon et Antigone

et intervient en faisant des commentaires. À l'inverse des autres dramaturges, Demarcy réduit alors la scène de l'affrontement dialectique au niveau du rêve et la soumet à la modalité esthétique de la fusion de deux niveaux temporels : cette scène a à la fois, déjà eu lieu – dans le livre que lisent les acteurs et dans le rêve d'Œdipe – et est à venir ; Antigone quitte la scène pour ensevelir son frère (Eissen 2010 : 65).

Située dans le présent, la cinquième scène continue à présenter la recherche du personnage d'Antigone par l'actrice. Après une longue réflexion métathéâtrale, l'actrice arrive à la conclusion qu'Antigone excelle grâce à sa folie, motif emprunté à Sophocle, défendant les fondements de civilisation quand ils sont menacés (Urdician 2008 : 78) :

[...] Antigone, alors, ce serait une folle positive. Sa force, c'est sa folie [...] Dans un monde d'ordre absolu, la Folle est donc la plus humaine! Celle dont l'origine est la plus anormale est donc celle qui commet l'acte le plus juste, l'acte que la nature et l'humanité attendent, exigent [...] (Demarcy *op. cit.* : 15)

Par la suite, Acteur 1 met l'accent sur l'amour absolu qu'Antigone éprouve pour Polynice, un type d'amour aussi fraternel que nuptial. Son geste d'enterrer son frère prouve qu'Antigone est une figure qui à l'origine agit par amour et pas par désir de révolte. Cette caractéristique de l'héroïne, qui fait allusion au fameux vers sophocléen : « Je ne suis pas faite pour haïr mais pour aimer »¹⁴⁷, constitue la charnière qui unit intertextuellement ce texte autant avec l'hypotexte sophocléen qu'avec l'*Antigone* de Brecht puis *Mère courage*, qui tournent toujours autour de l'acte de la sépulture.

La focalisation sur l'acte de l'enterrement, amène l'actrice au constat qu'elle pourrait appréhender le personnage d'Antigone seulement si elle comprenait les raisons qui l'ont poussée à ensevelir son frère. L'acte de l'enterrement, mis de nouveau au centre de l'intérêt, constitue donc l'élément révélateur de la nature d'Antigone qui rapproche l'actrice de l'héroïne, lorsque les deux Antigones sont mises en scène en train de s'observer « comme se découvrant » (*ibid.*).

¹⁴⁷ Οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν (523) traduit par Jacques Lacarrière (2008 : 177).

Dans la scène suivante, le présent rejoint le passé, les paroles sophocléennes coïncident avec des anachronismes relatifs au journalisme et les deux Antigones sont réunies en une seule et unique voix ; la profanation des morts est une réalité honteuse et Antigone propose de les laisser sans sépulture jusqu'à ce que les journalistes arrivent pour diffuser l'incident. Contrairement à Antigone, la voix – qui renvoie à une forme renouvelée du chœur antique – désire que l'enterrement soit passé sous silence. Elle reflète ainsi la première réaction des Juifs qui avaient découvert la profanation et qui voulaient accomplir l'enterrement sans provoquer de réactions. (Demarcy *ibid.* : 30).

La septième scène, bien qu'elle se déroule dans le passé, fait appel à l'actualité en plaçant les héros de Sophocle dans la diachronie. Antigone en parlant à sa mère morte déclare : « Mère, j'ai vu Polynice... Et tous ceux comme lui, de tout temps, je les vois, maintenant » (*ibid.* : 19) ; Œdipe dans une version de l'épisode correspondant d'*Œdipe roi* rencontre Tirésias. Ce dernier ne fait plus de prédictions car il ne s'intéresse qu'au présent. Il invite Œdipe à faire pareil, à « regarder le monde autour de lui, devant lui » parce que les hommes « ont besoin de lui comme parfois les vivants ont besoin des morts » (l'original paraphrasé dans *ibid.* : 22-23).

Dans le présent, les acteurs cherchent dans la huitième scène l'identité d'Antigone. Ils comprennent Antigone à travers son rapport à la réalité contemporaine, où plusieurs Antigones contemporaines s'opposent à des forces hostiles aux hommes. Dans la neuvième scène, le présent s'entrecroise de nouveau avec le passé à travers la mémoire ineffaçable ; une voix, comme un chœur moderne, incarne les voix des enfants juifs internés dans le camp de Pithiviers puis déportés par les Nazis pour leur grande majorité à Auschwitz-Birkenau d'où aucun n'est revenu ; recourant au passé, Œdipe invite Antigone à aller auprès de ses frères puisque c'est là où sa présence serait utile. Son acte s'inscrit dans l'intemporalité diachronique, puisque « son ombre règne sur les pierres » (*ibid.* : 24). Le présent revient dans la dixième scène où les acteurs sont d'avis que pour capter le personnage d'Antigone il faut la chercher dans la scène-noyau de l'*Antigone* de Sophocle. Cette scène est celle, selon l'Acteur 2, où Antigone fait face à Créon après l'acte de l'enterrement ; c'est précisément l'accomplissement de cet acte qui fait régner pour un instant « une fraîcheur, une brise de paix qu'elle porte encore, au front, que tout le monde porte, même des soldats ailleurs souffrants, très loin » (*ibid.* : 26).

La onzième scène concerne le chemin d'Œdipe vers la sagesse. Tirésias offre au héros de boire l'eau qui lui apprendra la patience. En lui prédisant son avenir et sa reconnaissance à Colone, il étend la portée de son errance au parcours de l'Homme. La douzième scène révèle une nouvelle imbrication entre le présent et le passé ; Œdipe porte des vêtements d'aujourd'hui tandis que l'actrice qui interprète le rôle d'Antigone, avoue que la question de la préférence entre l'Antigone de Sophocle ou de Brecht n'a aucun sens parce qu'au fond « il n'y en a qu'une » (*ibid.* : 28). Enfin, dans la dernière scène, le passé fusionne avec le présent ; Œdipe, gardien du cimetière, est dorénavant capable de tout voir, par-delà le temps. À travers ce prisme, il rencontre, dans une sorte d'*anagnorisis* située hors du temps, le double d'Antigone, l'actrice, à qui il offre une poignée de terre et de pétales pour lui suggérer de manière métadramatique¹⁴⁸ que la représentation d'Antigone sur scène ne saurait s'accomplir qu'en concevant le personnage à travers l'acte de la sépulture.

Dans cette œuvre, la mise en exergue de la parole poétique entre en liaison avec la construction structurelle de la pièce en deux différents niveaux temporels. Ainsi, ces deux modalités, une rhétorique et une structurelle, constituent les principaux moyens dont le dramaturge fait usage pour projeter ses problématiques actuelles à travers la figure symbolique d'Antigone. De cette manière, Demarcy exprime dramaturgiquement son intention première : « c'est le pont entre l'ancien et le nouveau qui m'intéresse » (*ibid.*). En particulier c'est la réaction des Juifs qui, face à la profanation de leurs morts pendant la deuxième guerre mondiale, décident au lieu de se taire de répandre l'incident, ce qui pousse l'auteur à redonner voix à Antigone. Demarcy vient en effet s'insurger contre une société superficiellement civilisée qui traverse en réalité une crise profonde :

Le rejet des morts veut dire quelque chose sur la volonté d'effacer l'autre totalement. C'est la négation du fait de civilisation. Un "mémoricide" avec tout ce que cela comporte d'authentique barbarie, logée dans l'inconscient. L'acte de sépulture constitue un des premiers éléments de civilisation (*ibid.* : 30).

¹⁴⁸ Cette dimension est présente tout au long de la pièce. À cet égard, Demarcy pourrait être classé parmi les dramaturges qui ont fait le choix de « s'appuyer sur des effets de théâtre dans le théâtre où la fiction passée et le présent de la représentation se confondent, où le théâtre se prend lui-même comme référent. » (Ryngaert 2011 : 109).

Dès lors, la dimension tragique de l'œuvre porte sur le constat du grand degré du dépérissement de l'Homme qui, après tous les siècles qui sont passés, n'est pas encore parvenu à imposer le respect des lois essentielles en faveur de sa propre existence et dignité. Dans ce cadre, Antigone « court le monde » autant transtextuellement que diachroniquement (*ibid.* : 29) ; elle n'est pas dans un lieu spécifique parce qu'elle est partout la fois. Toujours occupée à défendre le droit inaliénable des morts à l'égard de la sépulture, elle vient symboliser dans une sphère plus large le respect des droits fondamentaux de l'Homme, rappel précieux dans une société qui préfère oublier, puisque la mémoire est toujours une question douloureuse.

Par des remaniements sur la composition de la structure et des personnages, par l'usage de différentes techniques dramatiques mais aussi par une mise en accent parfois forte parfois moins sensible sur les potentialités des outils rhétoriques, Antigone est réincarnée par les dramaturges en question comme symbole de résistance contre les compromis de vie, les pouvoirs politiques ou les forces qui attaquent les valeurs et la culture humaines.

2.2. Préoccupations sociologiques dans *Antigone* : un changement de paradigme

Le mythe tragique d'Antigone, matière malléable entre les mains des dramaturges, comme tout matériau mythique d'ailleurs, a souvent été soumis à des remodelages profonds et envisagé sous différents angles afin de parler des préoccupations contemporaines. Dans ce cadre, les approches sociologiques du mythe qui portent au jour la condition tragique de l'homme quotidien – victime d'un environnement social malsain qui l'épuise et le corrompt – conservent une place de choix, surtout dans la dramaturgie néo-hellénique dans laquelle l'esthétique dominante du réalisme – malgré l'éclosion de nouvelles recherches esthétiques et thématiques – pendant tout le XX^e siècle a laissé un espace fécond et accueillant pour de telles thématiques (Pefanis 2001: 332-357).

2.2.1. Le tragique de l'existence tragique de l'homme quotidien : individu et environnement social

Le fait que Vassilis Ziogas emprunte souvent du matériau aux drames antiques afin de transposer sa vision personnelle du monde, n'est pas sans rapport avec son grand respect pour le genre de la tragédie antique. Comme il le note, les dramaturges grecs anciens étaient conscients de l'importance des mythes ; pour cela ils recouraient continuellement aux mêmes mythes sans en produire de nouveaux en les considérant comme un « livre interstellaire » qui comportait la clé d'un large éventail de questions ontologiques (1990 : 69-71). C'est sous cet aspect que Ziogas considérait la tragédie comme le genre poétique par excellence qui retrace dans les mythes la mémoire de l'origine phylogénétique de l'Homme (Pefanis 2001 : 319). Il s'ensuit alors que la tragédie a constitué le pilier de sa dramaturgie, comme il l'affirme d'ailleurs lui-même dans son entretien à Venia Gonatopoulou : « toutes mes œuvres sont fondées sur la tragédie antique, elles contiennent ses lois » (Gonatopoulou : 1986).

Pour autant, *La Négociation pour le mariage d'Antigone* est une œuvre bien particulière ; ce n'est pas une réécriture claire d'une tragédie antique bien qu'elle appartienne à ce groupe de pièces théâtrales néo-helléniques qui retraitent, dans un dialogue hypertextuel étendu soit à tout niveau soit au niveau de certaines caractéristiques textuelles, les tragédies classiques grecques. En revanche, elle constitue une œuvre dans laquelle le genre littéraire est renversé et se transforme en parodie afin de mettre en avant la dimension comique et satirique d'une question tragique (Puchner 2015 : 209). En particulier, l'hypertexte *La Négociation pour le mariage d'Antigone* constitue un exemple de « mythoparodie » (Diamantakou 2007 : 465 et 2010b) de l'hypotexte *Antigone* de Sophocle, ayant comme objectif la distorsion comique du dernier avec des extensions dans la réalité de son époque.

Toutefois, les rapports transtextuels de *La Négociation pour le mariage d'Antigone* ne se bornent pas seulement à l'hypotexte sophocléen *Antigone*. Cela se manifeste déjà à travers le titre qui contient le nom « Αντιγόνη » et est accompagné par le sous-titre « Κωμωδία πάνω σ' ένα τραγικό θέμα »¹⁴⁹ qui rappelle le théâtre de l'absurde ; la mise en œuvre de ce dernier,

¹⁴⁹ *La Négociation pour le mariage d'Antigone. Comédie sur un sujet tragique.*

considérée comme une réussite dans l'œuvre de Ziogas va de pair avec un deuxième trait de qualité qui tient à la combinaison réussie du réalisme avec le surréalisme.

D'autres liens intertextuels de cette œuvre sont aussi retracés dans des allusions à Pan le dieu couvert de poils, dans le motif du mariage avec Charon issu de la chanson démotique, dans le motif des contes populaires selon lesquels les os sont le siège de la vie ainsi qu'à des superstitions médiévales au sujet d'esprits enfermés dans des bouteilles (Puchner 2004 : 95-104).

En outre, selon Pefanis, le paysage dramaturgique de Ziogas est toujours lié à la philosophie de l'auteur, qui est constituée d'éléments de la philosophie grecque antique et des religions orientales. Peut-être plus constante et plus solide que les autres, celle qui ressort le plus est la pensée de Parménide au sujet de l'unité et de l'intégrité de l'Être dans lequel fusionnent l'individu et l'univers, le corps et l'esprit, la vie et la mort (2001 : 318). Parallèlement, dans *La Négociation pour le mariage d'Antigone*, l'auteur parodie les croyances religieuses auxquelles il s'oppose idéologiquement quand il tourne en dérision la croyance dans le péché originel (Ziogas 1980 : 15), la vie après la mort et les rites funéraires établis (*ibid.* : 20, 33), les superstitions relatives à la séparation du corps et de l'âme et la croyance dans l'immortalité de l'âme (*ibid.* : 36).

Si on pense alors aux liens intertextuels qui se tissent avec la religion chrétienne, la tradition grecque, les chants populaires grecs, les contes populaires, la philosophie de la nature (Vrinioti 2015 : 51-62), on se trouve face à une « course burlesque de surprises et de découvertes qui parodie toute la dramaturgie traditionnelle, jusqu'au théâtre de boulevard français » et qui, en même temps, mêle « différentes réalités, mythiques et réalistes, qui proviennent de différentes traditions grecques » et de « différentes cultures, allant jusqu'à des éléments préhistoriques » (Puchner *op. cit.*).

Dans cette perspective, le classement de cette œuvre dans un courant précis se révèle être un problème complexe. Certains critiques ont constaté, comme on l'a déjà mentionné, des influences du théâtre de l'absurde en raison des dialogues humoristiques et absurdes, une exagération grotesque des formes et des tailles et une rupture avec les significations établies des mots. À cet égard, il est vrai qu'il est impossible de négliger le lien intertextuel qui se

dresse particulièrement avec l'œuvre de Ionesco dont les textes *La Jeune Fille à marier* et *Jacques ou la soumission* notamment ont été considérés comme les modèles de la pièce en question (Grammatas 1993 : 9). Malgré cela, dans un entretien, l'auteur a nié le lien avec l'absurde en soulignant ses influences surréalistes : « Personnellement je ne classe pas *La Négociation pour le mariage d'Antigone* dans le théâtre de l'absurde. Il s'agit d'une œuvre surréaliste, écrite selon le système de l'écriture automatique qui puise son sujet directement dans l'espace social de la Grèce »¹⁵⁰. Les critiques de l'époque ont aussi rapidement écarté de l'idée de l'absurde et ont reconnu l'origine surréaliste de la pièce¹⁵¹.

Ziogas pose comme problématique principale de son œuvre la place de l'Homme dans son environnement social. Plus spécifiquement, le dramaturge choisit d'incriminer les idées dépassées et les conceptions bourgeoises de l'ordre social liées à la coutume traditionnelle du mariage arrangé effectué selon une procédure précise : dans un salon dont la décoration rappelle une société bourgeoise, les membres de la famille se réunissent – le père, l'oncle, la tante – et essaient avec l'aide d'un entremetteur d'arranger le mariage de leur fille Antigone avec un instituteur en garantissant au futur marié la pureté de leur fille et l'ampleur de la dot.

La famille souhaite ardemment marier la fille et c'est pourquoi ils sont disposés à doter richement le gendre. Mystérieusement, Antigone demeure silencieuse, le visage caché par son voile de mariée, tout le long de la conversation, ce qui éveille les soupçons de l'instituteur. Les masques tombent lorsque l'on découvre que derrière le voile, il n'y a rien d'autre qu'une tête de mort maquillée. Antigone est morte mais elle doit quand même se marier. C'est le seul moyen pour sa famille de s'en délivrer. L'instituteur cherche à fuir et y parvient au moment où, contre toute attente, l'oncle-général, perce le ballon dans lequel se trouvait l'âme de sa nièce et la « tue ».

¹⁵⁰ Cf. les critiques disponibles sur <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=522>. L'extrait est tiré de l'entretien avec Yorgos K.Pilichos le 25.02.1977 publié dans le journal *Ta Nea*.

¹⁵¹ Cf. à titre indicatif dans Georgousopoulos 1977 : « Il n'y a que le théâtre de l'absurde que Ziogas n'écrit pas : Son théâtre n'est pas un théâtre de l'impasse, ni un théâtre pessimiste. C'est un théâtre sur-discursif et sur-réaliste ».

Antigone rappelle l'héroïne sophocléenne, tant par son nom que par son identité de prétendante au mariage. Cependant, elle fonctionne à l'opposé de son homonyme antique : Antigone est morte dès le début ; Ziogas exploite ici le motif sophocléen du mariage d'Antigone avec la mort qui est diffusé dans l'ensemble de l'hypotexte à travers le procédé de la métaphore filée. Comme l'héroïne sophocléenne, l'Antigone de Ziogas est morte jeune et sans s'être mariée ; cependant, quoique morte, sa famille exige en sa faveur des droits dans la vie : ils souhaitent la marier et n'hésitent pas à utiliser tous les moyens pour y parvenir, allant même jusqu'à comploter la mort du gendre (Ziogas 1980 : 36), de sorte qu'Antigone, symbole de valeurs creuses¹⁵², continue à vivre à la charge des autres. Dans ce cadre, le dramaturge tisse un jeu entre la vie et la mort où les valeurs obsolètes, la morale bourgeoise et l'ordre établi décadent cherchent à tout prix à se maintenir en vie alors qu'il n'y en a réalité plus d'issue.

La famille d'Antigone constitue la manifestation de tout cela. Et seulement à travers l'identité du père, le père devient symbole de la perpétuation du genre humain (Thomadaki 1996 : 89) et du chef de famille qui veille sur le mariage des membres féminins. En tant que représentant des conceptions bourgeoises au sujet du mariage, il proclame la pureté de sa fille, « Έτοιμη, να την παραδώσουμε αγνή και παρθένα στα χέρια σας. »¹⁵³ (Ziogas 1980 : 14) et la dot importante qui sera faite au gendre : « Δηλαδή, αυτή είναι [η θεία] που θα σας πληρώσει για να την πάρετε. »¹⁵⁴ (*ibid.* : 19). La tante d'Antigone, dans le même esprit, en plus de constituer le personnage qui assurera la dot colossale, montre au gendre de vieilles photographies de sa nièce nue afin de le séduire : « Προσέξτε καλά. (Τραβάει το κορδόνι, η κουρτίνα πέφτει και φαίνεται μια μεγάλη φωτογραφία, με το σώμα της Αντιγόνης γυμνό). Η Αντιγόνη θεόγυμνη. »¹⁵⁵ (*ibid.* : 28). En dénonçant les travers généraux de la société décadente, Ziogas présente l'oncle-général, caricature du Créon sophocléen, qui tourne en

¹⁵² Parodie des hautes valeurs morales pour lesquelles l'Antigone sophocléenne s'est battue jusqu'à la mort.

¹⁵³ « Prête à être remise pure et vierge dans vos mains. »

¹⁵⁴ « C'est elle [la tante] qui vous payera pour vous marier avec elle. »

¹⁵⁵ « Faites bien attention. (Elle tire la ficelle, le rideau tombe et apparaît une grande photographie avec le corps nu d'Antigone) Antigone toute nue. »

dérision les représentants du pouvoir qui, sous couvert de patriotisme, se positionnent en faveur de la guerre et du maintien de l'ordre par tous les moyens. Enfin, l'entremetteur représente tous ceux qui sont prêt à tout au nom du profit.

Pour cette famille-là, le mariage d'Antigone est « το παν και το ιερότερον όλων. »¹⁵⁶ (Ziogas 1980 : 19), il participe de la reconnaissance sociale et il est inconcevable qu'il échoue, même lorsque la mariée n'est qu'une tête de mort, entretenue avec le plus grand soin. Comme il n'est pas possible de fuir de ce monde en extinction dans lequel décident de vivre les membres de la famille, comme ils ne parviennent pas à s'adapter aux nouvelles conditions sociales, ils partagent le même destin qu'Antigone : « Cette société bourgeoise est déjà morte comme la mariée qu'ils cherchent à grand peine à établir. Ils n'acceptent pas la mort mais ils sont eux-mêmes déjà morts. » (Puchner 2004 : 97).

De même que Ziogas, la pièce *Rue transversale de Thèbes* de Iakovos Kambanellis, qui a été montée pour la première fois en 1993 par la Nouvelle Scène du Théâtre National Grec et sous la direction de l'auteur, renvoie aux pathogénies sociales de la réalité néo-hellénique. De cette manière il noue avec l'esthétique du réalisme, laquelle domine dans la dramaturgie néo-hellénique, tout en la dépassant et en la renouvelant. Plus concrètement, dans *Rue transversale de Thèbes*, le dramaturge aborde le sujet tragique de la culpabilité humaine sous la lumière des contraintes exercées sur les actions et sur la manière de penser du simple individu par la classe sociale inférieure à laquelle il appartient.

Néanmoins, comme dans le cas de Ziogas, cette œuvre ne constitue pas une « tragédie ». Selon les dires du dramaturge¹⁵⁷, dans le paratexte de la préface, loin d'être caractérisé comme une tragédie, ce texte dramatique constitue la troisième pièce en un acte de la trilogie intitulée *La Cène*¹⁵⁸.

¹⁵⁶ « [...] la chose la plus suprême et la plus sainte. »

¹⁵⁷ Le dramaturge entreprend de délimiter ici l'horizon d'attente des lecteurs à propos du genre théâtral de la pièce en prévenant : « Loin de vous l'idée ingénue selon laquelle je reproduirais une "tragédie". Le monologue et les deux pièces en un acte, qui sous le titre général *Ο Δείπνος (La Cène)* sont représentés par la Nouvelle Scène, appartiennent à une série de huit pièces courtes que j'ai écrites les deux dernières années. » (1994 : 19)

¹⁵⁸ Les trois œuvres de la trilogie sont : *Lettre à Oreste, la Cène et Rue transversale de Thèbes*.

Dans cette trilogie le dramaturge essaie de créer un pont entre le mythe tragique et les problématiques qui concernent l'homme contemporain. Alors même que les deux premières œuvres de la trilogie revisitent le mythe des Atrides, *Rue transversale de Thèbes* forme une version éventuelle de ce qu'il se passe après la fin de la tragédie de Sophocle, *Antigone*, lorsque des émeutes éclatent entre les partisans d'Œdipe et ceux de Créon. Pour autant les liens intertextuels de la pièce ne sont pas bornés à *Antigone* mais s'étendent aussi aux autres tragédies antiques qui traitent du mythe des Labdacides¹⁵⁹.

Dans *Rue transversale de Thèbes*, l'union réussie du mythe antique avec des questions actuelles consiste en l'utilisation du mythe tragique comme écho des conséquences sur la vie des personnages secondaires dont la tragédie antique dédaignait de s'occuper. L'intention du dramaturge était en effet de projeter les répercussions que les actes des grands héros tragiques ont dans la vie des hommes simples et humbles (Arvanitis 2000 : 201). Cette idée occupait pendant longtemps la pensée de l'auteur, comme il l'avoue lui-même :

La pièce en un acte *Rue transversale de Thèbes* a bourdonné pendant plusieurs années en moi. Les germes de l'idée résidaient dans la pensée qu'il manque un chœur secondaire dans les représentations actuelles des tragédies. Il s'agit du chœur des hommes pauvres, des travailleurs journaliers. Ceux qui – avec pour seule culpabilité la nécessité impitoyable du salaire quotidien – partagent le même sort que leurs patrons, un sort commun jusqu'à la destruction. Mais eux, ils se détruisent pour un quignon de pain. (Kambanellis 1994 : 20)

En opposition avec la grande famille de Labdacides, une autre famille formée de pauvres paysans est alors intégrée au cœur de l'œuvre. Il s'agit du serviteur de Laïus qui a défié l'ordre du roi et a sauvé Œdipe de la mort et qui habite avec la famille de son fils. Ce fils n'est autre que le garde qui a apporté à Créon la nouvelle de l'enterrement de Polynice. Dans l'action tragique prennent aussi part les personnages de la femme du garde et leur fille. La pièce démarre par une insignifiante dispute familiale qui met progressivement au jour des informations sur le rôle du serviteur et du garde dans la construction tragique d'Œdipe et d'Antigone et suscite des peurs et des angoisses sur l'avenir de leur famille.

¹⁵⁹ Il s'agit des *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone* de Sophocle, des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle et des *Phéniennes* d'Euripide.

La réactualisation du sens tragique débute alors par le déplacement effectué au niveau des héros tragiques ; mais elle s'étend aussi dans les formes dramaturgiques et le contenu thématique en révélant un dense réseau de parcours intertextuels, qui – pareillement à Ziogas – n'est pas borné aux textes sophocléens mais contient aussi des influences des principes théoriques théâtraux et des écritures de la dramaturgie mondiale.

Dans l'ensemble du texte, le procédé dramaturgique dominant est celui du théâtre dans le théâtre, pratique que l'on rencontre de manière assez récurrente dans les réécritures françaises de cette étude. Pour ce qui est de *Rue transversale de Thèbes*, cette pratique se manifeste d'abord dans les didascalies. La didascalie placée au début de la *Lettre à Oreste* indique que la scène doit être jouée dans des « conditions de répétition ». Dans le même esprit on trouve la première didascalie qui indique que l'acteur qui représentera le Passager va s'adresser directement aux spectateurs. Déclarant ainsi ouvertement sa double fonction – à la fois acteur et personnage du drame –, le Passager donne des informations aux spectateurs sur le lieu et les événements qui y prennent place en employant emphatiquement des expressions telles que « [le décor] désigne » ou « il est supposé que » qui annulent d'autant plus l'illusion théâtrale. Cette pratique qui fait du théâtre « sujet et objet de son écriture » (Felopoulou dans Chrysochoos & Renieri 2006 : 398) le rapproche du théâtre de distanciation de Brecht et des metteurs en scènes russes.

Le lieu en question constitue « [...] τη γνωστή σας, κυρίως από τις τραγωδίες, Θηβα. »¹⁶⁰ (Kambanellis *op. cit.*: 71). Cette déclaration montre clairement le lien étroit de la technique métathéâtrale avec la dimension hypertextuelle et établit de cette manière un pont entre le passé de la tragédie antique et le présent des spectateurs. Dans un tel cadre, l'usage des anachronismes n'est en rien fortuit.

De la ville et des événements, des émeutes qui y ont lieu, le Passager passe à la description du « το σκηνικό που δεν έχουμε... »¹⁶¹ (*ibid.*) et engage le spectateur à se figurer la cour d'une maison pauvre. La cour, lieu familier dans la dramaturgie de Kambanellis, est décrite dans le

¹⁶⁰ « [...] la bien connue, surtout par les tragédies, Thèbes ».

¹⁶¹ « [...] décor que nous n'avons pas... ».

détail et cela démontre que le dramaturge cherche à intervenir dans la conception des spectateurs afin de créer une image vivante du lieu dans lequel les héros pauvres habitent. Ainsi, le décor « ne joue pas » mais « il dévoile sa particularité et démontre sa capacité de métamorphose » (Sivetidou dans Chrysochoos & Renieri 2006 : 94). Néanmoins ce qui est au centre de l'intérêt c'est la coprésence de deux lieux, Thèbes et la Campagne, le là et l'ici, les répercussions de la présence du là dans l'ici, ce qui annonce « la répercussion de la tragédie des grands sur la vie misérable des petits » (Papandreou [preface] dans Kambanellis *op. cit.* : 17).

Employée pour la description du lieu, la technique métathéâtrale permet d'insérer des commentaires sur les personnages et leur morale. Antigone a causé à Thèbes de lourdes blessures sans nécessairement y penser. De l'autre côté, dans le taudis, habitent des personnes qui se battent pour « [...] καμιά θεσούλα στο Δημόσιο, στην Αγροφυλακή, στη Χωροφυλακή... »¹⁶² (Kambanellis *op. cit.* 71).

En recourant alors à la technique du théâtre dans le théâtre, le dramaturge introduit le sujet de l'écart social qui sépare les grands des petits héros et met les fondements qui provoquent les dilemmes tragiques. Dès lors la technique métathéâtrale se veut être un tremplin pour psychographier l'« intériorité des personnages » (Sivetidou dans Chrysochoos & Renieri 2006 : 94) et de leur situation tragique¹⁶³.

¹⁶² « une petite place de fonctionnaire, de garde-champêtre, de gendarme... ».

¹⁶³ Ce dense enchevêtrement entre la pratique métathéâtrale, le tissu transtextuel et la thématique centrale de l'homme quotidien ne se manifeste nulle part aussi bien que dans le titre. De fait, selon Ververopoulou le titre a un caractère mixte : il est autant thématique qu'autoréférentiel ; autant intertextuel que métathéâtral (dans Chrysochoos & Renieri 2006 : 101). Le choix de la traduction du titre, *Rue transversale de Thèbes*, qui suit la proposition de Diamantakou-Agathou (2010c), ne reflète pas toute la polysémie du titre grec *Πάροδος Θηβών*, littéralement « Parodos à Thèbes ». Plus concrètement, le mot *Πάροδος* (*Parodos*) possède une double signification : dans son sens premier, le mot désigne une petite route secondaire qui conduit à la route principale. Le génitif *Θηβών* (*de Thèbes*) qui complète le titre, outre l'évocation antique qu'il introduit, suggère la nécessité d'élargir la zone géographique afin de permettre à la *parodos* d'exister, ce qui sous-entend que la famille pauvre n'occuperait pas de place dans cette œuvre si elle ne contribuait pas par ses actes au sort tragique des grands héros. En deuxième lieu, la *parodos* désigne également les deux entrées situées latéralement par rapport à l'orchestre du théâtre antique et par synecdoque la première entrée du chœur dans l'orchestre ainsi que le

Bien que Kambanellis touche thématiquement la problématique sociale qui surgit de la ségrégation sociale entre les grands et les petits héros, il s'attarde plutôt sur l'homme et son monde intérieur de sorte à mettre en valeur le côté humain (Felopoulou dans Chrysochoos & Renieri 2006 : 334). Le déplacement du ton tragique sur des personnages et des circonstances différentes traverse tous les éléments constitutifs de la narration dramaturgique et permet l'approfondissement du mythe antique et la révélation de certains nouveaux aspects. Dans cette perspective, l'évolution de l'action se réalise dans un cadre conflictuel dans lequel les héros, en raison de leur état psychologique contrarié, exposent, analysent et jugent leurs propres actes et leurs répercussions. Il s'agit alors d'une action qui devient plutôt objet de narration que de représentation. Dans cette action, la tension dramatique s'avère de plus en plus forte contrairement à l'intrigue qui – quoique non statique – n'évolue pas de manière si forte. L'intrigue contient une reconnaissance qui concerne le dévoilement d'une situation inconnue pour le personnage de la Fille. Mais ce qui suscite le plus d'intérêt se trouve dans le fait que le reversement – la fuite du personnage de la Fille – suit la reconnaissance et se place juste à la fin de l'œuvre, laissant le spectateur/lecteur combler le vide¹⁶⁴ quant à ce qu'est devenue la Fille.

De manière similaire, Ziogas fait aussi usage de la technique du reversement inattendu. Dans une composition structurelle conventionnelle qui évolue de manière linéaire sans digressions

premier chant lyrique. Par le biais de cette dernière définition s'établit autant le rapport hypertextuel avec la tragédie antique que la technique métadramatique, puisqu'il s'agit d'une projection de la théâtralité à travers le théâtre. Le sens hypertextuel se renforce si on prend aussi en compte une troisième signification de *parodos*, relative au temps : ce mot peut signaler le passage du temps et de cette manière il pourrait également suggérer – au-delà du fait qu'il s'agit d'une histoire qui se déroule une fois le mythe des Labdacides achevé – la distance temporelle qui sépare le passé de la tragédie antique et le présent (Tassis dans Tsatsoulis 2008 : 207). Quoi qu'il en soit, les significations du titre mettent en avant allusivement la thématique centrale, autrement dit celle de personnages qui vivent oubliés et méprisés par les héros tragiques, en marge du mythe et du théâtre (*ibid.*) bien que leur vie soit affectée par les effets des actes des grands héros.

¹⁶⁴ Iser a introduit la théorie des vides que le récepteur doit combler dans un texte. En définissant ces vides comme des *points d'indéterminations*, il présuppose qu'un texte (et, par extension, tout autre objet d'interprétation) est une structure d'indétermination ne possédant un sens qu'à raison de l'interprétation qu'elle appelle (2000 : 20-22).

temporelles et avec une tension progressive, l'emplacement du reversement à la fin de l'œuvre, juste après l'*anagnorisis* de l'identité réelle d'Antigone en corrélation avec la conception d'un mythe inventif, constituent les deux traits innovants dont la structure est dotée (Prousalis 2010 : 143-144). D'après Ziogas, cette technique de l'*anagnorisis* qui amorce le reversement constitue la forme qui servira au mieux son propos ¹⁶⁵, parce que ce type de forme lui a permis de mettre en avant un sentiment tragique qui ne se réalise que par le biais du comique :

La forme théâtrale [de la pièce] est presque classique. Il y a une catharsis à la fin. Ceci n'arrive à aucune pièce du théâtre de l'absurde... Si je devais nécessairement classer mon œuvre, je la nommerais éthographie surréaliste. Pour autant il s'agit d'un type de surréalisme qui s'emploie à attacher le comique au tragique ¹⁶⁶.

Dans ce cadre, lorsque l'instituteur découvre qu'Antigone est morte, il n'est plus prêt à se satisfaire d'un mariage avec son fantôme, malgré sa solitude et malgré le fait que, comme un nouvel Hémon, il se dit extrêmement amoureux d'Antigone et prêt à se suicider pour elle. L'instituteur s'oppose à l'environnement malsain et rétrograde que la famille d'Antigone représente. Il se revendique heureux de demeurer « idiot », même s'il avoue que « είναι τρομερά δύσκολο να είναι κανείς ηλίθιος στις μέρες μας. » ¹⁶⁷ (Ziogas 1980 : 13), c'est-à-dire de s'opposer résolument aux institutions et aux habitudes d'une société décadente. L'instituteur paie sa singularité par la solitude qu'il cherche à vaincre en essayant de se marier.

Il refuse alors de se conformer à ce simulacre de vie et exige de partir : « Εγώ δεν πίστεψα ποτέ στην Αντιγόνη σας. ¹⁶⁸ » (*ibid.* : 36). L'instituteur représente la vision saine de la vie, il exige de l'homme son intégrité, il accepte ses caractéristiques et ses besoins animaux et il avance en abandonnant les restes du passé. Il proclame que « αν κάποτε γινόμαστε όλοι

¹⁶⁵ Entretien de l'auteur avec Aristoula Ellinoudi Cf. Ellinoudi 1977

¹⁶⁶ Entretien de l'auteur avec Yorgos Pilichos Cf. Pilichos 1977.

¹⁶⁷ « [...] c'est terriblement difficile d'être idiot de nos jours. »

¹⁶⁸ « Moi je n'ai jamais cru à votre Antigone. »

ανεξαιρέτως βλάκες, θα άλλαζε μονομιάς η ζωή μας και θα ζούσαμε πολύ πιο ευχάριστα »¹⁶⁹ (*ibid.* : 15).

Après avoir reconnu l'identité de la mariée, les masques tombent tous ensemble et découvrent les peurs les plus profondes et les fardeaux insupportables d'une famille superficiellement heureuse : le père éclate, ne supportant plus d'essayer de maintenir en vie ce qui est mort : « Αυτός ο γάμος πρέπει να γίνει. Πάρτε την, πετάξτε την στα σκουπίδια, κάντε την ό,τι θέλετε τέλος πάντων. Πρέπει να καταλάβετε πως δε βαστάμε άλλο. Η Αντιγόνη πρέπει να φύγει από μας. Πρέπει να φύγει από μας. »¹⁷⁰ (*ibid.* : 35)

La tante supplie l'instituteur : « θα μας αφήσετε με αυτό το βάρος πάνω μας ; »¹⁷¹ (*ibid.* : 36). La tension monte avec les paroles du général : « Δεν αντέχω άλλο [...] Η Αντιγόνη πρέπει να εκλείψει »¹⁷² (*ibid.* : 37) et se relâche avec le « meurtre » de l'Antigone-ballon que perpète son oncle, rappelant de manière intertextuelle et satirique le Créon sophocléen.

L'accomplissement de la *catharsis* se réalise quand Antigone disparaît enfin. À partir de là, chacun choisit de vivre différemment sa libération : le général chante une barcarolle, la tante règle avec l'entremetteur les derniers détails de leur contrat financier tandis que le père reste pétrifié, « Σαν πεθαμένος με ανοιχτά μάτια. »¹⁷³ (*ibid.* : 38). L'instituteur parvient à s'échapper de cette ambiance malsaine, marquant ainsi la victoire de la vie sur la mort :

Dans toutes les éthographies, il y a un conflit entre l'homme et les mœurs qui conduit à un dénouement ou à la soumission ou à la mort. Et dans l'œuvre [*La Négociation pour le mariage d'Antigone*], il y a ce même conflit à la différence que la rupture y est plus profonde et révèle ce qui se

¹⁶⁹ « Si jamais nous devenons tous sans exception des imbéciles, notre vie changerait tout à coup et nous vivrions plus heureux ».

¹⁷⁰ « Ce mariage doit avoir lieu. Prenez-la, jetez-la à la poubelle, bref faites en ce que vous voulez. Vous devez comprendre que nous ne tenons plus. Antigone doit partir de chez nous. Elle doit partir de chez nous. »

¹⁷¹ « Vous allez nous laisser avec ce poids sur les épaules ? ».

¹⁷² « Je n'en peux plus [...] Antigone doit disparaître. »

¹⁷³ « [...] comme mort avec les yeux ouverts. »

cache réellement derrière ces notions. Plus précisément, la vie qui combat contre la mort. Dans cette œuvre, même si cela peut n'être qu'un souhait, la balance pèse toujours vers la vie¹⁷⁴.

Comme dans le cas de Ziogas, Kambanellis construit une toute nouvelle histoire sans reprendre le mythe antique. Toutefois, il le présuppose en déplaçant l'accent sur les petits héros qui ont joué un rôle capital dans le destin tragique des grands héros. Les personnages de la Femme et de la Fille – nouvelle découverte du dramaturge – se révèlent les principaux vecteurs de l'action dramatique. En revanche, les personnages connus et empruntés aux tragédies antiques d'*Antigone* et d'*Œdipe roi*, le garde et le serviteur respectivement, se chargent du poids tragique. Dès lors, dans la nouvelle dimension mythologique de Kambanellis, ce sont les héros qui assument d'accomplir entièrement l'action et d'en révéler le tragique.

Les personnages sont liés d'abord à la maison de Labdacides d'une manière ingénieuse : le dramaturge fait du garde le fils du serviteur et de cette façon il invente trois générations de pauvres – le serviteur, le garde et la Fille – correspondant aux trois générations des maîtres – Laïus, Œdipe et Antigone (Papandreou *op. cit.*). Ce qui se déroule par la suite, c'est le parcours de deux héros tragiques – le garde et le serviteur, personnages déjà connus chez Sophocle – qui, par leurs actes, ont affecté de manière inévitablement déterminante le destin des héros sophocléens. Depuis lors, ils vivent dans la peur constante pour leur propre avenir et celui de leur famille.

Ce qui rend parallèle le sort tragique des petits et des grands réside dans la question de l'innocence et de la culpabilité. Selon Pefanis, le dramaturge a conservé pour ses héros le même rapport que les héros de Sophocle avaient avec le sujet de la culpabilité : « Le tronc du tragique s'appuie solidement sur la racine de l'innocence et dans ce cas précis tous les membres de la famille, même après la fuite de la Fille, sont innocents. » (2000 : 115-116). Toutefois, dans le texte de Kambanellis, on repère un autre sujet tout aussi essentiel, celui de la mémoire. Celle-ci n'est pas seulement liée au jeu hypertextuel – en devenant un outil autant dans les mains de l'auteur qui produit la pièce que dans les mains des lecteurs qui la reçoivent – mais à un niveau textuel elle apparaît aussi de manière terriblement approfondie,

¹⁷⁴ Entretien de l'auteur avec Vaios Pagkourelis Cf. Pagkourelis 1978.

enracinée dans la pensée des héros, suspendue au-dessus d'eux comme une épée de Damoclès.

La Femme constitue la figure qui ravive constamment et violemment la mémoire (Pefanis 2000 : 50). À travers tout ce qu'elle impute au garde et au serviteur, elle dévoile progressivement leurs actes, connus des spectateurs par les hypotextes. Elle éprouve à juste titre de la peur face aux conséquences puisqu'en fin de compte ces actes entraînent d'abord la fuite de son fils et à la fin de sa fille qui, d'après les allusions qui y sont faites, ne reviennent plus. Ce dénouement la rapproche de Jocaste dont les proches meurent ou se rendent aveugles (*ibid.*). Pourtant, à l'inverse d'elle, la Femme ne cache pas le passé mais elle le ressasse afin de faire entendre raison à sa famille. En corollaire, elle s'avère être « le scalpel dans les mains de l'auteur pour réaliser l'anatomie de la tragédie de l'homme simple. » (*ibid.*).

La Fille est le deuxième personnage qui entame l'action tragique. Par le biais de ses questions, elle donne l'opportunité à son père et à son grand-père d'exposer leurs dilemmes, les motifs de leurs actes et leurs positions à propos de leur responsabilité. La Fille ne connaît pas tout ce qui s'est passé auparavant et en particulier elle ignore le rôle que son grand-père a joué dans l'histoire d'Œdipe. Sous la pression que sa mère exerce sur les membres masculins de la famille, elle arrive progressivement à la reconnaissance de la vérité.

Et alors que la mère espérait assagir sa fille grâce au dévoilement de la vérité, cette connaissance produit le résultat inverse : sa fille s'enfuit à Thèbes, là où son frère était allé avant elle. D'après Tassis (dans Tsatsoulis 2008 : 197), le fait que la Fille soit le seul personnage qui ne reste pas anonyme n'est pas fortuit¹⁷⁵. De fait, cette identité la distingue des autres personnages et la rend identifiable aux spectateurs ; simultanément, l'unicité et l'autonomisation de son acte sont mises en évidence lorsqu'elle décide, malgré les menaces de sa mère, de passer le seuil de la porte pour de bon. Sous cet angle, la Fille et son frère, qui n'apparaît pas dans la pièce, symbolisent des personnes qui n'acceptent pas de façon fataliste le type de vie que leur situation sociale leur impose et décident de réagir pour défendre leurs

¹⁷⁵ Selon Vassilis Tassis, le fait que la Fille s'appelle Héro renvoie à Héro et Léandre, le couple qui symbolise diachroniquement l'amour.

croyances¹⁷⁶. Il faut remarquer que son acte la rapproche d'Antigone. D'autre part, son obstination angoissée à vouloir apprendre toute la vérité la rapproche également d'Œdipe.

Les deux personnages tragiques, le serviteur et le garde, sous la pression des personnages féminins exhument le passé tout au long de la pièce, ils font face à leurs actions avec un regard critique en essayant de les expier : « ...όλα όσα κάνουμε θέλημα θεού δεν είναι...; μισά μισά είναι...; » (Kambanellis 1994 : 87)¹⁷⁷. Le serviteur a défié l'ordre de Laïus de tuer Œdipe par pitié pour le nouveau-né et pour Jocaste qui ressemblait plutôt à une mère qu'à une reine lorsqu'elle abandonnait son fils.

Malgré ses bonnes intentions, le serviteur paye pour son acte, non seulement parce qu'il a été torturé pour parler mais principalement parce qu'il est engagé dans une vie marquée par un dilemme constant : a-t-il ou non bien agi ? Bien qu'ayant sauvé Œdipe de la mort, il le condamnait à un destin tragique.

Contrairement au serviteur, le garde se conforme aux ordres de Créon. Même si tout au long de son trajet vers le palais il mettait en doute son acte, comme il l'avoue, et a éprouvé de la pitié pour Antigone, il a pris finalement la décision de transmettre l'annonce de l'enterrement à Créon¹⁷⁸. Les justifications qu'il présente pour défendre son acte pour défendre son acte laissent entrevoir les priorités qu'il a mises face au dilemme. Hormis le fait que le tirage au sort l'engageait moralement, il a agi sous pression psychologique, mettant en danger son avenir et celui de sa famille s'il défiait l'ordre. Cette peur, conséquence de sa basse classe sociale, ne lui permettait pas de se mettre en guerre avec les maîtres :

¹⁷⁶ L'auteur, dans une conversation téléphonique qu'il a eue avec Vassilis Tassis, a avoué que, pour lui, la fuite de la Fille et de son frère est un indice de leur engagement politique (Tassis *op. cit.* : 196).

¹⁷⁷ « Tout ce que nous faisons, c'est la volonté d'un dieu, non ? ... ou est-ce que c'est moitié moitié ? ».

¹⁷⁸ Kambanellis ne cite pas le double enterrement de Polynice et fait prétendre à son héros qu'il n'a jamais désigné Antigone comme coupable.

[...] όμως αυτοί όλοι είναι μεγάλοι, μεγάλες δουλειές, μεγάλες φουρτούνες... αλλά εγώ που δεν έχω δεύτερο βρακί, που μ'έχουνε σκόνη των παπουτσιών τους, εγώ γιατί στα ξαφνικά να γίνω ρόδα στη μηχανή της κατάρας τους... !¹⁷⁹ (*ibid.* : 80).

Exposées avec pragmatisme, ses pensées décrivent une personne ordinaire, animée par une forte conception bourgeoise des choses qui consiste à bien faire son travail sans objections tant que sa famille et sa maison sont protégées. Il s'agit alors d'un antihéros, aux antipodes des héros de Sophocle mais qui leur est pour autant étroitement lié dans un sort commun.

L'invention de Kambanellis qui consiste à laisser les héros expliquer les motifs de leurs actes, leur donne l'opportunité de prouver leur innocence. De fait, autant le serviteur qui a défié l'ordre que le garde qui a obéi au mandat n'avaient pas de mauvaises intentions. Néanmoins, quand ils ont été mis face au dilemme et ont fait le choix qui leur semblait juste, ils ont été amenés à commettre des erreurs qui ont engendré des répercussions dévastatrices. Leur sort semblait prédéterminé, comme l'affirme la Femme : « είστε από σόι κακορίζικοι »¹⁸⁰ (*ibid.* : 76).

Toutefois ce type de sort a une différence radicale en comparaison avec celui des héros sophocléens : il n'est pas généalogique mais social. En incriminant la réalité sociale contemporaine, le dramaturge tâche de montrer comment la privation sociale et économique engendre la dégradation morale, en forçant les hommes à profiter de toute occasion pour rester vivants. Dans cette dimension, l'aveu de l'identité réelle d'Œdipe par le serviteur a été récompensé par l'embauche de son fils dans le service public. Simultanément, on lit les paroles de la Femme qui tente de convaincre son mari de chercher un nouveau travail : « ...να πάψουμε να κρεμόμαστε από τους Δελφούς και τους χρησμούς του ενός και του άλλου για ένα κομμάτι ψωμί... »¹⁸¹ (*ibid.* : 88). Cette mention dévoile un pan inattendu de l'histoire : la famille falsifiait les oracles de Delphes pour gagner de l'argent et il se peut alors qu'elle ait

¹⁷⁹ « [...] cependant tous ceux-là sont grands, de grands travaux, de grandes fortunes... Mais moi qui n'ai pas de caleçon de rechange, qu'ils considèrent comme de la poussière sous leurs chaussures, pourquoi moi devrais-je brusquement devenir un rouage dans la machine de leur malédiction... ! ».

¹⁸⁰ « [...] vous êtes d'une souche damnée ».

¹⁸¹ « ...cessons d'être suspendus à Delphes et aux oracles de l'un et de l'autre pour un morceau de pain ... ».

aussi conduit de cette manière Œdipe à la destruction. C'est à ce sort qui engage tout choix moral sur une voie à sens unique que la Fille désire échapper : « ...εσυ να μην το χεζ πει, εγω αυτό θα θελα, να μην το κουβαλώ όσο ζω...! »¹⁸² (*ibid.* : 78).

Les personnages tragiques, qui sont « au fond innocents, radicalement innocents, et c'est exactement pour cela qu'ils sont tragiques. » (Pefanis *op. cit.* : 116), se confrontent à leur destin qui prend la forme de la nécessité sociale. Ce destin les invite à le défier mais quoi qu'ils choisissent – la désobéissance ou l'obéissance – la destruction tragique est inévitable et elle est liée à celle des grands héros, réservant au lieu de la mort ou de l'auto-aveuglement d'autres fins aussi tragiques : l'exil ou les remords. Dans cette perspective, Kambanellis, « bien que ses héros fassent partie des “petits”, écrit pour les grandes tailles », en démontrant comment « un simple acte humain est enchevêtré avec le fil d'une situation tragique et acquiert des dimensions tragiques » (*ibid.*).

2.2.2. Antigone contre les lois d'un monde patriarcal : une approche féminine du mythe

Maria Kekkou apporte un regard neuf sur le mythe tragique d'Antigone en le retraitant sous l'angle d'une problématique à caractère sociologique, totalement différente de celles des deux dramaturges susmentionnés. Publiée 1992, cette pièce, articulée en trois actes, aborde le mythe sous la lumière d'une écriture féminine, la lutte de la femme pour être définie et reconnue comme un être aux besoins spécifiques dans un monde patriarcal.

À l'inverse de Ziogas et Kambanellis, Kekkou reprend le mythe sophocléen sans en construire un de son propre invention ; toutefois, l'organisation de la fable balance entre la reformulation des éléments constitutifs du mythe antique (dans le premier acte) et des scènes totalement nouvelles (dans les deuxième et troisième actes). Dans cette perspective, presque tous les personnages de la tragédie antique sont présents et l'auteur insiste particulièrement sur la façon dont ces personnages sont projetés dans les différents espaces-temps ; car la

¹⁸² « ...que toi, tu ne l'aies pas dit, c'est ça que moi j'aurais voulu, ne pas porter cela tant que je vis...! » .

modernisation dans cette pièce n'est pas seulement réduite à une nouvelle perception du mythe antique : au niveau structurel, l'espace et le temps sont mêlés dans des combinaisons diverses qui s'écartent de la tradition dramatique antique. Plus spécifiquement, la dramaturge choisit de présenter sa propre version de la tragédie à travers des transitions perpétuelles entre un entourage mythologique indéfini et un univers contemporain également indéfini ainsi que par le biais d'une intemporalité située après la mort.

Comme la thématique des relations entre les sexes dans la société contemporaine abordée d'un point de vue féminin est centrale, tous les conflits entre les personnages sont développés sous cet angle.

Dans la première scène, le caractère d'Antigone trouve des résonances sophocléennes surtout à l'égard de sa position déterminée tout comme de la supériorité de son caractère, accentuée à travers son opposition avec Ismène. Rappelant l'hypotexte antique, la première scène s'ouvre avec Ismène qui trouve Antigone dans le jardin où l'héroïne est restée éveillée pendant la nuit. Ismène essaie en vain de la convaincre d'aller dormir puisque le lendemain est le jour de son mariage avec Hémon. Le comportement d'Antigone reste énigmatique et étrange pour sa sœur qui l'interprète mal. Créon entre en scène et tente à son tour d'aborder Antigone. Ce Créon est humain et fragilisé par la vieillesse et la maladie, comme il le répète régulièrement. Il aimait Polynice et compatit avec Antigone au sujet de la mort de son frère. Sa peur majeure se situe dans le public effréné qui désire le châtement violent du corps de Polynice. Créon parvient à apaiser la fureur du peuple à l'encontre du mort et à lui rendre quelques honneurs symboliques et succincts.

Néanmoins, cet acte n'est pas suffisant pour Antigone qui revendique une tombe royale pour son frère. Antigone prend la décision résolue d'enterrer son frère tout en sachant que cet acte la conduira à la mort ; elle choisit de mourir cette fois non pas pour défendre les lois éternelles divines mais à cause de l'impasse à laquelle son sentiment amoureux pour son frère l'a conduite.

D'après Ioanna Zervou, Kekkou retrace le mythe d'Antigone afin d'interroger le subconscient féminin dans le cadre d'une société patriarcale. L'amour d'Antigone pour Polynice dépasse les frontières du sentiment fraternel et devient un amour érotique. Pour Antigone, que sa

conception de l'amour rapproche des sociétés matriarcales, son sentiment n'a rien d'impur (Zervou [préface] dans Kekkou 1992 : 23). En revanche, de tels sentiments ne sont en rien approuvés dans une société patriarcale. Pour ainsi dire, dans la société patriarcale, l'amour pour le frère demeure dans la sphère de l'irréalisable et est voué à l'échec (*ibid.* : 9-11). Sous cet angle, on dirait que lorsque Antigone perd son frère, elle perd symboliquement l'appui matriarcal contre la soumission que la loi patriarcale (Créon et Hémon) lui impose (Zervou *ibid.* : 11).

Dans la deuxième scène, Kekkou met l'accent sur ce qu'il se passe après la mort de l'héroïne, dans le but de dévoiler les tentatives de l'âme féminine de se débarrasser de la loi patriarcale. Au début, des gardes éloignent la foule de la tombe et annoncent la mort d'Antigone et d'Hémon. Par la suite, l'action change de temps et d'espace en mettant au premier plan le dialogue entre les cadavres d'Antigone et d'Hémon qui se déroule dans un temps intemporel qui comporte des références contemporaines¹⁸³.

Dans cet espace, Hémon est d'avis qu'Antigone lui appartient désormais tout entière ; à l'inverse l'héroïne le contredit en disant que « les choses ici sont insoumises » (*ibid.* : 39) et en désapprouvant son désir de possession.

Au sein de ce dialogue, le regard devient un tremplin de la reconnaissance mais aussi de la disparition de soi : Antigone révèle que ce qu'elle a aimé chez Hémon était son regard qui, pendant une soirée, contenait tout son désir érotique sans oser devenir acte. C'est à travers ce regard qu'il lui a semblé le voir pour la première fois, percevoir dans son seul regard leur rencontre à tous les deux : « Τότε πρώτη φορά άρχισα να αγαπώ τον εαυτό μου, όταν συνάντησα τον εαυτό μου μες στο βλέμμα σου. »¹⁸⁴ (*ibid.* : 45). Ému par ses paroles, Hémon désire l'embrasser ; à ce point-là Antigone l'accuse de sa tendance à toujours la rabaisser au sein de leur relation de sorte qu'elle perdait progressivement son propre regard :

¹⁸³ Cette modernité est induite autant par le style et la morale des personnages que par la présence d'une moto sur la scène, qu'on entend en bruit de fond (Chasapi 2002 : 1095), placée juste à côté de l'entrée de la tombe. La dramaturge note que cette moto peut être remplacée par n'importe quel autre véhicule qui signale « la transition d'un niveau [temporel] à l'autre, le parcours dans le temps et l'espace » (Kekkou *op. cit.* : 33).

¹⁸⁴ « Alors pour la première fois, j'ai commencé à m'aimer, quand je me suis rencontrée dans ton regard. »

Και ερχόσουν κοντά μου και αυτά τα χέρια σου βυθίζονταν στα μαλλιά μου. Με κοιτούσες στα μάτια...Τι βλέμμα, θεέ μου! Και η γη συμπυκνωνόταν σε μια τελεία και εσύ έπαιρνες τις διαστάσεις Τιτάνα! Τι βλέμμα, θεέ μου¹⁸⁵ ! (*ibid.* : 46)

Με κοίταζες και υπήρχα, έστρεφες το βλέμμα σου και χανόμουνα, έτσι που κατάντησα απόλυτα χωρίς βλέμμα, βαθμιαία έβλεπα μέσα από εσένα, έβλεπα τον κόσμο μέσα απ'τα μάτια σου¹⁸⁶ (*ibid.* : 49).

Les vraies intentions d'Hémon qu'Antigone reconnaît et décide d'affronter s'établissent non seulement par la force de son regard mais aussi par sa présence entière qui est irrésistible : Hémon, comme un autre Apollon d'une beauté incomparable, puisait dans l'existence d'Antigone pour devenir encore plus puissant, encore plus dominant.

Dans ce dialogue entre les deux héros, on retrouve des allusions au droit matriarcal, lorsque les femmes choisissaient librement leur façon d'exister socialement. En revanche, dans les sociétés patriarcales, leurs désirs et leurs besoins sont souvent mis au second plan en comparaison à ceux des hommes ; bien plus, les hommes se montrent possessifs à l'égard des femmes et ont tendance à imposer à tel point leurs envies que les femmes se sentent absorbées par eux, perdues, sans existence individuelle : dans ce cadre Hémon suit Antigone dans la mort seulement pour la posséder entièrement comme il le répète perpétuellement en triomphant : « Δεν πρόκειται να μου ξεφύγεις! »¹⁸⁷, « Και αν είσαι σύννεφο έγινα η φυλακή σου. », « [...] σ έχω κυκλώσει ! »¹⁸⁸ (*ibid.* : 38), « Είμαι μαζί σου και συ δεν μπορείς, ούτε να το αρνηθείς, ούτε να φύγεις πια! »¹⁸⁹ (*ibid.* : 40) ; Antigone lui oppose sa liberté: « Τα

¹⁸⁵ « Et tu venais près de moi et tu plongeais ces mains-là dans mes cheveux. Tu me regardais dans les yeux... Quel regard, mon dieu ! Et la terre se condensait en un point et toi tu prenais tes distances, Titan ! Quel regard, mon dieu ! ».

¹⁸⁶ «Tu me regardais et j'existais, tu tournais le regard et je me perdais, et telle que je me suis retrouvée complètement sans regard, peu à peu je voyais à l'intérieur de toi, je voyais le monde à travers tes yeux. »

¹⁸⁷ « Tu ne peux plus m'échapper! ».

¹⁸⁸ « Et si tu es un nuage, je suis devenu ta prison. », « [...] Je t'ai encerclée! ».

¹⁸⁹ « Je suis avec toi et toi ne peux plus, ni le refuser ni partir! ».

πάντα γεννήθηκαν ελεύθερα και εσύ ποτέ δεν το κατάλαβες αυτό.»¹⁹⁰ (*ibid.* : 40) et se sentant étouffée elle crie : « Chaque fois, tu me quittais plus fort et moi je perdais toute ma force... Jusqu'à ce que je me sois perdue moi-même, je me suis soutenue contre toi ! »¹⁹¹ (*ibid.* : 48).

Grâce à des indications scéniques et à un éclairage appropriés, Antigone est élevée à un niveau surnaturel. Métamorphosée en une statue blanche ailée, elle s'adresse à Hémon d'une voix solennelle. Progressivement ils s'écartent l'un de l'autre. Hémon appartient au monde des mortels. Pour cette raison il se réveille de nouveau dans le chronotope mythologique du début mais il porte la couronne pourpre d'un amour perdu pour toujours. Ismène surprise de l'avoir trouvé vivant, le soutient pour qu'il puisse marcher puis ils s'embrassent.

La présence d'Hémon et d'Ismène comme couple conjugal domine dans la dernière scène. La fusion du présent et du passé se poursuit puisqu'il y a toujours des références qui établissent un cadre mythologique (par exemple le conseil du sénat) mais aussi des références contemporaines comme les habitudes vestimentaires et culinaires ou les marques des voitures. Pourtant, les choix d'un discours simple et souvent vulgaire, aussi bien que les personnages qui ne conservent en rien la noblesse des anciens héros mettent plutôt en exergue le caractère contemporain.

Dans cette scène, le comportement d'Hémon envers Ismène porte au jour la structure patriarcale de leur relation conjugale. Hémon apparaît comme un mari agressif et despotique qui impose à sa femme des règles de convenance vestimentaire et qu'il traite de manière indigne. Ismène, qui reste toujours la contrepartie d'Antigone, symbolise toutes les femmes qui préfèrent se compromettre aux demandes d'une société patriarcale au lieu de se battre pour leur émancipation. Dans cette perspective, l'impossibilité de fonder un contact essentiel est largement due, d'une part à la tendance du sexe masculin à manipuler les femmes comme des marionnettes en prenant des décisions en leur nom, et de l'autre à la tolérance des femmes. Cette position d'Ismène, la rapproche de celle des membres de la famille d'Antigone

¹⁹⁰ « Tout est né libre et ça, toi tu ne l'as jamais compris. »

¹⁹¹ « Chaque fois, tu me quittais plus fort et moi je perdais toute ma force... Jusqu'à ce que je me sois perdue moi-même, je me suis soutenue contre toi ! ».

qu'on rencontre dans l'œuvre de Ziogas en ce que dans les deux cas, les personnages en question demeurent empiégés dans les lois établies socialement.

De surcroît, dans cette dernière scène de la pièce de Kekkou – le type d'amour qu'Antigone éprouvait pour Polynice, évoqué brièvement dans la première scène et un peu plus développé mais encore incomplet dans la deuxième –, est pleinement dévoilé ici.

La référence à l'anniversaire de la fille d'Hémon et d'Ismène – laquelle, enfermée dans sa chambre à cause de sa folie, apparaît comme une mauvaise copie d'Antigone – qui coïncide avec la date de la mort d'Antigone, rappelle l'héroïne à leur mémoire. Sous les allusions persistantes d'Ismène à sa sœur et à son acte pour elle incompréhensible, Hémon, qui regarde désormais la réalité lucidement, finit par se confesser : Antigone éprouvait des sentiments érotiques pour son frère et sa liaison avec Hémon n'était qu'une tentative désespérée pour équilibrer sa situation. Avec amertume, il reconnaît finalement la réalité : la mort de Polynice a brisé cet équilibre fragile et superficiel et a mis la situation au clair : Antigone n'a pas enterré son frère mais « μάλλον το πτώμα του έρωτα έθαψε, με την φυγή της... »¹⁹² (*Ibid.* : 73).

Comme l'intérêt de la pièce se porte sur l'analyse des situations qui concernent les relations hommes-femmes, Kekkou a choisi de diminuer l'action tragique – concentrée surtout dans la première scène – et de développer plutôt un théâtre de la parole orienté vers le déploiement du psychisme féminin. Ainsi, on constate la présence de tirades monologiques qui engendrent une réduction de la partie de la péripétie ; même les passages où l'on croit pouvoir discerner un genre d'*anagnorisis* ne concernent pas des personnages mais des situations mises en lumière par l'intermédiaire du discours : lorsque les masques tombent et les prétextes s'écroulent, Antigone reconnaît dans le visage d'Hémon son rôle autoritaire dans sa vie et Hémon, à son tour, l'insignifiance de sa place dans le triangle amoureux dans lequel il tenait, au fond, le rôle du substitut d'amour. Dans cette perspective, la signification de la parole et son agencement dans l'œuvre s'avèrent prépondérants. À l'origine poétique, mais s'adaptant également aux autres registres, cette parole devient l'essence de la théâtralité, puisqu'elle s'avère presque synonyme de l'action et que les conflits se nouent au cœur même de l'activité

¹⁹² « plutôt le cadavre de son amour, avec son départ... ».

langagière. Ainsi, de même que Spyridakis et Demarcy, Kekkou met en avant les potentialités du langage et du style, pratique principalement rencontrée dans le traitement du discours tragique des réécritures-traductions.

Par une large gamme des modalités dramaturgiques et par de nouvelles prolongations à caractère surtout sociologiques, Kambanellis, Ziogas et Kekkou proposent leurs propres versions du mythe d'Antigone.

Il est vrai que les personnages d'Antigone et de Créon dans la dramaturgie grecque et française abondent et dépassent de loin les textes analysés. Pour autant les réécritures-adaptations dramatiques évoquées constituent un bon exemple de la pluralité des révisions dramaturgiques contemporaines du mythe tragique autant au niveau thématique qu'au niveau structurel.

Chez Cocteau et Anouilh, la figure d'Antigone devient symbole de résistance en prise étroite avec la réalité politique de leurs temps. Par la pratique de la « contraction » Cocteau donne corps à la figure à la fois « anarchiste » et sainte de son héroïne qui, située entre les deux guerres mondiales, essaie d'éveiller les spectateurs contre le danger éminent de tout pouvoir despotique. En conciliant de nouvelles formules et découvertes dramaturgiques comme celle du métathéâtre avec une structure de l'action tragique assez conventionnelle qui adopte des éléments de Sophocle, Anouilh place son Antigone dans un cadre totalement désacralisé et démythifié. Inflexible et idéaliste par sa position, ce personnage laisse les lecteurs-spectateurs s'interroger sur l'interprétation de son acte qui, au milieu de la deuxième guerre mondiale, prend des dimensions politiques qui touchent le sujet de la responsabilité de l'homme d'accomplir son devoir.

En s'éloignant de toute forme de la politisation du mythe mais en dialoguant avec l'*Antigone* d'Anouilh, Spyridakis donne au matériau mythique existant une nouvelle dimension, plus philosophique. Dans cette œuvre qui se focalise plus sur ce qui est dit que sur ce qui est fait, la discorde des deux personnages principaux révèle des positions qui ont une forte charge idéologique tandis que le destin d'Antigone ne trouve son sens que dans son lien étroit avec le paysage et l'histoire grecs.

Exprimant des valeurs humaines du passé et du présent impérissables, le personnage d'Antigone chez Demarcy se distancie des circonstances politiques spécifiques pour se hausser comme symbole diachronique de désobéissance à des forces qui militent contre toute valeur humaine. Dans cette œuvre, l'auteur se forge un outil moderne qui amplifie le rapport entre le passé et le présent : le dérèglement du temps qui détermine autant la structure de l'action que le message tragique.

La technique du dérèglement de la structure temporelle réapparaît dans l'œuvre *Antigone ou la fin des illusions* de Maria Kekkou. En reprenant le motif de l'acte de l'enterrement, la dramaturge nous met sur la voie de nouvelles perspectives thématiques qui concernent plutôt des problématiques sociales traitées sous la lumière de l'écriture féminine qu'un conflit proprement dit tragique.

Dans *La Négociation pour le mariage d'Antigone*, Ziogas choisit le chemin de la parodie pour mettre en œuvre des personnages et des situations qui font un écho discordant avec l'hypotexte de la tragédie. Cette œuvre fait usage de modalités innovantes principalement repérées au niveau de la langue et du style ; en revanche, elle suit une composition structurelle en général classique. À travers cette corrélation des moyens rhétoriques innovants avec la forme traditionnelle, le dramaturge incrimine les pratiques néfastes de la société de l'époque et cherche à en retracer les prolongements tragiques dans les existences humaines.

De manière similaire à Ziogas, Kambanellis adopte une approche sociologique du mythe et recourt à des pratiques théâtrales innovantes comme celle du métathéâtre tout en suivant une action dramatique traditionnelle. À propos du traitement du matériau mythique, il propose une réactualisation du mythe des Labdacides totalement particulière : il transfère l'action dramatique après les événements narrés dans toutes les tragédies sophocléennes qui ont traité le mythe thébain et, en plus de cela, il déplace l'intérêt des grands héros sur les personnages secondaires. Dans ce cadre, en ouvrant un dialogue extrêmement fécond avec l'hypotexte antique et en se focalisant sur l'homme et sur sa place dans l'environnement social, le dramaturge parvient à donner un nouveau corps à la dimension du tragique.

3. Œdipe et ses « doubles » : versions contemporaines du tragique

Contrairement à *Antigone*, dans *Œdipe roi* on rencontre un héros qui n'a pas choisi son destin ni mené une révolte pour défendre ses valeurs, mais un personnage qui sans le vouloir et surtout sans le savoir a lui-même manœuvré pour sa propre perte. Déchiffreur de l'énigme du Sphinx, Œdipe vise à sauver Thèbes pour une deuxième fois et la débarrasser de la peste. Son ignorance le conduira à s'engager vis-à-vis du peuple à trouver le coupable. Cette ignorance reflétée et accentuée dans toute la pièce par la diffusion de la métaphore filée entre la lumière et l'aveuglement pénètre et définit l'existence même du héros : bien qu'il se montre remarquablement lucide et clairvoyant devant le Sphinx, bien qu'il connaisse la réponse à la question « qu'est-ce que l'homme ? », il se trouve dans l'ignorance complète devant la question « qui suis-je ? ». Lorsque la lumière de la vérité brillera, le héros, de peur de l'affronter, s'aveugle en projetant ainsi une réalité universelle pour l'homme : l'incapacité de rester lucide, le désir de fermer les yeux, le malentendu – même inconsciemment choisi – ne constituent que des tendances à dévoiler la vérité affreuse qui nous concerne, car une telle connaissance provoquera une douleur insupportable (Veikos dans Grammatas 1996 : 18-25).

Du fait que la double nature d'Œdipe anime des sujets universels et diachroniques, ce mythe tragique acquiert une place privilégiée dans les préférences des lecteurs contemporains (Fraisie 1965) et nourrit des discours anthropologiques, psychanalytiques et philosophiques. À titre indicatif, la double nature du héros œdipien semble projeter une conception contemporaine de la situation humaine, l'idée que « l'homme n'est pas un être qu'on puisse décrire ou définir ; il est un problème, une énigme dont on n'a jamais fini de déchiffrer les doubles sens » (Vernant 2001a [1972]: 110).

De cette manière le lecteur reconnaît à travers les ambiguïtés de l'oracle et les doubles sens des paroles d'*Œdipe roi* « l'exemple de la tragédie de l'aveuglement humain » (Kaufmann 1979 : 140), sujet qui, allié avec l'absence des dieux est conforme aux préoccupations contemporaines sur le tragique de l'existence humaine (Fraisie 1965 : 984-985). Sous ce prisme, Œdipe devient une figure emblématique qui symbolise les caractéristiques diachroniques de la situation humaine. Néanmoins, le chemin de l'homme n'est pas à sens

unique : il y a toujours la possibilité de renverser la trajectoire de l'anéantissement à la rédemption. En acceptant sa chute et en se montrant prêt à y participer, Œdipe fait preuve de plus d'envergure que ce qu'il a montré lorsqu'il a résolu l'énigme du Sphinx et qu'il est devenu roi, (Bowra 1993: 144-145), ce qui laisse présager un destin différent. C'est cela qu'*Œdipe à Colone* présente, en complétant ainsi la conception de Sophocle de la situation humaine : la connaissance résulte de l'obscurité. Pour sortir de sa tragédie personnelle, l'homme doit traverser la route qui amène de la révolte à la soumission (Domenach *op. cit.* 28-29) ; altéré par la douleur mais aussi par la lucidité, il peut désormais devenir l' élu des dieux. La trajectoire de la gloire au néant puis du néant à une situation privilégiée auprès des dieux ne révèle que la réalité de l'expérience humaine qui oscille entre les deux extrêmes selon la position tenue devant « les jeux du destin ». Elle ne peut alors qu'alimenter encore la dramaturgie contemporaine qui cherche à réanimer le mythe d'Œdipe sous la lumière de nouvelles perspectives que le XX^e siècle a introduites.

3.1. Pourquoi coupable ? Approches psychanalytiques d'une question réitérée

Dans les tragédies antiques, la fin tragique apparaît comme le résultat tant des effets d'une volonté divine que de l'acte propre du héros (Jaspers 1990 : 23-24). Le héros sombre généralement sous le poids d'une responsabilité indéterminée et d'une culpabilité indéfinie, qui font partie intégrante de son être. Le mythe d'Œdipe est un exemple emblématique de cette situation dont l'absurdité a souvent encouragé des tentatives dramaturgiques de réinterprétation. Trois réécritures de cette analyse – *La machine infernale* de Cocteau, *Œdipe ou le Roi boiteux* d'Anouilh et *Œdipe* de Volkoff – mettent au centre de leur intérêt la culpabilité œdipienne sous l'angle de la vie intérieure du héros à dimensions freudiennes. Autour de cette perspective se dressent également d'autres horizons thématiques comme des allusions à la réalité politique ou des questionnements ontologiques.

Après sa version d'*Antigone*, Jean Cocteau revient sur le mythe thébain en retraçant cette fois le mythe d'Œdipe dont il avoue qu'il ne cesse de dominer dans sa pensée : « J'ai toujours traité la grande fable d'Œdipe, même lorsque il m'arrive d'en inventer une autre » (cité par

Lieber [introduction] dans Cocteau 1934 : 18). Publiée et montée par Jouvet dans les décors de Christian Bérard dans la Comédie des Champs Élysées en 1934, *La Machine Infernale* du dramaturge reprend le mythe tragique sophocléen dans une forme modernisée qui conserve le contexte et le décor antiques.

L'originalité de Cocteau dans cette pièce tient d'emblée au mélange des genres qui articule la portée dramatique de l'œuvre. Conçue en effet soit comme « caricature de tragédie » (Domenach 1967 : 38) soit comme « adaptation paratragique » (Burian dans Easterling 1997 : 248), cette œuvre propose un retraitement du mythe tragique qui a fait date dans la renaissance du théâtre mythique¹⁹³ : par le biais de ses liens intertextuels étendus entre autres au théâtre élisabéthain, à Sénèque, à Dryden, au burlesque et à la comédie de boulevard, Cocteau associe la bouffonnerie avec les tons tragiques dans le but de présenter démythifié le sort des mortels (Linares 2008 : 22). Ce mélange des genres est reflété dans plusieurs aspects du texte : d'abord dans la composition des personnages qui, quoique présentés comme démythifiés et parodiés, portent des résonances tragiques¹⁹⁴ ; ensuite dans les moyens

¹⁹³ Ayant imaginé l'idée dès 1928-29, il écrit dans *Opium* à ce propos : « Je rêve qu'il me soit donné d'écrire un Œdipe et le Sphinx, une sorte de prologue tragi-comique à *Œdipe roi*, précédé lui-même d'une grosse farce avec des soldats, un spectre, le régisseur, une spectatrice. Représentation allant de la farce au comble de la tragédie, entrecoupée de mes disques et d'un tableau vivant : Les Nocés d'Œdipe et de Jocaste ou La Peste à Thèbes. » (Jean Cocteau, *Opium*, Paris, Stock, 1930).

¹⁹⁴ À titre d'exemples, on peut mentionner le premier acte où le spectre de Laïus, voulant prévenir la reine d'une menace imminente, fait son apparition la nuit, sur les remparts de la ville. Toute la scène fait songer à la scène fameuse de *Hamlet* où le roi défunt apparaît sur la terrasse d'Elseleur. Néanmoins, la bouffonnerie des soldats chargés de monter la garde à Thèbes ainsi que la démythification de Laïus qui, autrefois roi puissant ne peut désormais que produire des cris inarticulés, tourne en dérision cette grande scène romantique chez Shakespeare. La parodie est encore plus accentuée quand la reine Jocaste et le grand prêtre Tirésias apparaissent. En tenue de soirée comme une dame de la haute société, névrosée et extravagante, la reine Jocaste ne rappelle en rien son archétype antique. De la même manière, Tirésias suit la reine qui le manipule comme un serviteur fidèle et tolérant ses caprices et ne conserve en rien la grandeur tragique du serviteur du dieu. Toutefois, la reine, pour parodiée qu'elle soit, porte des résonances tragiques sous-jacentes : la gêne provoquée par son voile qui se prend aux buissons, s'accroche aux roues des chars, s'enroule dans les jambes de Tirésias, dévoile un présage anxieux et douloureux de ce qui arrivera des années plus tard quand elle se pendra avec. Pour sa part, Tirésias, plus digne qu'au début, vient dans le troisième acte prévenir Œdipe en faisant des allusions à son destin tragique. Quant au personnage d'Œdipe, l'acte de la rencontre avec le Sphinx est indicatif de sa figure parodiée. Démythifié, Œdipe

linguistiques et stylistiques qui oscillent entre la parodie à des tons sérieux. Il est ainsi remarquable que, de manière similaire aux traducteurs de réécritures, le dramaturge n'hésite pas à mobiliser des moyens stylistiques pour renouveler le message tragique, pratique déjà mise en œuvre d'ailleurs dans son *Antigone*.

Ce mélange stylistique devient très apparent dans les paroles de la Voix qui précèdent chaque scène. Prononcées sur un ton sérieux, ces paroles contrastent avec le style comique que l'on repère tout au long du déroulement des scènes. Bien que la Voix rappelle le chœur antique en renouant ainsi avec la tradition, elle s'en différencie : invisible et placée dans un temps et un lieu anhistorique, elle prend le rôle du « narrateur génératif » (Confino 2008 : 78-79) qui commente l'action de manière métadramatique. Distant des personnages et des événements, son rôle consiste à annoncer avant chaque scène ce que la volonté des dieux malfaisants réserve à l'être humain. Il ne préserve donc pas le rôle du chœur tragique – personnage collectif et anonyme – qui exprimait à titre général les réactions et les émotions de la communauté. Dans cette perspective, avant que le premier acte démarre, la Voix expose toute la préhistoire du drame d'Œdipe. En clarifiant les intentions cruelles des dieux, elle élucide en même temps le titre surprenant de la pièce et explique le trajet du héros qui, chutant du bonheur au malheur, constitue un jeu de divertissement pour les dieux qui aiment voir leur victime tomber de haut (Cocteau 1934 : 34).

La pièce est articulée de manière innovante au niveau structurel : divisée en quatre épisodes dont chacun a été conçu à un moment différent¹⁹⁵, la forme de l'œuvre semble en effet

est présenté comme un jeune homme aventurier, très ambitieux et égocentrique. La description de la jeune fille-Sphinx sur ce qui arriverait à Œdipe si elle le traitait comme tous les autres jeunes hommes qui étaient allés à sa chasse, pleine d'expressions comiques et d'images grotesques, conduit le héros à réclamer sa mère tant il a peur et à supplier : « Oh ! Madame... Oh ! Madame ! Oh ! non ! non ! non ! non, madame ! » (Cocteau 1934 : 96). La ridiculisation du héros continue lorsque le Sphinx, ayant lui délivré la réponse de l'énigme, l'invite un peu plus tard à répondre de nouveau à la même énigme comme s'il ne l'avait jamais entendue. Enfin, dupé de manière si évidente par le Sphinx et Anubis, il apporte comme dû le cadavre du Sphinx qui porte la tête de chien d'Anubis. Toutefois, lorsque la vérité est révélée il sera écrasé comme son archétype ancien.

¹⁹⁵ Dans l'introduction de la pièce écrite par Gerald Lieber, on apprend que Cocteau a construit son œuvre « en désordre » : d'abord la deuxième scène, ensuite la première scène et puis la troisième scène (Cocteau 1934 : 9).

disjointe en des parties autonomes et incohérentes. Toutefois, même si chacun des quatre actes porte ses propres climat, rythme, thématique, style de jeu et langage (Lieber dans *ibid.* : 9-10), à tel point qu'on pourrait considérer chacun comme la miniature d'une œuvre théâtrale autonome, il y a une cohérence profonde. Celle-ci résulte de la thématique centrale : les trois premiers épisodes narrent l'histoire antérieure à la tragédie, imaginée par le dramaturge lui-même, et seul le dernier suit le modèle d'*Œdipe roi* car Cocteau prévoyait en effet d'embrasser dans un large coup d'œil toute la vie d'Œdipe afin de la rendre sensible au spectateur « [...] de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel. » (*ibid.* : 35). Ce noyau thématique, au-delà de la cohésion qu'il apporte, déplace la pièce vers une dimension métathéâtrale où le déroulement tragique obéit scéniquement à la volonté des dieux impitoyables et où les héros sont transformés en marionnettes qui jouent un rôle prédéterminé. La technique métathéâtrale est d'ailleurs également empruntée à l'usage du discours dramatique ; ici, le procédé de la métaphore endosse une fonction totalement différente de celle qu'on rencontre chez Sophocle et dans les réécritures-traductions : les énoncés métaphoriques, issus du monde du théâtre contribuent à amplifier la situation parodique des héros : « Pas ainsi! Je ressemblerais à ce tragédien de Corinthe que j'ai vu jouer un roi et porter le corps de son fils. » (*ibid.* : 104).

Le rôle du temps dans la construction de chaque épisode s'avère fondamental, du fait qu'il ne met pas seulement en avant l'histoire d'Œdipe dans toute son extension mais suggère aussi le jeu bien huilé de la manipulation de l'homme par des forces divines. De fait, on constate trois étapes dans le temps et quatre dans l'espace : les deux premières scènes se déroulent parallèlement mais dans des lieux différents découvrant deux facettes distinctes de l'histoire : l'une, sur les remparts de Thèbes, où apparaît le spectre de Laïus qu'Œdipe vient d'assassiner, montre le monde des êtres humains autrement dit des « victimes » des dieux. Dans ce chronotope, la passerelle de communication que le spectre de Laïus essaie de dresser entre l'au-delà du temps et le temps de l'histoire échoue et démontre ainsi l'impossibilité pour les mortels de dépasser la finitude de leur nature ; parallèlement, il introduit l'opposition entre le monde des apparences et la réalité en faisant ainsi allusion au motif thématique sophocléen entre la lucidité et les ténèbres, largement diffusé par le procédé de la métaphore filée. La deuxième, qui a lieu dans la campagne où Œdipe rencontre le Sphinx met en scène les dieux

et leur complot au détriment de l'homme. Cette dimension « recto-verso » du temps sert la double conception du monde qui se divise entre l'espace des mortels et l'univers des immortels en montrant que le déroulement tragique ne peut être vu que comme une histoire où deux faces conflictuelles s'entremêlent.

Appartenant elle aussi à la préhistoire du mythe tragique mais se rapprochant du dénouement tragique, la troisième scène se déroule le soir des noces d'Œdipe et de Jocaste dans la chambre nuptiale. Enfin, le dernier épisode, situé dix-sept ans après le troisième, nous ramène à la tragédie de Sophocle. Il faut remarquer qu'aucune de ces scènes n'a la prétention d'explosion finale puisque la fin tragique est prédite par les paroles d'une Voix qui rappelle le chœur antique.

Le jeu structurel entre des diverses spatio-temporalités apparaît aussi dans l'*Œdipe* de Volkoff. Dans cette œuvre qui se donne pour objectif de faire revivre la tragédie antique sous la lumière de la réflexion contemporaine, Vladimir Volkoff entreprend de réexplorer le mythe tragique en prenant ses distances vis-à-vis de la forme de la tragédie antique et en réactualisant son sens tragique.

Dans cette pièce en un acte, le dramaturge puise des éléments dans le contenu mythologique des trois tragédies sophocléennes et principalement dans celle d'*Œdipe roi* en cherchant à reconstruire le mythe avec des scènes de sa propre invention. S'enchaînant l'une après l'autre, ces scènes sont structurées selon la technique de l'alternance de différentes spatio-temporalités. Par le biais de cette technique, le dramaturge projette les échos du passé mythique sur le présent scénique afin de retraiter en premier lieu le sujet de la culpabilité d'Œdipe. Dans un deuxième temps, il entend réinvestir le discours sur les questions tragiques – à proprement parler l'inceste, le rôle du destin et le sort héréditaire – afin d'approfondir sa vision de la destinée humaine dans le monde. Dans ce cadre, il privilégie une approche philosophique qui relègue au second plan l'action tragique et scénique en faveur de la parole poétique. Ainsi, les événements sont ainsi plus racontés que déroulés, ce qui évince toute idée de reversement ou d'*anagnorisis*.

Œdipe ou le Roi boiteux d'Anouilh, tout comme l'*Œdipe* de Volkoff, est un drame en un seul acte. Quand il l'écrit en 1978, plusieurs années après *Antigone*, Anouilh, qui s'avoue toujours

inspiré par le mythe thébain sophocléen¹⁹⁶, entreprend de réécrire le mythe tragique d'*Œdipe roi*. Dans cette œuvre le dramaturge traite le mythe sophocléen sans chercher particulièrement à le détourner. Toutefois, pour proche de l'action tragique de Sophocle qu'il soit, ce drame dévoile la propre vision du dramaturge : d'abord par le style de l'écriture qui, comme dans *Antigone*, recourt à un langage moderne et souvent familier (Blancart-Cassou 2007 : 116) ; dans ce cadre on retrouve dans certains endroits la préférence d'Anouilh pour « une langue imagée » (Malachy 1978 : 76-88), souvent sous la forme de la comparaison : « Au lieu de foncer comme un taureau furieux sur un bout d'étoffe rouge, veux-tu m'écouter ? » (Anouilh 1996 [1986] : 37) ; en deuxième lieu, par la nouvelle conception du mythe où le sujet de la responsabilité du héros tragique est abordé selon des prolongations psychanalytiques.

L'action tragique suit en général la structure de l'intrigue sophocléenne¹⁹⁷ à la différence que la fin tragique est prescrite par le chœur dès le début. Cette technique qui apparaît aussi dans *La Machine infernale* situe la *péripétie* et la reconnaissance des deux œuvres sur une nouvelle base : ce n'est plus le dénouement tragique qui est mis en avant mais les inclinations internes qui vont conduire le personnage à ce dénouement.

Dans cette pièce, le conflit intérieur du héros est mis en exergue et révèle la réflexion contemporaine sur la psychanalyse freudienne née de la méditation sur *Œdipe roi*¹⁹⁸. L'*Œdipe*

¹⁹⁶ « *Œdipe roi*, relu il y a quelques temps par hasard comme tous les classiques, quand je passe devant mes rayons de livres et que j'en cueille un, m'a ébloui une fois de plus – moi qui n'ai jamais pu lire un roman policier jusqu'au bout. Ce qui était beau du temps des Grecs et qui est beau encore, c'est de connaître d'avance le dénouement. C'est ça, le vrai "suspense"... Et je me suis glissé dans la tragédie de Sophocle comme un voleur – mais un voleur scrupuleux et amoureux de son butin. » (Anouilh : 1996 [1986]).

¹⁹⁷ À l'égard des parties dialoguées, la seule pure innovation se trouve dans la scène qui ouvre la pièce où, pendant que le chœur s'adresse au public, les deux personnages, Œdipe et Jocaste, se trouvent assis sur un banc au fond de la scène.

¹⁹⁸ À propos du complexe d'Œdipe nous lisons dans André Green : « Le complexe d'Œdipe est généralement connu sous la forme du complexe d'Œdipe positif du garçon : rivalité avec le père conduisant aux souhaits parricides et au désir pour la mère jusqu'à l'accomplissement incestueux, formes extrêmes dont l'expression n'est figurée que dans l'inconscient. Mais Freud, dès 1923, a montré l'existence en chacun d'un complexe d'Œdipe double, à la fois positif et négatif (inverse du précédent). Ces deux termes occupent chacun un bout de

d'Anouilh est un personnage qui comporte plusieurs caractéristiques du héros de Sophocle. Il a confiance en lui et en ses forces. Il est décidé et fort. Toutefois il a une caractéristique commune à les personnages masculins d'Anouilh : il est à la fois adulte et enfant (Malachy 1978 : 51). Cette caractéristique anouilhienne prend dans *Œdipe ou le Roi boiteux* des dimensions freudiennes : le héros se montre divisé entre deux tendances, une nature agressive et violente, qui le conduit vers la chasse et la guerre, et une autre pure et innocente qui l'amène à rechercher l'apaisement dans les bras de sa femme lorsqu'il s'endort comme un enfant sur son sein (Anouilh 1996 [1986] : 11).

Dès leur première rencontre Œdipe éprouve à la vue de Jocaste « une étrange douceur », « une promesse de paix » qui le trouble (*ibid.* : 9). Il aime ses « petites rides » comme une qualité qui accroît sa beauté (*ibid.* : 10). Pour sa part, Jocaste qui n'a éprouvé que terreur et haine pour Laïus (*ibid.* : 21), est devenue femme dans les bras d'Œdipe en s'inquiétant pourtant des métamorphoses de son caractère qui en font un homme belliqueux, avide, fulminant, se rapprochant par là de Laïus (*ibid.* : 11). Son comportement envers Œdipe rappelle plus une mère qu'une épouse : « Viens. Viens, mon petit garçon qui a peur des fantômes. Viens te coucher... Il est tard maintenant et cette journée a été rude... Mais tu sais que près de moi toutes tes peines s'apaisent... » (*ibid.* : 57). De manière tragiquement ironique, elle incite le héros à couper le cordon ombilical parce qu'elle a désormais pris la place de sa mère dans sa vie. Bien plus, elle évoque directement la réflexion freudienne : « Tu n'es pas le premier homme qui a partagé en songe le lit de sa mère. » (*ibid.* : 65). Le « complexe d'Œdipe » prend alors une portée très significative dans cette œuvre, au point de dominer toute la pièce.

À l'inverse d'Œdipe, Jocaste représente un personnage très humain, expressive et fouguese dans l'expression de ses sentiments. Elle a un caractère plus modéré qu'Œdipe, rappelant la technique de Sophocle qui consiste à placer à côté d'un caractère fort un caractère plus faible. Dès qu'elle découvre la réalité, elle supplie Œdipe de s'arrêter d'enquêter, de mettre fin à ses interrogations, pour assurer la continuité du bonheur qu'il a déjà acquis. Cependant, Œdipe se trouve aux antipodes de Jocaste ; déterminé à accéder à la vérité, il déclenche sa propre perte.

la chaîne dont ne persistent plus que les traces, qui auront survécu au refoulement. La fille comme le garçon est soumise à la même structure » (Green 1969 : 45).

On retrouve la même tempérance et la même incitation à la prudence de la part de Jocaste envers le personnage de Créon. Comme elle, Créon est aussi beaucoup plus humanisé. Dans son conflit avec Œdipe, il fait des estimations sur le caractère du roi qui proviennent de la psychanalyse contemporaine : « C'est la grande faiblesse des hommes de projeter ce qu'ils ont refoulé en eux sur les autres. » (*ibid.* : 38), « Tu parles pour toi, Œdipe, tu projettes sur moi ton orgueil. » (*ibid.* : 41). Défenseur du bonheur modéré et humain, il rappelle intertextuellement le même personnage de l'*Antigone* d'Anouilh lorsque, faisant la leçon à Œdipe après que la destruction a déjà été accomplie, il prétend que seules les joies simples permettraient à l'être humain d'être sauvé de la destruction tragique.

Hormis la dimension psychanalytique des héros, la vision particulière du dramaturge à l'égard de la reformulation du mythe tragique tient dans une large mesure à la transformation du rôle du chœur qui est chargé de nouvelles fonctions modernisées et subversives. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une technique nouvelle ; on la repère déjà chez Cocteau mais aussi dans l'*Antigone* d'Anouilh. Cependant, l'intérêt tient au rôle multidimensionnel du chœur, mis en avant à travers la technique métadramatique.

Au début de l'action, le chœur – réduit à un vieillard qui représente les citoyens de Thèbes – s'adonne à des commentaires à caractère métathéâtral ; observateur et commentateur froidement objectif et omniscient¹⁹⁹, il s'adresse au public pour présenter le personnage d'Œdipe « prêt » à représenter sur scène son rôle (*ibid.* : 7, 35) ; il marque aussi le début de la pièce proprement dite : « Et c'est ici que l'histoire commence... » (*ibid.* : 13) et connaît d'avance la fin tragique qui prescrit que le « bonheur » – question qui préoccupe en général les personnages d'Anouilh (Didier 1946 : 47) – n'est pas fait pour Œdipe. Dès lors, de manière similaire à *Antigone*, le chœur présente les héros pris dans leur rôle théâtral et avec un destin préétabli auquel ils n'échappent pas.

La fonction métadramatique du chœur va de pair avec la mise en avant du réseau intertextuel : effectivement elle nous rappelle le chœur dans l'*Antigone* du dramaturge ; parallèlement, elle fait résonner l'Œdipe sophocléen qui a acquis la portée d'un symbole culturel diachronique :

¹⁹⁹ Le chœur ne reste pas pour autant toujours passif ; quelquefois il s'adresse aux personnages et essaie de les raisonner, de les consulter ou de les influencer (Anouilh 1996 [1986] : 44, 47).

« Cet homme qui rêve sur ce banc, à côté de sa femme : c'est Œdipe. Œdipe en grec veut dire pied-enflé. » (*ibid.* : 7), « Voilà. Œdipe est prêt à jouer maintenant la pièce pour laquelle de toute éternité, sans doute, il avait été créé. Il va aller jusqu'au bout. » (*ibid.* : 35). Parfois le chœur développe une parole qui porte des échos du chœur sophocléen ; à titre indicatif, ses paroles sur l'homme divisé entre ses instincts animaux et sa quête de justice s'inspirent du deuxième stasimon de Sophocle (La Corre 2010 : 117) où le chœur réfléchissait à la démesure de l'homme et à sa foi (Anouilh *op. cit.* : 35-36) ; dans les mêmes pages on trouve également la métaphore filée du taureau perdu qui erre dans les bois sauvages, adoptée et reformulée d'après le premier stasimon de la tragédie antique. De manière intertextuelle, il fait également allusion à la version freudienne du mythe lorsqu'il décrit dans le détail la vie intime des deux héros et engage ainsi le récepteur à lier le mythe à des prolongations psychanalytiques.

L'inceste à prolongations psychanalytiques freudiennes est aussi chez Cocteau une thématique si importante que pour certains le « complexe d'Œdipe » a été considéré comme le sujet principal de cette pièce : « le sujet de la *Machine*, comme le voyait bien Schlumberger, c'est le mythe sexuel d'Œdipe, l'illustration du complexe freudien » (Martin 1972 : 156). Il est vrai que Cocteau dans l'ensemble de son œuvre est fasciné par les mythes dont il canalise les désirs et les sentiments aussi conscients qu'inconscients (Dumarty 1989 : 23). En ce qui concerne notamment du mythe d'Œdipe, le fait que Cocteau y revienne plusieurs fois²⁰⁰ est étroitement lié avec ses traumatismes psychiques (s. a. *Cahiers Jean Cocteau* 1971 : 112). Le suicide de son père quand le dramaturge avait huit ans a causé au dramaturge un sentiment d'auto-culpabilité qui a pris la forme de l'assassinat ; d'après Touzot ce sentiment de culpabilité est déjà fort dans la traduction-adaptation libre d'*Œdipe roi* que Cocteau a réalisée

²⁰⁰ Cocteau revient sur le mythe d'Œdipe dans *Œdipe roi*, *Oedipus rex*, *La Machine infernale* voire *Le testament d'Orphée* où il s'exclame : « Toujours cet Œdipe ! » (1961 : 36).

(2000 : 123-124)²⁰¹ ; hormis le suicide du père, les rapports problématiques avec une mère adorée et haïe (Burgelin & Schapira 1992 : 7) qui savait comment le culpabiliser pour son homosexualité (Touzot *op.cit.* 126) a animé l'intérêt de Cocteau pour un traitement freudien du mythe.

Déjà dans le premier acte, le fantôme de Laïus, de par l'instabilité de sa présence physique vient hanter la vie des vivants comme il a hanté la vie de Cocteau (Touzot *op. cit.* : 123). En ce qui concerne le traitement de l'inceste à prolongations freudiennes, le rêve que Jocaste confie à Tirésias ainsi que sa tendance à admirer le corps des jeunes hommes sont des exemples significatifs :

« Les petits garçons disent tous “Je veux devenir un homme pour me marier avec maman”. Ce n'est pas si bête, Tirésias. Est-il plus doux ménage, ménage plus doux et plus cruel, ménage plus fier de soi que ce couple d'un fils et d'une mère jeune ? » (Cocteau *op. cit.* : p. 62)

Toutefois, ce n'est qu'au troisième acte que cette thématique se déploie dans toute son étendue, laissant place autant à la douceur de l'attrance qu'à l'horreur de l'étreinte (Touzot *op. cit.* 125), de manière à mettre en avant le jeu de la culpabilité et l'action du refoulement (Linares 2008 : 28). Ce sujet est développé à travers une série d'avertissements sur l'inceste imminent qui prennent la forme d'ironie « tragicomique » et d'anticipations astucieuses. Dans ce cadre, la nuit de noces introduit le lecteur-spectateur dans la chambre de la reine Jocaste, « rouge comme une petite boucherie » (*ibid.* : 111) où l'on voit, auprès du lit nuptial, le berceau d'Œdipe. À la question de Jocaste qui demande s'il faut l'ôter, Œdipe répond qu'il n'a pas peur d'un « joli fantôme de mousseline » et qu'au contraire ce berceau deviendra le berceau de sa chance (*ibid.*: 113). La pensée freudienne fait clairement son apparition lorsque Jocaste, en éprouvant instinctivement un pressentiment profond, se trompe dans ses paroles et

²⁰¹ À titre indicatif, Touzot évoque que dans le dernier stasimon où le chœur recourt à une métaphore pour se lamenter pour l'inceste : « Comment le champ labouré par ton père a-t-il pu si longtemps, sans révolte, te supporter ô malheureux ! », Cocteau personnifie le ventre : « Cher Œdipe, un ventre de mère ne peut-il devenir bouche terrible et crier halte! » et plus bas : « La voix du sang n'est-elle pas assez forte pour éclairer la nuit du corps humain ? ».

identifie inconsciemment Œdipe, son mari, avec son enfant considéré perdu : « C'est vrai, ma foi. Sans doute ai-je voulu dire que mon fils aurait presque son âge. » (*ibid.* : 126). Pareillement, Œdipe à moitié éveillé confond Jocaste avec sa mère : « Oui, ma petite mère chérie... » (*ibid.* : 130) alors qu'un peu plus tard il avoue : « Eh bien, plus je m'éloignais de ma ville, plus j'approchais de la tienne, plus il me semblait rentrer chez moi. » (*ibid.*: 133). Il en va de même avec les rêves des héros qui laissent entrevoir leurs peurs les plus intimes et leurs émotions refoulées. On retrouve le même jeu ironique lorsque Jocaste, par crainte et par honte d'avouer toute la vérité, parle de l'abandon du nouveau-né et de ses pieds percés en l'attribuant à sa sœur de lait. Œdipe réagit en déclarant, indigné : « mon premier exemple d'autorité royale aurait été de lui infliger publiquement les pires supplices, et après quoi, de la faire mettre à mort. » (*ibid.*: 132). Enfin, dans une ambiance ironique et comique Œdipe s'endort en appuyant sa tête sur le bord du berceau tandis que Jocaste écoute la chanson d'un ivrogne qui rigole sur la différence de l'âge entre la reine et le nouveau roi (*ibid.*: 136-137).

Malgré les avertissements posés par leurs pulsions et leurs craintes inconscientes, les deux héros avancent vers l'accomplissement de l'inceste involontaire en défiant volontairement toutes les mises en garde. Œdipe choisit de ne pas accorder d'attention aux avertissements de Tirésias sur son destin tragique ni à sa remarque – déjà faite d'ailleurs par Sphinx (*ibid.*: 88) – que Jocaste pourrait être sa mère. Toutefois, la plus apparente manifestation du complexe œdipien se trouve à la fin de la pièce où le dramaturge modifie le mythe sophocléen en mettant à la place d'Antigone le spectre de Jocaste qui amène Œdipe sur la route de l'exil et de l'errance. Glorieuse et purifiée, la reine prend ici seulement le rôle de mère qui vient pour soulager son enfant ; de cette manière Cocteau « éternise la subordination amoureuse à la mère » (Martin *op. cit.* : 156).

Le tragique dans le cas d'Œdipe de Cocteau se trouve dans son incapacité d'apercevoir avec quelle maîtrise les dieux l'empêchent dans des rapports incestueux pour le mener à son anéantissement : « et pourquoi les dieux m'ont-ils poussé jusqu'à cette chambre, si ces noces leur déplaisent ? » (Cocteau *op. cit.*: 116) rétorque Œdipe aux avertissements de Tirésias. Toutefois, le moment où le roi voit dans les yeux du devin un avenir frauduleusement heureux suivi de son aveuglement provisoire constitue une découverte novatrice de Cocteau qui démontre un moment de lucidité sur le complot divin. De cette manière le dramaturge fait la métaphore d'aveuglement de l'hypotexte partie de l'agencement tragique.

Effectivement dans cette œuvre ce sont les dieux qui insufflent des sentiments freudiens à Œdipe et à Jocaste, ne désirant que conduire le héros à son propre écrasement. Le complot des dieux est rôdé depuis le début : frauduleusement, il a pris la forme de la chance comme en témoigne la Voix et nargue le héros en nourrissant illusoirement ses espoirs que rien ne perturbera son bonheur : « La grande peste de Thèbes a l'air d'être le premier échec à cette fameuse chance d'Œdipe, car les dieux ont voulu, pour le fonctionnement de leur machine infernale que toutes les malchances surgissent sous le déguisement de la chance. » (*ibid.* : 141).

Cependant les événements se déroulent avec une précision mathématique pour le conduire à sa perte, comme l'affirme Tirésias : « Un oracle arrive du fond des siècles. La foudre vise cet homme, et je vous demande, Créon, de laisser la foudre suivre ses caprices, d'attendre immobile, de ne vous mêler de rien. » (*ibid.* : 148) et un peu plus bas il répète de manière métadramatique : « Laissez la fable tranquille. Ne vous en mêlez pas. » (*ibid.* : 149).

C'est dans le dernier acte – lequel nous ramène à la tragédie de Sophocle – que le complot de dieux est accompli. Pour autant, même si Cocteau laisse une bonne place à la dimension surnaturelle pour attribuer une partie de responsabilité aux dieux, le héros n'est pas un objet passif aux mains des dieux ; son propre caractère participe à leur œuvre. De fait, Cocteau fait narquoisement osciller Œdipe entre la recherche anxieuse et persistante de ses origines et son souhait de conserver sa nouvelle identité de sorte à satisfaire sa coquetterie et son orgueil : « Peut-être suis-je heureux, moi, d'être un fils de la chance. » (*ibid.* : 145), « Il se peut que je sois né d'un dieu sylvestre et d'une dryade et nourri par des louves. » (*ibid.* : 146), et plus bas : « Les pieds troués...liés....sur la montagne... [...] Messieurs, je n'étais pas un fils de dryade. Je vous présente le fils d'une lingère, un enfant du peuple, un produit de chez vous. » (*ibid.* : 147-148).

Néanmoins, toute entreprise de construction d'une nouvelle identité se révèle illusoire car elle se base sur de fausses reconnaissances. Cette série de mésinterprétations empêche le héros de contempler la vérité. Bien plus, au lieu de cela il ne voit que des complots et reproduit ainsi le jeu des mots de l'hypotexte entre la lucidité et l'aveuglement : « Misérables !... Mes yeux s'ouvrent ! Votre complot continue... [...] Vous avez insinué à ma pauvre Jocaste que j'étais l'assassin de Laïus... » (*ibid.* : 149) tout comme il reprend des phrases de l'original : « Peut-

être suis-je heureux, moi, d'être un fils de la chance.²⁰² » (*ibid.* : 145) et « Il se peut que je sois né d'un dieu sylvestre et d'une dryade et nourri par des louves.²⁰³ » (*ibid.* : 146)

La reconnaissance finale sera rendue inévitable par un facteur extérieur indéniable et non par l'effort interne du héros. Devant le témoignage du berger Œdipe s'engage en effet à renoncer à tout autre scénario sur son origine en rejoignant de nouveau l'original par des phrases similaires²⁰⁴ : « J'ai tué celui qu'il ne fallait pas. J'ai épousé celle qu'il ne fallait pas. J'ai perpétué ce qu'il ne fallait pas. Lumière est faite... » (*ibid.* : 150).

Dans *La Machine infernale*, le sort tragique est alors préparé avec délicatesse par les dieux cruels ; néanmoins, le caractère humain n'est pas exempt de responsabilité : comme Anubis le remarque, « beaucoup d'hommes naissent aveugles et ils ne s'en aperçoivent que le jour où une bonne vérité leur crève les yeux. » (*ibid.* : 103), prouvant que l'être humain, soit par faiblesse et crédulité comme dans le cas de Jocaste (*ibid.* : 117), soit par orgueil irréfléchi et insolent comme dans le cas d'Œdipe, préfère rester obstinément dans les ténèbres : « Prétendez-vous résoudre en une minute le problème du libre arbitre ? Hélas ! Hélas ! le

²⁰² Ἐγὼ δ' ἐμαυτὸν παῖδα τῆς Τύχης νέμων / τῆς εὔ διδούσης, οὐκ ἀτιμασθήσομαι (1080-1081). Traduit par Robert Davreu (2012) : « Mais moi, je me déclare enfant de la Fortune, Fortune la généreuse, et je ne vois rien là de méprisable. »

²⁰³ Τίς σε, τέκνον, τίς σ' ἔτι- / κτε τῶν μακραιώνων ἄρα / Πανὸς ὀρεσσιβάτα / πατρὸς πελασθεῖσ', ἢ σέ γ' εὐνάτειρά τις / Λοξίου; τῷ γὰρ πλάκες ἀγρόνομοι πᾶσαι φίλαι· / εἶθ' ὁ Κυλλάνας ἀνάσσων, / εἶθ' ὁ Βακχεῖος θεὸς / ναίων ἐπ' ἄκρων ὀρέων / εὖρημα δέξαιτ' ἔκ του / Νυμφᾶν Ἑλικωνίδων, αἷς πλεῖστα συμπαίζει (1097-1109).

Traduit par Robert Davreu (2012) : « Qui t'enfanta, enfant ? / Laquelle des nymphes aux longs jours / Vint-elle s'unir à Pan qui court la montagne ? Ou bien laquelle aime l'Oblique, / Lui qui se plaît à hanter tous les plateaux sauvages ? / À moins que ce ne fût le maître du Cyllène, / Ou bien encore le divin Bacchos / Habitant des sommets montagneux / Qui t'ait reçu pour fils / D'une des nymphes héliconiennes avec qui si souvent il s'ébat! ».

²⁰⁴ Ὡ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαμι νῦν, / ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ' / οὐ χρῆν ὀμιλῶν, οὓς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανῶν (1183-1185). Traduit par Robert Davreu (2012) : « O lumière, puissé-je à l'instant te voir pour la dernière fois, moi dont la clarté me révèle fils de qui je ne devais pas naître, époux de celle à qui je ne devais pas m'unir, meurtrier de celui qu'il ne fallait pas que je tue! ».

pouvoir vous grise. » (*ibid.* : 116). Ces paroles, au ton à la fois caustique et à la fois de mise en garde, sont lancées par le devin à Œdipe.

Les dieux ont un rôle aussi hostile chez Anouilh. En faisant du chœur son porte-parole afin de délivrer des messages sur le rôle des dieux dans le destin tragique humain, le dramaturge prévient que « les dieux n'aiment pas le bonheur des hommes, ils ont décidé qu'ils n'étaient pas faits pour cela – surtout Œdipe... » (Anouilh 1996 [1986] : 12). Dans ce cadre, la personne qui attire leur attention sera écrasée. Le sort funeste des personnages, quand il n'est pas totalement arbitraire, n'est alors pas dû à une malédiction qui s'abat sur une famille ni à l'effet d'un orgueil démesuré ; à l'inverse, il résulte de l'hostilité et de l'indifférence des dieux envers les hommes. Pour cette raison, l'être humain, s'il veut pouvoir espérer que les dieux ne se lancent pas contre lui, doit faire partie des plus défavorisés qui luttent pour leur survie : « Heureux ceux que les dieux oublient ! » (*ibid.* : 58) ou comme l'affirme Créon en renvoyant intertextuellement à la version d'*Antigone* de l'auteur, se conformer à un bonheur « petit » et accessible puisque c'est l'homme simple qui reste à la fin vivant (*ibid.* : 92 -93).

Les paroles du chœur ainsi que les appels de Créon à la modération, suggèrent que le sort tragique est avant tout construit par l'homme lui-même. Œdipe a beau avoir vaincu la chienne chantante et gagné le bonheur qui lui suffisait pour un certain temps, « c'était enivrant d'être roi », son caractère orgueilleux et inquiet lui fait tout de même avouer qu'« un jour, soudain [...] les victoires paraissent vaines. » (*ibid.* : 11). Dès lors, c'est la soif inextinguible de son esprit qui le conduit à une chasse plus dure et plus cruelle que jamais, susceptible de l'écraser, lancé à la recherche de lui-même. En renvoyant à l'étymologie du mot Œdipe, le chœur avait déjà prévenu de l'universelle infirmité de l'homme :

L'homme est un roi boiteux. Il va, un pied dans son ombre, un pied sur le chemin clair de sa raison, et il avance, sans trop savoir où. Sur la route de lumière il reconstruit orgueilleusement le monde et il peut tout — d'une jambe! Mais l'autre pied suit un sentier obscur et glissant au fond de la boue de son être. (*ibid.* : 35)

Ainsi l'homme porte une culpabilité car il se trouve empiégé dans sa contradiction intrinsèque : sa scission entre le bien et le mal, la puissance et la faiblesse, la connaissance et l'ignorance.

La question de la culpabilité du héros tragique constitue, dans l'*Œdipe* de Volkoff, le ciment thématique de l'œuvre. Sa particularité incombe au fait que, contrairement aux deux autres réécritures où les dramaturges retraitent la thématique de la culpabilité œdipienne en donnant de nouvelles perspectives sur l'état tragique des héros, Vladimir Volkoff représente son héros qui se questionne lui-même sur sa propre culpabilité.

La pièce démarre par une scène qui rappelle l'*Œdipe à Colone* : Œdipe et Antigone en errance évoquent les événements de la préhistoire et de l'histoire d'*Œdipe roi* et cherchent à trouver la cause qui a engendré le sort tragique d'Œdipe. À travers leur dialogue, les deux personnages font connaître aux spectateurs tout ce qui s'est passé – événements d'ailleurs connus grâce à leur longue familiarité avec le mythe – et tout ce qui se passera encore : Antigone fait un cauchemar qui révèle tous les événements qui se déroulent dans l'*Antigone* sophocléenne.

La question du « pourquoi » qui traverse tout le texte est mise en avant dès la première page, lorsque le héros s'indigne contre son destin : pourquoi aveugle, pourquoi boiteux, pourquoi parricide et incestueux, et enfin pourquoi « s'appeler Œdipe » sans le choisir ? Où se trouve sa culpabilité puisqu'il est « coupable avant de naître » (Volkoff 1993 : 11) ? Certes, il se peut que son erreur réside dans le fait qu'il n'ait pas défié l'oracle et ne soit pas resté à Corinthe. Toutefois, Antigone conteste cette version des faits : cet acte révèle seulement qu'Œdipe est un honnête homme qui voulait seulement protéger ses parents. La réponse au pourquoi demeure donc en suspens.

Comme dans le cas des deux autres dramaturges, le chœur, chez Volkoff, joue un rôle primordial dans la projection de la thématique tragique : composé de huit membres qui représentent à la fois les étoiles et les enfants de Thèbes, le chœur se déclare disposé à aider Œdipe à éclaircir le mystère de sa culpabilité. Tandis qu'il conserve la dimension lyrique du chœur antique, son rôle est dans une grande mesure réactualisé. Détenteur d'un esprit savant, il ne représente en effet pas l'opinion publique mais un point de vue plus réfléchi et philosophique sur les questions humaines. Pour concourir à l'effort d'Œdipe pour élucider la cause de son destin, il opère un retour dans le temps. C'est en effet le seul moyen pour arriver à examiner un à un les faits du mythe, en faire l'objet d'une fouille exhaustive et aboutir au verdict. Chargé du rôle de juge, il se retire avec Œdipe et Antigone au fond de la scène dans le

but de devenir des observateurs ou plutôt des spectateurs des événements antérieurs au présent scénique. Est ainsi introduite une sorte de technique métadramatique où le théâtre se trouve enchâssé dans le théâtre.

Dès le premier retour dans le passé, le chœur touche la question du sacrilège de l'inceste. Sur ce sujet, le dramaturge, comme Cocteau et Anouilh, se montre indubitablement influencé par le « complexe d'Œdipe ». Lorsque Jocaste rencontre pour la première fois Œdipe après que ce dernier a tué le Sphinx, elle laisse transparaître sa haine pour son mari Laïus qui lui avait volé et avait assassiné leur fils après avoir appris le mauvais oracle par le Sphinx. La reine finit par proposer à Œdipe un mariage avec elle au sein duquel il trouvera l'affection de la figure maternelle tandis qu'elle-même y puisera une consolation de la mort de son fils. Avec une ironie tragique, on entrevoit ainsi une première allusion au complexe d'Œdipe.

Dans le présent scénique, le chœur, chargé du rôle de juge, s'apprête à émettre son premier verdict. L'opinion de ses membres n'est pas unanime : les uns soulignent le fait qu'Œdipe était en pleine ignorance ; les autres prétendent qu'ignorant ou pas, les rapports incestueux sont impies et condamnés de la terre jusqu'au ciel. Les uns notent la tentative d'Œdipe d'éviter l'inceste en quittant Corinthe ; les autres mettent l'accent sur le fait que finalement il n'y est pas parvenu. En intervenant au secours de son père, Antigone souligne que la santé physique et mentale des descendants démontre que les dieux n'étaient pas gênés par l'inceste. Bien plus, il se peut que les dieux aient fermé les yeux (*ibid.* : 30) afin que soit réalisé le destin tragique. Comme le désir du divin reste non élucidé, Œdipe ne peut pas donc être jugé coupable et le retour dans le temps se poursuit.

Néanmoins, tout laps temporel qui suit, rend incompréhensible la culpabilité du héros ; dans ces conditions, le chœur finit par admettre que si son destin n'est pas dirigé par la malice des dieux il pourrait être l'œuvre du hasard (*ibid.* : 53). Étant alors dans l'impossibilité de repérer la faute d'Œdipe, les deux héros et le chœur remontent encore plus loin dans le passé, en recherchant « la source du temps d'Œdipe » : au-dessus d'un berceau, Jocaste chante une chanson à son bébé et par une ironie tragique elle rêve d'un avenir prospère pour lui. Laïus arrive, ayant appris le mauvais oracle. Il demande à sa femme de le laisser seul avec son fils auquel il s'adresse dans un long monologue. Son désir est de vivre à jamais quelles que soient les conséquences. Il croit fortement qu'en défiant l'oracle et en faisant mourir son fils, il est

capable de tromper le destin et les immortels et d'obtenir la vie éternelle. À travers cette conviction d'une immortalité certaine à condition de déjouer l'ordre naturel de la mort entre le père et le fils, le chœur repère l'*hybris*, devenue ensuite l'origine des malheurs d'Œdipe. Ce que Laïus n'a en effet pas compris, c'est le vrai sens de la vie humaine dont Œdipe paraît être bien conscient : l'homme atteint la gloire suprême au moment où il accepte sa mortalité en se rendant compte que sa destinée est d'être conduit à la mort absolument vide, du fait qu'il a tâché de transmettre à la génération qui suit son être tout entier (*ibid.* : 61- 64).

C'est dans l'horizon de cette perception qui envisage la continuité de l'existence humaine à travers ses épigones que la question de l'inceste est finalement abordé. Faisant le bilan depuis le temps indéfinissable du présent scénique, Jocaste et Œdipe ne voient pas de raison de se repentir de leur union :

[...] mais, s'il faut dire les choses comme sont les choses, j'avais aimé ce fils, j'aimais cet homme, et rien d'abject ni de douteux en moi ne fait baisser mes yeux devant les vôtres, enfants, ni sous les vôtres, étoiles. » déclare Jocaste.

Dans la même veine, Œdipe affirme :

« Les plus sacrés mystères nous ont unis » (*ibid.* : 64 - 65).

Hanté par la figure maternelle, puisque c'est la seule qui porte une « plénitude inexprimable », Œdipe, et à travers lui tout fils, cherche à retrouver sa mère dans le visage de sa femme, laquelle en reflétant une reconstitution maternelle vient la remplacer : « De vous jamais je ne ferai ma mère, mais je ferai de vous une mère » (*ibid.* : 67) annonce Œdipe à sa femme imaginaire qui porte symboliquement le nom de Jocaste. « C'est le destin », admet Jocaste, de passer de la mère à l'épouse ; bien que l'image de la mère puisse s'affaiblir peu à peu dans la mémoire du fils, la chair ne peut pas l'oublier, car il provient d'elle et la porte en germe (*ibid.* : 68). De cette manière, tout comme le fils succède au père en suivant l'ordre établi, l'épouse succède à la mère. Ainsi l'hérédité, installée dans un mécanisme qui dépasse le temps, permet aux différentes générations de se rapprocher, et de se réconcilier avec l'idée de la mortalité en sachant qu'une partie d'eux-mêmes subsiste dans la génération suivante. Dans cette dimension, le destin tragique chez Volkoff trouve sa solution à travers une conception de

l'homme voué à prolonger et à perpétuer l'ordre généalogique : se former en couple, en famille, en tribu est le seul moyen pour l'homme de toucher l'immortalité.

3.2. La culpabilité et ses résonances politiques

Tandis que Volkoff, comme Cocteau et Anouilh, met en avant le complexe freudien dans sa réécriture œdipienne, il est vrai qu'il réserve aussi une bonne place au développement des dimensions politiques du mythe, en voulant ainsi donner voix à sa propre idéologie. Dans la même veine, Cocteau introduit implicitement des visions politiques, surtout dans l'épisode entre le Sphinx et Œdipe.

Dans la première transition du héros et du chœur au passé mythique, l'Œdipe de Volkoff figure comme le héros qui a sauvé le peuple de Thèbes. Pour autant, les apparences sont trompeuses ; critique envers la réalité politique de son temps, le dramaturge fait prévenir Œdipe par Jocaste d'émettre des réserves quant à son approbation par le peuple. Avec pour couverture le roi Laiüs, le Sphinx était au fond le vrai gouverneur de Thèbes. Il manipulait le peuple en lui offrant une vie facile, reposante, insouciant à condition qu'il ait renoncé à toute forme de présence dynamique dans la vie sociale et politique. Ainsi, malgré le fait que le peuple applaudit Œdipe pour son exploit, lorsqu'il s'apercevra que la nouvelle ère de la ville implique d'assumer toutes ses responsabilités, il s'insurgera. Déjà Créon, nous informe la reine, complotte pour la conservation du régime du Sphinx. Néanmoins, la reine rêve d'un autre avenir pour sa ville (Volkoff 1993 : 25) et trouve dans la figure d'Œdipe le gouverneur idéal pour le mettre en œuvre.

Par une deuxième analepse qui remonte encore plus loin dans le passé, la rencontre de Laiüs avec Œdipe révèle des positions contradictoires quant au bon gouvernement d'un état. Le dialogue commence dans une ambiance très amicale : Laiüs invite le jeune homme qu'il rencontre dans la rue à se reposer avec lui sous son parasol ; pour sa part, Œdipe propose à Laiüs de partager la nourriture et le vin qu'il transporte. Pendant la discussion, Œdipe, ambitieux, avec l'enthousiasme de la jeunesse, révèle qu'il cherche affronter la chienne chantante. Malgré les avertissements de Laiüs sur le danger pour sa vie, il se déclare décidé.

Fervent partisan du régime du Sphinx qui se porte garant d'une vie facile faite de plaisirs pour le peuple aux dépens de sa liberté, Laïus se met à s'inquiéter devant la détermination du jeune homme. Au nom d'une égalité nivelée qui éradique toute forme d'excellence, Laïus prend part à un projet qui applique la méthode de Procuste sur la façon de penser et d'agir du peuple. Le dramaturge essaie ainsi de susciter la vigilance du lecteur à l'égard de tout régime qui, en utilisant des slogans complaisants comme « tous les concitoyens auraient une taille égale » (*ibid.* : 34), cherche à conserver un peuple obéissant et apathique en le maintenant dans l'ignorance. En revanche, Œdipe opte pour la primauté de la polyphonie, du pluralisme et de l'excellence. Dans ses paroles, le lecteur avisé entrevoit l'opinion personnelle du dramaturge qui s'oppose résolument à la philosophie communiste²⁰⁵.

Considérant alors Œdipe comme un danger public qui bouleverserait l'ordre dominant, Laïus essaie de le tuer. Étant donné qu'Œdipe a été forcé d'abattre et de tuer Laïus pour défendre sa vie, il est jugé innocent à l'unanimité par le chœur pour ce crime. Bien au contraire, c'est le rôle des dieux qui paraît ici sournois et condamnable, comme le constate le chœur, qui prend de manière inhabituelle ouvertement position contre les dieux : « Des dieux sarcastiques ont mis ce mauvais coucheur sur ta route : c'est leur faute si tu l'as abattu, c'est clair. » (*ibid.* : 38).

Des allusions à l'actualité sociale et politique se trouvent aussi chez Cocteau qui tire la sonnette d'alarme sur le danger imminent du totalitarisme dans les années trente²⁰⁶. Déjà, dans le premier acte, l'ennui de Jocaste, causé par l'absence de la musique et de la fête continuelle du peuple, tient à un pressentiment fort devant un péril indéterminé mais imminent qui pousse le peuple à cacher sa peur dans des loisirs effrénés. Cocteau fait peut-être ici allusion aux années folles de l'entre-deux-guerres à Paris. Toutefois, ce n'est que dans le deuxième acte

²⁰⁵ Engagé à droite, Volkoff qualifiait le communisme d'« épidémie mentale » Cf. http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2005/09/15/vladimir-volkoff-ecrivain-d-origine-russe-aux-convictions-reactionnaires_689323_3382.html, consulté le 09.03.2018.

²⁰⁶ Comme le note l'éditeur : « Toutes les remarques sur la situation politique étaient sans doute d'actualité pour le public de 1934. Le 6 Février 1934 les organisations d'extrême droite avaient provoqué des émeutes à Paris pour tenter de renverser la République et d'établir une dictature comme en Allemagne et en Italie (dans Cocteau *ibid.* : 80).

qu'on détecte de manière plus claire le commentaire politique du dramaturge qui nous met en garde sur l'appropriation des principes « intangibles » ou « sacrés » par les porteurs du pouvoir dans le but de s'imposer et d'étouffer toute voix de résistance. Ces tendances finissent par se montrer nocives et dangereuses pour la prospérité sociale et ne créent rien d'autre qu'un terrain fécond à l'essor des idées opposées à la liberté du peuple. Les paroles de la matrone lorsqu'elle rencontre le Sphinx témoignent de la préoccupation de Cocteau face à des tels penchants qui, en 1934, tournent en faveur de l'extrême droite : « Mademoiselle, je sais qu'il existe le Sphinx...mais on en profite. C'est certain qu'on en profite. Il faudrait un homme de poigne, un dictateur ! » (Cocteau 1934 : 80). C'est justement contre ces tendances que le dramaturge nous met en garde ; pourtant, l'être humain lui-même, de par son caractère, les renforce et court à sa perte.

Comme Cocteau, Volkoff réserve aussi un rôle important au Sphinx, ce qui n'existe pas dans l'hypotexte antique. Dans *La Machine infernale*, la rencontre d'Œdipe avec le Sphinx est un moment crucial autour duquel tout s'ordonne, parce que ce dernier stimule tout le processus tragique du héros ainsi que le rôle des dieux dans cela. Par le biais du dialogue entre le Sphinx et Anubis, on se rend compte que le monde des immortels ne possède pas d'égalité entre les dieux. À l'inverse il y a une hiérarchie à respecter, laquelle fait allusion aux divers types de hiérarchie sociale et politique qui gèrent la vie humaine. À cette hiérarchie divine est soumis le Sphinx qui, sous la figure d'une jeune fille à l'apparence innocente, se trouve contraint par le dieu égyptien, le chacal Anubis, de séduire les passants, ensuite dévorés par la bête cruelle. Également humanisé dans ses émotions, le Sphinx éprouve des sentiments de compassion pour les hommes et se déclare écœuré par son rôle de meurtrier. En vain, Anubis tente de le ramener à la raison en lui rappelant qu'il ne peut pas choisir en toute liberté ses actes puisqu'il a un devoir prédestiné à exécuter : « Obéissons. Le mystère a ses mystères. Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres. Ils ont les leurs. C'est ce qui s'appelle l'infini. » (*ibid.* : 76). La fille-Sphinx songe à tomber amoureuse du prochain jeune homme qui osera l'approcher, lui dévoiler la réponse à l'énigme et ainsi se perdre pour échapper son rôle répugnant. C'est à ce moment qu'Œdipe apparaît et que Sphinx décide de mettre en œuvre son projet de rébellion. Néanmoins, l'acte « rebelle » du Sphinx n'aboutit à rien d'autre qu'à sa propre utilisation comme un rouage de la machine de la fatalité dont le rôle consiste à déclencher les engrenages du destin montés par les dieux éternels. Ainsi, le Sphinx, chez

Cocteau, intermédiaire entre les dieux et les hommes, est joué par les dieux qui feignent de le laisser libre et lui soufflent de sauver Œdipe à seule fin de le perdre (Lieber [introduction] dans *ibid.* : 15).

Dans l'*Œdipe* de Volkoff, la rencontre du héros avec le Sphinx, réalisée par un troisième flash-back dans le passé, stimule de nouvelles perspectives sur des questions ontologiques. Modernisé, comme chez Cocteau, le Sphinx prend la forme d'un ordinateur afin de symboliser une époque dominée par les machines. Malgré son esprit imposant et menaçant, Œdipe ose prendre le risque et répondre aux trois énigmes qu'il lui pose car « la vie est une tartine : elle vaut ce que l'on met dessus. » (Volkoff *op. cit.* : 45). Face à sa position déterminée, le Sphinx se montrera impuissant et ridiculisé : ses devinettes paraissent enfantines au héros puisqu'elles suscitent facilement une seule et unique réponse : l'homme, envisagé comme membre de la communauté humaine. De fait, ce qui est mis en exergue par l'intermédiaire des trois réponses c'est que l'être humain ne peut exister totalement qu'en tant que membre d'un ensemble plus collectif qui commence par le couple et se prolonge jusqu'à l'enchaînement infini de la génération humaine.

Vaincu, le Sphinx-ordinateur disparaît, « brûlé ». Œdipe rétablit ainsi la liberté des Thébains en leur transmettant sa propre vision de l'homme : savoir « qui suis-je » s'avère synonyme de savoir pourquoi je suis venu au monde, quelle est ma destinée (*ibid.* : 12, 27) ; si cruciale alors pour l'être humain, la question de la destinée est comblée par la conception de l'homme en tant qu'« animal politique », selon les dires d'Aristote. Dans cette perspective, le chœur, reflétant l'opinion publique, dément les prévisions pessimistes de Jocaste et applaudit autant la victoire que la gouvernance d'Œdipe : « L'homme peut quelquefois regretter l'esclavage et pourtant l'esclavage n'est pas bon pour l'homme. » (*ibid.* : 55).

En réexaminant le questionnement de la culpabilité œdipienne à la lumière des concepts psychanalytiques et des allusions politiques, chacun des dramaturges façonne le matériau mythique selon des dispositifs dramaturgiques différents. Toutefois, tous les trois se rapprochent à l'égard du rôle innovant du chœur tragique et de l'usage des techniques métadramatiques.

3.3. Question de l'identité : Œdipe

L'ensemble des réécritures de cette analyse qui concerne le mythe d'Œdipe traite dans une plus ou moins large mesure et de manière plus ou moins explicite du sujet de la recherche de l'identité. Dans deux de ces drames tragiques pour autant, cette question devient le thème central ; tel est le cas de Wajdi Mouawad et de Marios Pontikas qui, en construisant complètement de nouvelles histoires dans un cadre spatio-temporel contemporain, reprennent le sujet œdipien de la recherche de l'identité et ouvrent la voie à de nouveaux horizons thématiques. Transformée tantôt en une recherche sur les origines sous l'ombre de la guerre, tantôt en défaillance de la parole humaine, la question de l'identité suscite des problématiques qui ne sont pas vraiment étrangères au monde antique mais plutôt en suspens. Conçues sous l'angle de la pensée contemporaine, elles acquièrent de nouvelles dimensions et imposent un traitement renouvelé sur le plan esthétique.

Produit d'une opération innovante, parce qu'écrit tout au long de sa mise en scène, *Incendies* a été réalisé pour la première fois en 2003²⁰⁷ par Wajdi Mouawad, en même temps auteur et metteur en scène. Cette pièce répondait au besoin du dramaturge de revenir sur une question qui commençait déjà à le tourmenter avec *Littoral*²⁰⁸ : celle des origines qui assombrissent l'identité de l'homme. Plus spécifiquement, l'auteur entreprend une révision principalement

²⁰⁷ *Incendies* est la deuxième œuvre après *Littoral* (1997) qui fait partie de la tétralogie *Le Sang de Promesses*. En 2009, Mouawad présente au festival d'Avignon toute la tétralogie qui contient en plus d'*Incendies* et d'une nouvelle version de *Littoral*, *Forêts* (2006) et *Ciels* (2009). Depuis lors, *Incendies* a été monté plusieurs fois par Mouawad ainsi que par d'autres metteurs en scène comme Stanislas Nordey et David Strosberg. Cette même œuvre a été portée à l'écran par Denis Villeneuve, au Québec en 2010. En Grèce il a été monté par le Théâtre National en 2012 par le metteur en scène Konstantinos Arvanitakis.

²⁰⁸ Lorsque Wajdi Mouawad entreprend d'écrire sa pièce *Littoral*, il ne sait pas encore que ceci ne constituera que le début d'un projet plus long, la création d'une tétralogie dont les œuvres, loin de former une suite narrative, tourneraient autour du même sujet. De fait, c'est avec *Incendies*, second volet de cet ensemble dramatique, que le dramaturge se rend compte du lien étroit qui est en train de se tisser entre les deux œuvres, comme si l'histoire de l'une était enchâssée dans celle de l'autre : « [...] écrivant *Incendies* en 2003, je me battais contre la mauvaise impression de me répéter. Avant, il y avait eu *Littoral* et l'écriture se liait, se mélangeait [...] Cela ressemblait à un manque d'imagination flagrant puisque sans écrire la même histoire, *Incendies* racontait la même chose que *Littoral*. Alors, à quoi bon écrire *Incendies* ? » (Mouawad 2009 : 7).

du mythe tragique d'Œdipe qui, sous l'éclairage de la guerre du Liban, rejoint l'histoire et l'actualité et devient éminemment contemporaine.

Poussés par la dernière volonté de leur mère, qui est d'aller chercher leur père qu'ils croyaient mort et leur frère dont ils ignoraient l'existence, les jumeaux Jeanne et Simon se trouvent soudain ébranlés par une nouvelle réalité qui les invite à l'explorer. En écho avec l'*Œdipe roi*, la dramaturgie prend, au premier abord, la forme d'une enquête qui suscite naturellement la question suivante, autant chez les personnages que chez les spectateurs : pourquoi Nawad, la mère, a-t-elle choisi de lancer ses enfants sur la piste de leur origine de cette façon au lieu de leur dévoiler elle-même toute la vérité ?

Toute la pièce est orchestrée autour de cette étrange demande qui est liée à une promesse non tenue encore plus étrange. Traversant l'ensemble de l'œuvre, la question de la promesse²⁰⁹ devient l'axe principal à travers lequel la scène se retrouve occupée tant par les morts que par les vivants, membres de la même famille : dans le passé, l'histoire de Nawal qui, en recherchant son enfant disparu, va vivre jusqu'au bout la cruauté de la guerre qui déchire son pays ; dans le présent, l'histoire de ses enfants jumeaux qui entreprennent de découvrir les mystères de la vie de leur mère.

Comme Œdipe, les jumeaux font face à cette situation en partant du point zéro, en pleine ignorance ou en « aveuglement » complet. L'enquête à laquelle les convie leur mère perturbe la disposition des membres dans le « polygone familial » et fausse toute vision antérieure :

Nous appartenons tous à un polygone, monsieur Lebel. Je croyais connaître ma place à l'intérieur du polygone auquel j'appartiens. Je croyais être ce point qui ne voit que son frère Simon et sa mère Nawal [...]. Le graphe de visibilité que j'ai toujours tracé est faux. Quelle est ma place dans le polygone ? (Mouawad 2010a : 30-31)

se demande Jeanne la mathématicienne. Elle pressent dès le début que cette quête sur ses origines est au fond une quête de soi : « Ce n'est pas pour elle, c'est pour moi. C'est pour toi.

²⁰⁹ L'idée de la promesse constitue le chaînon principal qui lie tous les textes de la tétralogie – *Littoral* (1997), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006), *Ciels* (2009) – comme l'indique le sous-titre *Le sang des promesses* qui accompagne toutes les pièces.

Pour la suite. » (*ibid.* : 73), essaie-t-elle d'expliquer à son frère. Même si Jeanne correspond à l'Œdipe de l'hypotexte de par sa volonté déterminée d'arriver jusqu'au bout, cette correspondance reste partielle et ne se complète qu'avec son frère jumeau, Simon, chez qui l'on retrouve la colère primitive et le caractère impulsif d'Œdipe.

Pour avancer dans leur quête, les jumeaux doivent se charger d'une telle connaissance qui n'entraînera pas seulement une révision de leur histoire familiale mais surtout une altération profonde de leurs propres identités. Or l'histoire individuelle ne pourrait pas être conçue dans toutes ses dimensions si on ne l'apercevait pas sous l'angle de l'histoire collective.

L'occupation israélienne du Sud-Liban est le contexte spécifique dans lequel évoluent les personnages. Motif également dominant dans les autres œuvres de la tétralogie, ce fait historique est au cœur de la dramaturgie de Mouawad car étroitement lié à l'histoire de sa vie familiale. Étant d'origine libanaise, Mouawad et sa famille ont été forcés d'abandonner leur pays à cause de la guerre civile. Pour autant, dans son œuvre « la rencontre avec l'histoire »²¹⁰ apparaît plus comme un élément déclencheur de réflexion, une source d'inspiration pour construire la fiction, que comme une réalité tangible. L'auteur joue en effet avec l'imaginaire et le réel, mélange la fiction et l'autobiographie afin d'atténuer l'impression donnée par l'événement historique spécifique et de laisser apparaître la guerre « transformée en cri » (Farcet [postface] dans Mouawad 2010a : 151).

Dans la traversée du pays de Nawal et de Sawda qui se mettent à la recherche de l'enfant perdu de Nawal, les deux femmes sont en contact direct avec le visage le plus violent de la guerre. Cette expérience pénètre dans la mémoire, leur demande de rester vivantes et appelle la vengeance. Les mots paraissent extrêmement pauvres pour dessiner l'ampleur de l'atrocité. Dans cette perspective, la première promesse que Nawda a donnée à sa grand-mère – apprendre à lire, à écrire, à compter, à parler pour s'armer contre la misère – devient insignifiante, puisque les mots ont trahi l'homme : « Les mots sont horribles. Il faut rester

²¹⁰ Entretien de Wajdi Mouawad avec Laure Dubois « Conversation sur le théâtre avec émotions » (19 Octobre 2006), disponible en ligne sur : <http://eve.ne.lefigaro.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre-71-519.php>.

lucide. Voir clair. Faire comme les anciens : essayer de lire dans le vol des oiseaux les augures du temps. Deviner. » (Mouawad 2010a : 77).

Devant l'atrocité de la guerre Sawda qui, comme Simon au niveau du présent narratif et scénique, s'approprie la colère primitive d'Œdipe en réclamant la vengeance, proteste : « Des mots ! À quoi ça sert, les mots, dis-moi, si aujourd'hui je ne sais pas ce que je dois faire ! » (*ibid.* : 87).

Le sujet de l'incapacité du langage humain à exprimer la réalité apparaît comme le pôle thématique dominant dans l'œuvre de Marios Pontikas qui se concentre sur la faiblesse du discours humain comme instrument d'expression et de communication. On remarque cependant une différence notable avec la même thématique traitée par Mouawad : dans *Incendies*, malgré le réquisitoire des héros sur la faiblesse du langage, c'est à travers le langage que la mémoire finit par survivre et revivre, qu'il soit écrit (testament et lettres de la mère) ou oral (dialogues avec des personnages qui peuvent éclairer le passé). Ainsi les mots deviennent la seule munition des personnages pour résister à l'horreur de leur temps. Ils leur permettent de garder vivante dans leur mémoire l'atrocité des événements de la guerre dont ils ont été des témoins oculaires. Parallèlement, le jeu de la mémoire fonctionne sur un second niveau scénique, gravant dans la mémoire des spectateurs les abominables images de la guerre.

Monté sur la scène en 2004 au théâtre Stoa puis en 2006-2007 par l'Organisme Théâtral de Chypre, *Le meurtrier de Laius et les corbeaux* constitue la reformulation la plus récente du mythe œdipien dans la dramaturgie néo-hellénique (Liapis 2008 : 296). Pontikas entre en dialogue avec l'hypotexte *Œdipe roi* en abordant de manière innovante la problématique de la recherche de l'identité perçue à travers la difficulté du discours humain à la déterminer.

S'écartant considérablement de la structure des tragédies antiques, la pièce est divisée en deux parties de même taille, chacune contenant un monologue articulé chaque fois par un personnage différent dans un cadre spatio-temporel contemporain mais indéterminé.

Sensiblement lié au mythe antique, le premier monologue présente un homme contemporain anonyme qui, devant les flashes des appareils photos, donne une interview sur un incident sanglant qui lui est arrivé. Toute l'histoire racontée semble reformuler progressivement le

mythe d'Œdipe : le personnage, un homme ordinaire qui est allé chasser les loups qui attaquaient les moutons, tue au carrefour de trois rues de Daulis un vieillard. Tout indique que ce vieillard est Laïus. Cela, ainsi que la rencontre du personnage avec le Sphinx, laissent à penser qu'il n'est qu'Œdipe ressuscité.

Tout au long de son discours, le héros fait de son mieux pour nier cette identité. À cette fin, il fait un maximum d'efforts pour établir un discours parfaitement structuré et argumenté. Pour autant, quoique bien fondée sur une pensée rationnelle, son argumentation finit par devenir délirante, agrammaticale par instants, avec des redites de la même réflexion. Le problème réside dans le fait que la langue, censée être l'outil qui donnera la preuve triomphante de sa position, le trahit en manifestant une faiblesse inhérente à aborder et à expliquer tout élément irrationnel. Ainsi, alors qu'au départ il déclare avec certitude qu'il n'est pas Œdipe ressuscité, progressivement il met en doute l'efficacité de son raisonnement, même à propos des arguments qu'il considérait comme des preuves irréfutables. Sa certitude s'écroule peu à peu : « [...] τα παιχνίδια που παίζει η μοίρα δεν τα ξέρω, μπορεί να έχουν δίκαιο οι σοφοί που ανησυχούν και ερευνούν το φαινόμενο » (Pontikas 2007 : 232)²¹¹. Empiégé dans les arcanes de la langue, il avoue qu'il n'est pas bien arrivé à exprimer ce qu'il voulait dire parce qu'il y avait toujours quelque chose qui lui échappait.

Le recours à la mémoire ne l'aide pas non plus : lorsque, pour défendre sa position, il essaie de reconstituer avec la plus grande précision possible ses rencontres avec Laïus et le Sphinx, le recours à la mémoire, de moyen de défense devient la cause de la remise en question de son identité ; des significations latentes apparaissent, qui lui ont échappé au premier abord, à cause de l'incapacité de la pensée humaine à aborder l'irrationnel et des défauts inhérents à son caractère.

Ces défauts semblent constituer des fragments identitaires qui rapprochent le personnage de son archétype de l'hypotexte : sous la colère, il commet le même meurtre, se trouvant dans l'incapacité de déchiffrer contre quelle faute exactement Laïus le met en garde ; de par son arrogance, il donne encore la même réponse à l'énigme en se montrant incapable de voir le

²¹¹ « [...] les tours que me joue le destin, je ne les connais pas, peut-être qu'ils ont raison les sages qui s'inquiètent et qui font des recherches sur ce phénomène ».

sens latent derrière sa version paraphrasée. Ainsi, alors que la déficience de la parole ébranle sa certitude sur son identité, les rencontres avec les personnages mythiques le mettent en contact avec des aspects de lui-même qui inaugurent une nouvelle identité et lui font finalement reconnaître en lui-même le visage d'Œdipe de manière presque provocatrice : « Ωραία, είμαι και εγώ ένας Οιδίπους, ο παλιός που αναστήθηκε ή ένας καινούργιος. Ε, και ; »²¹² (*ibid.* : 234). Quoiqu'il accepte l'identité d'Œdipe, l'homme refuse toute responsabilité :

[...] δεν μπορώ να το καταλάβω, φταίω εγώ για όσα φριχτά γίνονται και για όσα φριχτά θα γίνουν; Εγώ δεν έχω εξουσίες, εγώ βγήκα να σκοτώσω λύκους που μας τρώνε τα πρόβατα, αι στο διάολο κι αυτό το κοράκι, να τυφλωθώ θέλετε, να βγάλω τα μάτια μου;²¹³ (*ibid.* : 235).

En se présentant comme un homme ordinaire, il revêt le visage d'Œdipe mais ajusté à une nouvelle dimension : il s'agit d'un Œdipe anonyme, qui « comme tout le monde » porte des faiblesses humaines.

Chez Pontikas l'être humain a toujours à faire avec la même énigme car il a toujours l'opportunité de ne pas commettre la même faute. Néanmoins sa réponse, quoique donnée de manière arrogante, ne manifeste que son échec diachronique à changer le cours des choses. Il prend ainsi toujours le chemin douloureux d'Œdipe, synonyme de l'aveuglement et de la perte d'identité. Sur ce point, il est significatif que Pontikas ravive la thématique identitaire par un jeu des mots qui rappelle la métaphore sophocléenne entre la lumière et les ténèbres, mettant ainsi en évidence le moment crucial juste un peu avant la prise de décision où tout est possible : « Εκείνη τη στιγμή το σκοτάδι της νύχτας με το φως της ημέρας είχαν αναμειχθεί τόσο, που εύκολα θα ανέστρεφες τις έννοιες και θα έλεγες φως της νύχτας και σκοτάδι της ημέρας. »²¹⁴ (*ibid.* : 226).

²¹² « Bon, je suis moi aussi un Œdipe, l'ancien qui est revenu ou un nouveau. Et puis ? ».

²¹³ «[...] je ne peux pas le comprendre, toutes les horreurs qui arrivent et toutes les horreurs qui vont arriver sont de ma faute à moi ? Moi, je n'ai pas de pouvoirs, moi je suis sorti pour tuer les loups qui mangent nos moutons, au diable ce corbeau, vous voulez que je m'aveugle, que je m'arrache les yeux, c'est ça ? ».

²¹⁴ « À ce moment, l'obscurité de la nuit et la lumière du jour se sont tellement mélangées que l'on renverse facilement les significations et que l'on pourrait dire la lumière de la nuit et l'obscurité du jour ».

La langue, incapable d'aider l'homme en raison de sa faiblesse inhérente à dépasser les apparences n'est pas la seule responsable de son échec. Bien plus, l'homme est lui-même responsable car il « continue à créer des mots mais il n'habite plus en eux. » (Pefanis [critique] dans *ibid.* : 319). De même, le recours à la mémoire, de moyen de défense devient la cause de la remise en question de tout qui constituait de certitude au sujet de la connaissance de soi. Ainsi le personnage est visé par ses propres paroles et devient lui même « protagoniste et spectateur de son drame »²¹⁵.

Chez Mouawad la plongée dans la mémoire joue un rôle déterminant dans la quête identitaire. De fait, c'est à travers elle et grâce à elle que les liens familiaux se redéfiniront sur une nouvelle base, celle de la guerre. Cette mémoire collective qui a souillé à jamais la mémoire individuelle traverse les générations et hante aussi la vie des descendants comme un sort tragique.

Pour autant, la véhémence de la guerre est telle qu'au début, l'oubli semble la solution la plus consolatrice pour survivre. Sawda, l'amie de Nawal qui l'accompagne dans sa recherche de l'enfant perdu est la première qui entreprend ce chemin : « Ils me disent : "Oublie. À quoi bon. N'y pense plus. Il n'y a pas de Sud. Pas d'importance. On est en vie et on mange chaque jour. Voilà ce qui compte." » (*ibid.* : 52). L'auto exil semble à Sawda la meilleure manière pour s'en sortir ; toutefois Nawal la prévient : « On n'oublie pas, Sawda, je te jure. » (*ibid.* : 53).

De même, Jeanne et Simon se trouvent devant un dilemme : soit ils se lancent dans l'enquête et tentent de recoller les morceaux soit ils optent pour l'oubli. Pour Jeanne le choix est à sens unique. « Comment on fait pour vivre maintenant ? » (*ibid.* : 55) se demande-t-elle. À l'inverse, Simon tente au début de suivre le chemin de l'oubli ; toutefois, comme Sawda, il percevra vite la vanité de ce choix puisque après tout ce qu'il a appris, il ne pourra plus être la même personne.

²¹⁵ Phrase citée pour le protagoniste d'une autre œuvre de Pontikas mais qui est aussi valide ici, Cf. Diamantakou-Agathou 2015.

Face au dilemme entre la mémoire et l'oubli, autant Nawal et Sawda que Jeanne et Simon choisissent de poursuivre le chemin de la mémoire. Chasser la mémoire signifie tout d'abord décider d'errer, de se dépayser. Pour Mouawad, marcher ne signifie d'ailleurs pas forcément s'enfuir ; cela peut aussi être un moyen de trouver des réponses sur soi-même (Mouawad dans Mouawad & Davreu 2011 : 13).

Se rapprochant du personnage d'*Œdipe à Colone* cette fois, les personnages sont en errance autant géographique qu'identitaire. Au niveau du passé, l'errance prend l'ampleur d'une odyssée où les deux femmes se trouvent en contact direct avec le plus terrible visage de la guerre. Nawal met fin à cette errance au Québec lorsqu'elle fait face à la vraie identité de son bourreau. D'autre part, s'engageant à retrouver leur père et leur frère, les jumeaux suivent le chemin inverse, du Canada au pays natal de leur mère. Ils se dépaysent alors pour rejoindre l'espace où se passait l'histoire de leur mère. Un terrible voyage initiatique les attend, puisque comme dans le cas de Nawal, la fin de leur traversée est marquée par la révélation de liens génétiques horribles qui provoquera inévitablement un déracinement identitaire.

Pour arriver à reconstruire leur identité, il faut que la délocalisation soit suivie d'une nouvelle localisation. Celle-ci ne prend son sens qu'à travers l'histoire collective : pour suivre de près l'odyssée de Nawal, il fallait se décentrer, poursuivre des pistes et se mettre en contact avec des témoins, s'impliquer, en d'autres termes, dans l'histoire collective. C'est alors par le biais d'un élargissement du point de vue, qui se traduit par le fait d'accepter l'étranger, l'inconnu comme une partie de soi qu'ils réussissent à appréhender le drame familial : « Loin d'être une essence, l'identité est un processus en construction, elle est fondamentalement une inépuisable quête. Savoir qui on est, c'est prendre conscience de qui on devient [...] il n'y a pas d'identité sans altérité » (Ouellet 2005 : 158).

Jeanne se lance la première dans l'affrontement de cet enjeu. En interrogeant des témoins, Jeanne arrive à découvrir l'histoire de sa mère, qui ressemble beaucoup à la préhistoire d'*Œdipe roi* : Nawal a été emprisonnée et violée par son bourreau, Abou Tarek, dont elle est tombée enceinte. Après l'accouchement en prison, Nawal a donné au garde l'enfant dans un seau pour qu'il aille le jeter dans la rivière. Ayant pitié du bébé, le garde a confié le seau à un berger. Comme dans le cas d'*Œdipe roi*, ce berger sera le dernier témoin et le plus fiable. Il éclaire en effet la situation en corrigeant un faux indice antérieur : dans le seau, il n'y avait

pas un mais deux enfants. En jouant ainsi au jeu des questions-réponses Jeanne arrive à la reconnaissance, « au secret de [s]a propre naissance » (Mouawad 2010a :100) comme a fait avant elle son archétype œdipien.

Toutefois la reconnaissance à laquelle a été conduite Jeanne reste partielle ; Simon la complétera. Après avoir longtemps persisté obstinément dans sa décision d'oublier et de ne pas se préoccuper des demandes du testament, il décide finalement de partir sur les traces du passé de sa mère. De la même manière que Jeanne, il pressent que ce voyage va bouleverser sa vie de manière déterminante : « Où m'entraînes-tu, maman ? » (*ibid.* : 106), se dira-t-il, comme sa sœur un peu plus tôt. Quand il découvre l'inceste il se taira, comme Œdipe s'est aveuglé devant la même révélation.

Par l'inceste qui, dans le cadre de l'atrocité de la guerre, revêt aussi la forme du viol (L'Hérault 2004 : 54-55), Nihad, l'enfant perdu de Nawal, devient le troisième personnage avec lequel les jumeaux partagent le sort d'Œdipe. Recruté et formé par les ennemis de « l'armée étrangère », Nihad a fini par devenir leur chef. Tireur impitoyable, il tue avec une indifférence qui frôle les frontières de la tragicomédie²¹⁶. Il représente ainsi une figure symbolique de la violence brutale pour souligner la manière dont la guerre, en s'immisçant dans le cocon familial parvient à transformer le drame individuel en véritable tragédie. « Finalement, ce sont les drames individuels à l'intérieur de cela qui intéressent l'auteur, le petit homme face à l'Histoire avec un grand H », note Stanislas Nordey metteur en scène de la pièce en 2008 (Roy : 2008). Enfin, l'Histoire, située en arrière-plan, se révèle être le moteur du tragique : « Le plus important est de sortir du drame pour tomber tête première dans la Tragédie » (Farcet *op. cit.* : 158).

Lorsque, pendant le procès de son bourreau, Nawal l'a vu sortir un nez de clown en déclarant qu'il était dans le seau où il avait été laissé après sa naissance, elle a reconnu avec effroi l'objet qu'elle-même avait mis dans le seau de son enfant perdu. L'identification de son

²¹⁶ Chaque fois qu'il était en train de tuer quelque un, il fixait au bout de son fusil à lunette un appareil photo pour garder un souvenir de ses victimes. De plus, on voit Nihad s'auto-interviewer dans un anglais très approximatif, en jouant le rôle du présentateur Kirk et son propre rôle de franc-tireur.

bourreau au visage de son fils la plonge dans le silence. Sa promesse donnée autrefois à son bébé, « quoiqu'il arrive, je t'aimerai toujours », est restée en suspens.

Le silence devient alors le refuge provisoire auquel les personnages recourent devant l'indicible de l'inceste. Néanmoins, puisque chez ce dramaturge « il est impossible pour les personnages qu' [il] crée de parler, mais il ne leur est plus possible de se taire » (Diaz 2017 : 75), la parole se mettra en marche pour que la vérité tragique soit révélée.

Par la lettre posthume que Nawal laisse à ses enfants, elle décide de briser son silence. Néanmoins, au lieu de leur révéler directement la vérité, elle les laisse la découvrir tout seuls parce qu'elle croit qu' « il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes. » (Mouawad 2010a : 132). De fait, une telle vérité rend nécessaire la réponse non seulement à la question « qui suis-je ? » mais aussi « comment continuer à aimer ? ». Dans une terre « blessée par un loup qui la dévore [...] comment aimer ici ? », se demande Sawda (*ibid.* : 52). Toute tentative de reconquérir l'identité personnelle passe alors par une pensée sur sa propre présence dans le monde. Et c'est seulement par le biais d'une telle trajectoire qui unit l'histoire familiale avec l'histoire collective que les jumeaux seraient en mesure de comprendre que l'amour avance côte-à-côte avec l'horreur et, en conséquence, la vérité, quoique affreuse, leur laisse le choix de décider comment ils vont désormais vivre.

La trajectoire tragique peut alors être déjouée à condition que les épigones « casse[nt] le fil » (*ibid.* : 131). Le succès de cette opération dépend de la coopération des deux personnages. Il n'est pas anodin que les jumeaux, en partant de points de départ différents, se retrouvent à la fin au même point, à deux pour se jeter dans « l'incendie » et reconstruire leur monde de nouveau : « Jeanne ! Jeanne, je n'ai plus que toi. Jeanne, tu n'as plus que moi. » (*ibid.* :73). Dès lors, la seule garantie qui permette de passer de la déconstruction à la reconstruction c'est d'être ensemble.

Il est manifeste que le motif du double traverse tous les aspects de cette œuvre : il domine dans la structure spatio-temporelle mais il apparaît aussi en premier plan au niveau stylistique; en exploitant en effet toutes les potentialités du langage, Mouawad développe une parole qui oscille des tons lyriques à des moyens d'expression familiers, grossiers, voire parodiques. Les relations des personnages sont bâties de la même manière ; c'est là que le motif du double

acquiert en quelque sorte le rôle de *catharsis*. Effectivement, après l'amour de Wahad et de Nawal et l'amitié entre Sawda et Nawal, la gémellité vient symboliser l'unité à travers la complémentarité sans quoi chacun ne serait qu'une moitié. Cette insistance sur la rencontre et sur le partage qui prend la forme de l'imbrication de l'intime et du collectif (Diaz *op .cit.* : 96) – élément essentiel dans la dramaturgie de Mouawad – laisse percer l'espoir de continuer à vivre après l'anéantissement, parce que vivre signifie aimer : « Il y a le bonheur d'être ensemble. Rien n'est plus beau que d'être ensemble. » (Mouawad 2010a : 39), répétait Wahad à Nawal au temps de leurs amours. Dans la continuité, Nawal déclare : « Maintenant que nous sommes tous ensemble, ça va mieux ». Revenant comme refrain tout au long du récit, cette phrase qui a marqué de manière énigmatique l'amorce de l'enquête, trouve finalement son sens au terme de la pièce en offrant une sorte de *catharsis* aux héros qui se redéfinissent à travers le rétablissement des liens familiaux qui dépasse les limites du temps et de la mort et se base sur le silence : « “Jeanne, fais-moi entendre son silence.” *Jeanne et Simon écoutent le silence de leur mère.* » (*ibid.* : 132).

Le motif du silence apparaît aussi dans le deuxième monologue de l'œuvre de Pontikas, présenté comme une option alternative face à l'échec de la parole humaine en tant que moyen de communication. Déjà annoncée par les croassements des corbeaux qui interrompaient le discours de l'homme, une corneille fait son apparition sous la figure d'une femme. La raison de cette transformation est de communiquer aux hommes un mauvais augure : leur langue va être détrônée et remplacée par les croassements des corbeaux. En montrant de la compassion envers l'espèce humaine, la femme explique qu'autant son mari qui l'a envoyée qu'elle-même n'éprouvaient aucun désir d'être des précurseurs du mal mais c'est le travail que le destin leur impose et ils ne peuvent donc pas faire autrement : « [...] εδώ που έφτασαν τα πράγματα δεν υπάρχει πισογύρισμα »²¹⁷ (Pontikas 2007 : 236).

Le problème est dû au fait que la parole humaine ne parvient pas à servir le but pour lequel elle a été créée : une communication de fond. En dépit de cela, l'homme se perd dans les dédales des mots qui, détachés de la réalité, engendrent de la confusion, des ambiguïtés et des

²¹⁷ « [...] maintenant que les choses en sont arrivées là, il n'y a pas de retour en arrière ».

malentendus. De cette façon, la parole humaine passe à une position inférieure par rapport aux autres formes de communication plus rudimentaires, comme la langue des corbeaux.

Angoissée, la corneille mentionne à plusieurs reprises que son mari l'a mise en garde de ne pas succomber à la fascination de la langue humaine. Néanmoins, pendant qu'elle articule en paroles son effort pour y résister, elle parle sans cesse et de manière délirante. Entraînée dans «στο δάσος των λέξεων»²¹⁸ (*ibid.* : 237), elle risque, de manière similaire à l'homme anonyme, de perdre son identité d'origine et de rester un être humain pour toujours. Fatiguée par son effort pour résister à la langue et ne pas s'attarder davantage, elle s'adresse aux les spectateurs : cette langue court le risque de disparaître parce que, en tant que parole articulée, elle échoue à communiquer ses messages ; les mots – bien qu'infinis et en liaisons infinies –, au lieu de donner de la forme au sens, l'obscurcissent.

Il y a pour autant une issue pour l'être humain : la communication non verbale serait susceptible de servir l'intercompréhension à un niveau où la communication verbale ne pourrait pas parvenir (Liapis *op. cit.* : 302). Sur ce point on reconnaît l'esprit inventif du dramaturge qui utilise la corneille pour inviter les spectateurs à un exercice de communication qui dépasse la parole et se base sur le regard. Au fond, il ne s'agit que d'« un cri de l'écrivain à l'humanité. Il crie dans toutes les directions, et puisque Œdipe est la tragédie de la connaissance de soi, à travers cela il a trouvé une occasion de crier son propre signe de danger pour que nous nous regardions dans les yeux »²¹⁹. Le regard – comme le montrent les filles de l'homme anonyme en restant muettes mais en participant explicitement au drame de leur père – se révèle le seul moyen de se rencontrer véritablement : « des regards embrassés avec d'autres regards [...] des âmes fatigués qui rencontrent d'autres âmes également fatigués [...] des silences qui rencontrent des autres silences. » (Pontikas *op. cit.* : 240).

²¹⁸ « la forêt des mots ».

²¹⁹ Paroles de Lida Protopsalti, protagoniste de la pièce en question au théâtre Stoa dans « Ο “δολοφόνος” επιστρέφει στη Σtoa » (24 Novembre 2008), disponible en ligne sur : <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/o-dolofonos-epistrefei-sti-stoa/>, consulté le 10.04.2018, consulté le 25.03.2018.

Toutefois le monologue de la femme n'est pas borné à l'annonce du mauvais augure. Cependant, pour que son rôle soit pleinement déchiffré, il faut que son identité soit intégralement dévoilée. Celle-ci n'est révélée complètement qu'à la fin, avec la reprise inaltérée de la stichomythie sophocléenne entre Tirésias et Œdipe par laquelle le jeu métaphorique entre la lumière et l'obscurité est mis emphatiquement en lumière. Ce jeu suggère désormais ouvertement de réexaminer toute l'œuvre en corrélation hypertextuelle avec son hypotexte sophocléen. Dans cette dimension, on identifie le personnage du deuxième monologue à Tirésias, que la tradition présente comme étant des deux sexes, homme et femme en même temps, ce qui renvoie directement à la corneille, envoyée dans le monde des hommes comme représentante de son mari, sa seconde moitié. Cette identification révélatrice du dernier moment « impose rétrospectivement une lecture inverse du deuxième monologue, une rumination » (Boulotis [Critiques] dans Pontikas *op.cit.*: 330).

La métamorphose de la femme en Tirésias semble annuler le désordre que l'ensemble de toutes les métamorphoses préalables avait engendré. D'abord au niveau de l'ordre naturel des choses, puisque, dans le visage de Tirésias, les deux natures – la nature humaine et la nature de l'oiseau – se trouvent en union parfaite, en ce que le devin incarne autant l'annonciateur que le présage du message tragique (*ibid*). Ensuite, sur le plan de la cohésion entre les deux monologues : ce n'est que cette dernière métamorphose de la femme en Tirésias qui valide définitivement et solidement le travestissement de l'homme anonyme en un nouvel Œdipe (Tsatsoulis 2007 : 98-99). Ainsi le motif de la rencontre chez Pontikas – qu'il se manifeste à travers le rappel mémoriel, la communication non verbale ou face à face dans un cadre hypertextuel – participe activement à la redéfinition identitaire et témoigne que chez ce dramaturge « le personnage [par conséquent] présuppose l'autre, qui n'est pas seulement un autre personnage, mais une condition nécessaire de son propre lui » (Pefanis 2015).

Au niveau des formes et des moyens esthétiques, les deux œuvres font usage des techniques qui promeuvent le sens tragique. Dans *Incendies*, on constate comment des techniques anciennes et nouvelles se mêlent dans une composition complexe pour servir au mieux le sens tragique : premièrement par l'emploi des techniques anciennes – la progression du nouement au dénouement, l'usage des indices ainsi que des parties du reversement et de l'*anagnorisis* –, on suit la résolution de l'énigme qui progressivement arrive au pic de la tension. Mouawad n'hésite pas non plus à réactualiser des formes esthétiques antiques pour projeter les sujets

tragiques dans son œuvre. Dans ce cadre on remarque que certains personnages – au début le notaire Hermile Lebel, ensuite Jeanne et puis Simon – assument le rôle du « passeur de récit » (Robert : 2003). Ce rôle marque les personnages qui mènent l'enquête et qui se retirent au fond de la scène pour céder aux précédents le fil de la narration. Par l'intermédiaire des pistes qu'ils découvrent ou des témoins qu'ils rencontrent, ils laissent la place aux personnages du passé pour qu'ils apportent personnellement leur témoignage. Ils se transforment alors en des personnages intermédiaires entre les personnages et les spectateurs, une sorte de coryphée, chargés d'assurer la diffusion de la mémoire (Lenne 2007 : 8-9).

Cette réactualisation du rôle du coryphée permet aux personnages de dépeindre directement la violence de la guerre par de longues tirades monologiques. Parallèlement, par de moyens rhétoriques qui mélangent des éléments lyriques avec des expressions courantes ou vulgaires et par de modalités formelles qui rappellent celles des romans – plusieurs personnages, plusieurs narrateurs, plusieurs épisodes, des monologues fleuves et surtout deux chronotopes entrelacés et souvent fusionnés –, les images de la guerre font intrusion dans la suite narrative. Elles interviennent comme des flashes de mémoire qui entrecouperont le dialogue et la continuité spatio-temporelle, la vérité arrive en fragments et dévoile à quel degré l'histoire collective détermine l'histoire familiale et, en corollaire, l'histoire personnelle.

Chez Pontikas, Grâce à la forme monologuée qui restreint le discours et le filtre par le point de vue d'un seul personnage à chaque fois, on suit la réflexion de l'homme anonyme du premier monologue qui narre lui-même tout le processus de son travestissement identitaire en suivant un cheminement logique et méthodique qui s'effondre peu à peu devant les yeux des spectateurs.

Toutefois cette révélation ne se validera que par la dernière rencontre face à face avec Tirésias : à la lumière de la lecture hypertextuelle que cette stichomythie finale impose, les deux personnages se redéfinissent à partir de leur reconnaissance mutuelle et de l'image que l'un renvoie à l'autre.

Hormis l'imbrication de la forme monologuée avec le dialogue, Pontikas fait état de sa réflexion par des techniques qui font appel à la participation active du spectateur : autant l'homme que la corneille prononcent des monologues adressés à un public indéterminé et au

fond aux spectateurs. Dans la même lignée, s'inscrit le recours à la technique du théâtre dans le théâtre lorsque la corneille emploie emphatiquement des énoncés métaphoriques tirés de l'espace du théâtre pour déclarer que son devoir de prévenir les hommes a pris fin :

Εγώ δεν έχω δουλειά εδώ, ο ρόλος μου τελείωσε, ζήτησα συγνώμην και προειδοποίησα, η παράσταση πήρε τέλος, εγώ είμαι κόρακας και έπαιξα το ρόλο του ανθρώπου, έδωσα μια παράσταση –που λέτε κι εσείς οι άνθρωποι – [...] είμαι μεταμορφωμένη κορακίνα, είμαι μια ηθοποιός κορακίνα που υποδύθηκα μια γυναίκα άνθρωπο ²²⁰ (Pontikas 2007 : 238).

Cet appel à la participation du public qui trouve son apogée dans l'exercice du silence et du regard auquel la femme invite les spectateurs, témoigne de la confiance de Pontikas dans la communauté des personnes – acteurs et spectateurs – qui, rassemblées pour la réalisation de la représentation théâtrale, entrent dans un contact tacite et profond. La pensée de Pontikas ici a partie liée avec la réflexion de Mouawad, qui avoue que la question qu'il s'est posée toute sa vie « à quoi appartiens-tu ? » cesse le tourmenter lorsqu'il s'intègre au collectif de la compagnie théâtrale (Mouawad dans Mouawad & Davreu 2011 : 18). Se rencontrer alors en faisant confiance aux moyens non verbaux, c'est peut-être comme ça que l'homme arrive à prendre conscience de qui il est, à se redéfinir lui-même et à redéfinir pour lui-même une place dans le monde.

Subversif et novateur, Pontikas reprend le fil du mythe tragique et le redéfinit : l'homme réitère la même faute tragique « à la manière d'une loi et continûment, il la reproduit à chaque instant dans le temps infini » (Georgousopoulos [Critiques] dans Pontikas *op. cit.*: 321) car il défie les avertissements de la corneille sur son échec diachronique s'il continue à faire confiance à la langue :

[...] οι λέξεις που ξέβρασε το στόμα σας, σα γερανός η γλώσσα σας τις ξεφορτώνει και αραδιάζονται μπροστά σας, και τα ανείπωτα άπειρα σπρωγμένα στο άπειρο, επειδή πάλιωσαν οι λέξεις; Ή επειδή

²²⁰ « Moi je n'ai plus de travail ici, mon rôle est terminé, j'ai demandé pardon et j'ai mis en garde, le spectacle a pris fin, moi je suis un corbeau et j'ai joué le rôle de l'homme, j'ai donné un spectacle — comme vous dites vous, les hommes — [...] je suis une corneille métamorphosée, je suis une corneille actrice qui a interprété une femme humaine [...] ».

τους φερθήκατε άσχημα και σας περιγελούν; τις εξευτελίσατε και σας περιφρονούν; Τις κουρελιάσατε και σας εκδικούνται; Ή δεν επαρκούν; Ή πάλιωσαν;²²¹ (Pontikas *ibid.* : 239).

L'autre chemin qui l'appelle à regarder droit dans les yeux le Sphinx et à ne pas donner la réponse attendue conduit également à la débâcle, rendant ainsi l'être nécessairement tragique. C'est cependant la seule solution pour se tenir au-dessus du destin et, en choisissant de son plein gré, pour devenir pour un instant seulement le maître absolu de soi-même.

Chez Mouawad les héros sont liés les uns aux autres au-delà du temps et de l'espace à travers la mémoire qui plonge dans des profondeurs sempiternelles : « ce sont des mots anciens qui viennent du plus loin de mes souvenirs » (Mouawad 2010a : 128) écrit Nawal dans la lettre destinée à annoncer à son bourreau sa part dans le sort œdipien. Entre le présent et la mémoire il n'y a alors pas une continuité mais un rapport intrinsèque qui conduit à la remise en cause des questions intimes et profondes mais aussi universelles et séculaires : « où commence [mon] histoire ? » (*ibid.* : 131), comment aimer dans un lieu « où les objets ont plus d'espoir que chacun de nous ? » (*ibid.* : 77). Pour autant, les épigones ont la possibilité de reconstruire leur identité par le partage, la réconciliation et l'intégration à une communauté. Dès lors, si l'on accepte la remarque que le chemin œdipien est, au fond, le chemin de la séparation de la cité au retour à la cité (Vidal-Naquet dans Vernant & Vidal-Naquet 2001b [1972] : 155) et si l'on conçoit la cité dans la perspective de la communauté et du besoin de l'homme d'appartenir à une communauté, la pensée de Mouawad n'est plus très loin : « Mon partage [...] c'est quand même cette confusion entre partager ensemble et se séparer »²²².

²²¹ « [...] les mots rejetés par votre bouche, comme une grue votre langue les décharge et ils s'alignent devant vous, et l'ineffable infini est poussé vers l'infini, parce que les mots ont vieilli ? Ou parce que vous les avez mal traités et qu'ils se moquent de vous ? Vous les avez humiliés et ils vous méprisent ? Vous les avez usés et ils se vengent ? Ou il n'y en a pas assez ? Ou ils ont vieilli ? ».

²²² Rencontre de Wajdi Mouawad et Robert Davreu, Cf. Bobas *et al.* 2015.

3.4. L'inceste irrésistible : le cas d'Œdipe

Lorsque le chœur demande à Œdipe, aveuglé après la découverte de l'inceste, comment il a trouvé le courage de s'aveugler, le héros répond qu'il ne pourrait plus regarder dans les yeux ni Laius et Jocaste à Hadès, ni ses enfants, ni son pays²²³. La prise de conscience de l'inceste est aussi la raison pour laquelle Jocaste est poussée au suicide. À l'égard de réécritures abordées, la plupart du temps l'inceste apparaît comme une réalité atroce à laquelle les personnages doivent faire face. Pourtant, dans le cas de deux réécritures, les héros continuent en pleine conscience les rapports incestueux : chez Matsas, Jocaste décide d'accepter cette réalité en raison de son grand amour pour son mari ; d'un point de vue totalement différent, Dimitriadis²²⁴ présente ses héros empiégés dans leurs instincts les plus bestiaux, ne pouvant pas s'empêcher de commettre de tels rapports.

Publiée en 1952, la pièce *Jocaste* d'Alexandre Matsas réécrit la tragédie d'*Œdipe roi* dont elle reste assez proche tout en renouvelant le mythe tragique. Composée en trois actes, cette tragédie conserve dans une large mesure la version mythique de Sophocle. Toutefois, il y a une différence notable par rapport à l'hypotexte sophocléen : comme cela est déjà visible dans le titre, l'accent est mis non pas sur le personnage d'Œdipe mais sur celui de Jocaste. En prenant le rôle central, Jocaste insiste un aspect de l'héroïne qui n'est pas particulièrement mis en avant chez Sophocle, la psychologie de la femme amoureuse, laissant ainsi en marge la figure de la mère. Ainsi, bien que Matsas suive jusqu'à un certain point le mythe sophocléen,

²²³ *Œdipe roi*, 1327-1380.

²²⁴ Dimitriadis constitue une voix dramaturgique particulière, étant donné qu'il ne peut être totalement intégré ni dans la dramaturgie grecque ni dans la française. Grec de par son origine, il passe quelques années de sa vie en France et en Belgique. Ses œuvres, quoique écrites en grec moderne, comportent d'importantes influences de traducteurs français et de courants esthétiques tels que les influences de l'écriture poétique de Genet ou un style qui le rapproche d'auteurs de théâtre qui prônent le « retour au texte » comme Koltès et Novarina (Kondylaki 2015: 18-19). C'est cependant surtout la longue marginalisation de son œuvre de la vie théâtrale grecque, qui s'explique par sa rupture avec l'esthétique réaliste dominante (Rozi : 2014) mais également par son homosexualité (Kondylaki *op. cit.*), et au contraire son acceptation par la scène théâtrale française, avec des distinctions et des traductions de son œuvre, qui font de Dimitriadis un écrivain à la charnière des dramaturgies grecque et française.

il réserve une tournure inattendue à l'évolution de l'action tragique : Jocaste a très tôt pris conscience de la vérité sur l'identité d'Œdipe, même plus tôt que Tirésias.

Ce noyau principal autour duquel Matsas orchestre son œuvre, n'est pas une idée étrangère chez Sophocle. Il est certes vrai que dans l'*Œdipe roi* c'est Jocaste qui se rend compte de la réalité la première. Sa première réaction devant la révélation étant de cacher la vérité à Œdipe, elle prononce des paroles difficiles à justifier dans la bouche d'une mère (Coutouzis 1953 : 44) : « Non, par les dieux ! Si tu tiens à la vie, / non, n'y songe plus. C'est assez que je souffre, moi », et un peu plus bas : « Arrête-toi pourtant, crois-moi, je t'en conjure »²²⁵. Même si dans l'*Œdipe roi*, le lecteur, pris par l'évolution rapide de l'intrigue et accordant plus d'attention à Œdipe qu'à Jocaste, ne porte pas une attention particulière à ce point-là, l'importance des événements est renversée chez Matsas, qui s'intéresse justement à ce détail-là et prolonge temporellement et thématiquement ce qui chez Sophocle ne constitue qu'une très courte scène (Chourmouziadis 1953).

De cette manière la thématique principale devient celle du drame d'un grand amour. En plus, par la focalisation sur le personnage de Jocaste, le dramaturge affaiblit à un certain degré la culpabilité d'Œdipe, en donnant à l'héroïne une part importante de responsabilité. Dès lors, comme Cocteau et Anouilh, Matsas lie la culpabilité tragique avec les caractéristiques propres à chaque héros mais aussi avec leurs pulsions freudiennes internes qui gouvernent en bloc le psychisme des deux héros, déplaçant ainsi l'intérêt de l'un des héros au couple.

Le Vertige des animaux avant l'abattage, écrit en 2000, dialogue avec l'*Œdipe roi* sans constituer pour autant une reprise claire de l'hypotexte sophocléen. Il s'agit plutôt d'une écriture subversive qui réactualise implicitement des motifs œdipiens. Dans cette œuvre, les membres de la même famille se retrouvent enchaînés à une situation horrible et sans retour qui les conduit à commettre des actes incestueux étant donné qu'ils n'ont plus de pouvoir sur eux-mêmes. En exploitant ainsi le motif œdipien de l'inceste, Dimitriadis invite le lecteur/spectateur à réfléchir de nouveau sur un autre motif thématique d'*Œdipe roi*, la question de la vraie connaissance de soi, laquelle passe, selon la conception de Dimitris

²²⁵ Μὴ πρὸς θεῶν, εἴπερ τι τοῦ σαυτοῦ βίου/ κήδη, ματεύσης τοῦθ'· ἄλις νοσοῦσ' ἐγὼ (1060-1061) et ὁμῶς πιθοῦ μοι, λίσσομαι, μὴ δρᾶν τάδε (1064) traduit par Paul Mazon (1958 : 110).

Dimitriadis, par la rencontre de l'homme avec ses côtés inexplorables où résident ses instincts les plus bestiaux.

Parallèlement comme Dimitriadis lui-même le signale cette œuvre réécrit une nouvelle version d'un autre « mythe » issu d'un hypotexte tout à fait différent : le livre de Job. Cette histoire, en lien avec des résonances œdipiennes mais plus largement avec la forme et les sujets du genre de la tragédie antique²²⁶, fait apparaître une caractéristique plus générale de la dramaturgie de Dimitriadis, la construction d'un rets de liens intertextuels à travers lequel il crée un mythe de son invention qui évolue au-delà des limites spatio-temporelles ou culturelles (Kondylaki 2015 : 23).

L'histoire commence de manière triviale. Comme Job – personnage biblique auquel Dieu a donné tous les biens du monde puis lui les a repris pour tester sa foi, en lui faisant subir des souffrances affreuses comme des maladies ou la mort de ses enfants et de ses amis – Nilos mène une vie heureuse : amoureux, il veut se marier avec Militsa et fonder une famille. Quand il annonce la nouvelle à son meilleur ami Philon, la situation, tout à fait conventionnelle jusqu'à ce point, prend une tournure très étrange : Philon, comme possédé par un pouvoir d'oracle, prédit à son ami un destin tragique pour sa future famille qui, après l'hybris provoqué par un sentiment d'avidité, sera plongée dans le meurtre, l'inceste, la folie et le suicide, enfreignant ainsi les commandements bibliques. Après quelques années de prospérité, les prédictions oraculaires de Philon vont être réalisées. Nilos va faire face à des situations tragiques excessives qu'il est appelé à affronter ; mais à la différence de Job, il se trouve dans un monde sans dieu.

Dans cette perspective, l'histoire de Job est réécrite sous la forme de la tragédie antique mais dirigée par une conception contemporaine. L'auteur a effectivement conservé l'histoire initiale en s'appropriant la structure narrative de la tragédie antique. Il y a en effet une intrigue dialoguée qui avance du nouement au dénouement, ou plutôt du bonheur au malheur, jusqu'à

²²⁶ Le vif intérêt de Dimitriadis pour le tragique est dû au fait qu'il ne le considère pas comme un concept dépassé mais bien au contraire comme un élément qui garde une présence active et fondamentale dans le monde contemporain tel qu'il s'est formé après la deuxième guerre mondiale (*Le poète et la scène*, entretien avec le dramaturge, Cf. Kondylaki 2015 : 70).

ce que survienne un renversement de la situation. Néanmoins, quoiqu'il respecte la forme de la tragédie, il en fait usage d'une manière subversive ; il la réactualise en sapant ses propres constituants²²⁷ : malgré le déroulement linéaire, le temps tout comme l'espace n'ont aucune matérialité. Indéfinis et vagues, ils demeurent dans la sphère de l'imaginaire ou du symbolique. En ce qui concerne les personnages, ceux-ci sont complètement démythifiés alors que les trois êtres énigmatiques, A, B et C, bien qu'ils ressemblent à une sorte du chœur tragique, sont loin d'en constituer un.

Matsas opte lui-aussi pour une composition structurelle similaire à celle de la tragédie antique : une action qui se déroule en un jour selon le modèle linéaire du nouement au dénouement ; parallèlement, il conserve le chœur ainsi que la distinction entre les parties lyriques et dialoguées. Néanmoins, il apporte un regard neuf en ce que tous les constituants de l'intrigue tragique sont tissés autour du nouvel axe principal : la connaissance préalable de l'héroïne de l'identité réelle d'Œdipe²²⁸.

Le déplacement de l'intérêt thématique sur le sentiment de l'amour entraîne inévitablement des changements sur la manière dont les héros sont façonnés. Abandonnant la stature des héros sophocléens, ceux-ci apparaissent sensibles, plus humanisés et appréhendés sous un

²²⁷ Il est vrai que Dimitriadis accorde une grande importance au sujet de la forme dramaturgique. Il dit à ce propos : « Toute idée, c'est-à-dire toute invention ou tout mythe ne dispose pas d'une forme figée. Il faut qu'on retrouve la forme qui leur est la plus appropriée. Et c'est là que la situation devient difficile [...] (car) il faut commencer du point zéro, Kondylaki *op. cit.* : 71. De plus : « Je souligne que mon intention, mon désir, si vous voulez, mon besoin surtout, sont toujours, chaque fois que j'entreprends une pièce, d'aborder une forme que je n'ai pas encore utilisée auparavant, mais cela n'est pas du tout évident car cette forme dépend en premier lieu du sujet, c'est le sujet qui exige et finalement impose la forme qui lui convient, la forme ne doit pas être conçue d'avance par rapport au sujet, elle découle comme une conséquence du sujet traité. » (Dimitriadis dans Py 2010 : 16).

²²⁸ Tout le texte donne l'impression d'un harmonieux parallèle, oscillant entre la résonance des tons tragiques issus de l'Antiquité et la transposition dans un univers contemporain (Thrilos 1979 : 403). Ceci est apparent au niveau de la langue qui, de soignée, devient plus poétique dans les parties chorales tandis que dans les parties dialoguées elle fait usage de certaines expressions plus ordinaires.

angle plus psychologique. Selon Alkis Thrilos, le dramaturge réussit à créer des personnages malléables, dans le sens où ils peuvent appartenir en même temps au monde antique et au monde contemporain sans que cela paraisse étrange (1979 : 402).

Tout au long de l'œuvre, il y a des indices parsemés aussi bien que des paroles de Jocaste qui avertissent les lecteurs en leur faisant soupçonner le rôle de l'héroïne dans l'histoire. Plus on se rapproche de la reconnaissance plus la tension augmente car il s'agit du point nodal de l'action narrative. Toutefois, à l'inverse de Sophocle, l'*anagnorisis* ne survient pas en tant que résultat de l'entreprise persistante d'Œdipe de faire la lumière sur le crime de Laïus mais de la confession de toute la vérité de Jocaste au héros. De cette manière, l'accent tragique est déplacé du seul héros en tant qu'individu aux deux en tant que relation et ainsi à l'approche du mythe tragique sous l'angle de leur amour.

Toute l'action tragique est centrée sur l'illustration de l'amour incontestable de Jocaste pour Œdipe. Le premier acte s'ouvre sur Tirésias qui, situé devant la statue du Sphinx, essaie d'écouter ses paroles. Celui-ci, prenant l'allure de Jocaste, parle de manière insolente au devin et fait allusion aux relations incestueuses du couple royal. Jocaste qui fait son apparition par la suite, adopte une attitude très hostile envers le devin. Se déclarant méfiante autant à l'égard de ses oracles qu'à l'égard des volontés des dieux, elle surprend le lecteur et le rend suspicieux sur les motifs de ce comportement. Jocaste avoue sans hésitations qu'elle s'est mariée avec le vainqueur du Sphinx parce qu'elle est tombée follement amoureuse avec lui.

L'apparition d'Œdipe sur la scène est accompagnée d'une série d'indices qui anticipent la fin tragique. Très jeune encore, Œdipe joue à colin-maillard avec ses fils. Il a les yeux bandés avec la ceinture de Laïus qu'il a prise après l'avoir tué. De même, on mentionne la broche sur la robe de Jocaste avec laquelle Œdipe s'auto-aveugle au bout de la pièce. En raison du fléau de la peste, Œdipe envoie Créon à Delphes, non pas parce qu'il croit aux oracles mais parce que l'opinion publique le réclame. Jocaste conteste la validité des oracles et elle a l'air apeurée devant eux, ce qui impressionne Œdipe.

Le second épisode démarre dans une atmosphère onirique. Devant la statue du Sphinx la figure du jeune Œdipe reste debout comme un somnambule et écoute les paroles du monstre. Le vrai Œdipe, endormi, répond au Sphinx comme s'il se trouvait dans un rêve ; parallèlement

la figure du jeune Œdipe répète ses paroles. Ayant pris une fois de plus l'apparence de Jocaste, le Sphinx le met en garde malicieusement : Jocaste est son début et sa fin, l'incarnation de l'amour et de la mort, le destin auquel il n'échappera pas. Effrayé Œdipe se réveille et Jocaste vient le rassurer. En le traitant comme un enfant²²⁹, Jocaste éprouve un amour aussi maternel que conjugal pour Œdipe, rappelant inévitablement au lecteur contemporain le « complexe d'Œdipe ».

Après la partie lyrique du chœur qui salue le lever du soleil et prie Apollon, l'intrigue avance à grand pas vers le moment de la reconnaissance : Créon arrive et annonce l'oracle de Delphes vis-à-vis duquel Jocaste exprime tout de suite sa méfiance. Devant les interrogations d'Œdipe sur l'incident du meurtre de Laïus, Jocaste essaie de travestir les événements tandis que Créon insiste sur la vraie version. De même, quand Tirésias arrive, elle s'oppose à lui mais elle n'hésite pas à lui donner raison lorsque le devin conseille au roi d'arrêter l'investigation. Pour autant, tous les efforts de Jocaste pour empêcher le moment de la révélation demeurent infructueux : dès que Tirésias entend la statue du Sphinx lui dire toute la vérité, Jocaste apparaît. Elle avoue qu'elle connaît toute la vérité de longue date et s'engage à la révéler elle-même à Œdipe.

Pendant toute l'intrigue tragique, l'amour inconditionnel de Jocaste pour Œdipe est dominant ; simultanément se dresse une deuxième force motrice de l'action, les réserves des deux héros à l'égard des dieux, tout comme leur foi en l'homme. Jocaste croit fermement aux capacités de son mari, « Ο Οιδίπους είναι μια δύναμις που ξεπερνά τον άνθρωπο. »²³⁰ (Matsas 1952 : 16), et en général aux capacités humaines. À l'inverse, elle n'éprouve que mépris pour le pouvoir divin : aux paroles de Tirésias, « Η σωτηρία της πόλεως είναι στα χέρια των θεών. »²³¹, (*ibid.* : 17) elle rétorque :

²²⁹ La scène est en lien intertextuel avec la scène respective dans *La Machine infernale* où le héros se réveille dans les bras de Jocaste qui essaie de le rassurer comme un bébé, effrayé par un rêve qui lui prédit l'avenir.

²³⁰ « Œdipe est une force qui dépasse l'homme. »

²³¹ « le salut de la ville est entre les mains des dieux. »

Οχι. Η σωτηρία των ανθρώπων γίνεται από τους ανθρώπους. Τις Θήβες δεν τις έσωσαν οι θεοί, αλλά ο Οιδίπους. Οι θεοί μας έστειλαν τη Σφίγγα· ο Οιδίπους μας ελύτρωσε από αυτήν. Τώρα μας στέλνουν το λοιμό. Οι Θηβαίοι κ'εγώ πιστεύουμε ότι ο μόνος που μπορεί πάλι να μας σώσει, είναι ο Οιδίπους²³².
(*ibid.*)

D'ailleurs, c'était la conviction de Jocaste, selon laquelle les dieux ne s'intéressent qu'à provoquer du malheur à l'homme, qui a amené l'héroïne à la décision de vivre son amour en ignorant l'inceste. Pour sa part, Œdipe, fougueux de par sa jeunesse mais déterminée, avoue dans un monologue la solitude perpétuelle dans laquelle il puise sa force et proclame sa foi dans la toute puissance de l'homme : « Μα πάλι θα νικήσω / μόνος! εγώ ο άνθρωπος, Εγώ! »²³³ (*ibid.*: 28).

Lorsque le moment de la vérité arrive, l'héroïne essaie de préparer Œdipe en lui rappelant la grandeur de leur amour. Les deux héros échangent ainsi des promesses mutuelles d'amour qui renvoient encore au « complexe d'Œdipe » : « Κ'εγώ που δεν εγνώρισα ποτέ τη μάννα μου, καθώς σε πρωτοείδα καθισμένη στο θρόνο σου, σκέφτηκα πως μόνον από τέτοια γυναίκα θα άξιζε να είχα γεννηθή! »²³⁴ (*ibid.* : 47). Par la suite, la reine tente de persuader Œdipe de son innocence. Elle souligne à plusieurs reprises que les dieux ont comploté contre eux. Face à leur cruauté elle souligne qu'il ne faut pas rester inactifs : « Οι θεοί μας έπαιξαν ένα φρικτό παιχνίδι. Πρέπει ν' αμυνθούμε με όλη μας τη δύναμη. »²³⁵. Une fois qu'elle a exposé tous les indices qui lui ont fait prendre conscience de la réalité, elle propose qu'ils s'arment avec leur amour pour se défendre contre la véhémence de Dieux en créant « [...] μια(ς) μοναδική(ς), πρωτάκουστη(ς), καταραμένη(ς) ευτυχία(ς)! »²³⁶ (*ibid.* : 48). Pour autant, Œdipe réagit

²³² « Non. Le salut des hommes arrive par les hommes. Thèbes n'est pas sauvé par les dieux mais par Œdipe. Les dieux nous ont envoyé le Sphinx ; Œdipe nous a libérés de lui. Et maintenant ils nous envoient la peste. Les Thébains et moi, nous croyons que le seul qui peut encore nous sauver, c'est Œdipe. »

²³³ «Et c'est encore moi qui vaincrai / seul ! Moi l'Homme. Moi ! ».

²³⁴ «Et moi qui n'ai jamais connu ma mère, dès que je t'ai vue assise sur ton trône, j'ai pensé que ça ne valait la peine de naître que d'une femme pareille ! ».

²³⁵ «Les dieux nous ont joué un tour cruel. Nous devons nous défendre de toutes nos forces. »

²³⁶ «[...] un bonheur unique, sans précédent, maudit! ».

totalemment différemment. Accablé, il considère Jocaste comme une ennemie qui a comploté contre sa liberté. Il proclame sa haine contre elle, alors que la reine déclare « Είμαστε μια σάρκα, μια πνοή ! »²³⁷ (*ibid.* : 51).

Dans le troisième acte le chœur annonce l'aveuglement d'Œdipe et le suicide de Jocaste. Contrairement à l'hypotexte, le suicide de la reine a pour cause l'attitude d'Œdipe qui a renié leur amour. Néanmoins, Jocaste triomphe même après mort dans la version subversive du personnage d'Antigone : avec la voix et l'allure de Jocaste, Antigone réunit dans son personnage les caractéristiques de la mère, de la sœur et de l'épouse. Sous ce prisme, l'unité que Jocaste a souhaité devient possible : « Είμαστε μια σάρκα, μια πνοή! Δεν μπορούμε να χωρισθούμε! Τίποτα πια δε μπορεί να μας χωρίσει! Νικήσαμε, Ιοκάστη! »²³⁸ (*ibid.* : 61) affirme Œdipe. Régénérée dans le visage d'Antigone, Jocaste revient pour diriger Œdipe vers le chemin qui conduit à Colone : « (σ)Το δρόμο της θυσίας μας, το δρόμο της νίκης μας. »²³⁹ (*ibid.*).

Chez Dimitriadis, la foi en la présence de dieux s'effondre lorsque s'effondre la foi en soi-même. Il est vrai que dans la première partie de la pièce les héros conservent l'infime espoir de la présence de Dieu, auquel ils s'adressent comme soutien. Par la suite, toute attente quant à l'existence d'un dieu disparaît en même temps que leur ancienne personnalité : « [...] je ne suis plus ce que j'étais, ne me demande pas qui, je ne m'en souviens plus »²⁴⁰ (Dimitriadis 2009 : 105), réplique Militsa à Nilos, tandis que peu après, elle qui semblait croire en Dieu plus que les autres héros, répond à la question désespérée de Nilos :

Nilos : Qui aura pitié de nous ?

²³⁷ « nous sommes une seule chair, un seul souffle ! ».

²³⁸ « Nous sommes une seule chair, un seul souffle ! Nous ne pouvons pas être séparés ! Rien ne peut plus nous séparer ! Nous avons gagné, Jocaste ! ».

²³⁹ « [...] le chemin de notre sacrifice, le chemin de notre victoire. »

²⁴⁰ Comme cette œuvre est traduite en français, les passages donnés à titre d'exemples ne proviennent pas de notre propre traduction comme dans le cas des autres textes grecs mais de l'édition traduite en français.

Militsa : Personne. Autrefois je rendais grâce à quelqu'un. Je lui rendais grâce pour ce qu'il me donnait, pour tout ce qu'il nous avait donné. Maintenant, de quoi est-ce que je lui rendrais grâce ? Si c'est lui qui nous l'a donné, pourquoi est-ce que je lui rendrais grâce ? Inutile. Même alors, il ne m'écoutait pas. Même alors, ce n'est pas lui qui nous l'avait donné. Ni alors ni maintenant. Personne.
» (Dimitriadis *ibid.* : 107)

Dans un monde sans Dieu, la situation tragique des personnages est déclenchée lorsqu'ils se trouvent confrontés à leurs propres passions. Ainsi, autant Nilos Lakmos que les autres membres de sa famille se rendent esclaves de leurs passions. Comme Œdipe, Nilos ne voit pas certains signes de la catastrophe imminente ; il en va de même pour toute la famille qui avance progressivement mais inexorablement vers la chute sans s'en rendre compte. Dès lors, « la cruauté qui s'en dégage n'est pas tant due à la déchéance de ces êtres qu'à leur inconscience du danger » (Wahl : 2010).

Au fur et à mesure de l'action, les personnages deviennent les marionnettes de leurs propres instincts sexuels. Ceux-ci les poussent à des actes impies, interdits, c'est-à-dire à des relations incestueuses. Tout d'un coup, les membres de la même famille éprouvent des sentiments amoureux entre eux : le père pour la fille, la mère pour le fils cadet, la fille pour le fils aîné et les fils entre eux, faisant écho au mariage incestueux entre Œdipe et Jocaste mais aussi à l'amour d'Antigone pour Polynice. Chacun aspire ardemment à une union totale avec le sujet de sa passion : « Ce qui est sorti de la matrice retourne à la matrice — il n'y a rien de plus chaud — ta chair redevient ta chair — à nouveau réunies, celles qui s'étaient séparées — telle est l'union parfaite » (Dimitriadis *op. cit.* : 105).

Comme cette union est impossible, ils se sentent incomplets, privés d'une moitié d'eux-mêmes et se désespèrent. Néanmoins, la passion ne s'épuise jamais : « Où est-ce que ça s'arrête ? Ça semble interminable. Où ça commence et où ça se termine ? » (*ibid.* : 49). Inextinguible, elle devient incontrôlable et débridée. Leur incapacité à assouvir leurs bas instincts les plonge dans la douleur et dans une crise intime.

La douleur dans l'écriture de Dimitriadis se manifeste largement à travers le corps. Dans l'œuvre en question, le corps revendique l'accomplissement de la passion à tout prix pour cesser de souffrir : « Désire-le — comme je le désire moi aussi — ça n'a pas d'importance, ce qu'ils sont pour nous — la chair mangera la chair et le sang boira le sang — voilà ce qui va se

produire — » (*ibid.* : 98) dit Militsa à sa fille en cédant à l'inceste. Simultanément, le corps subit des répercussions dévastatrices et plonge dans la douleur et l'anéantissement : « Qu'est-ce qu'ils lui ont fait ? Ils l'ont battu ? Ils l'ont défiguré ? Ils ont abîmé son visage ? Les coups l'ont-ils rendu méconnaissable ? Qu'ont-ils fait de son corps ? » (*ibid.* : 109) dit Starlet avec des convulsions de douleur lorsqu'elle entend la mort de son frère aimé.

Prédateur et victime, porteur et provocateur de la douleur, le corps s'installe au cœur du mythe de manière provocatrice : le profane, le sacrilège, déjà accompli dans les coulisses d'*Œdipe roi*, est porté à la scène chez Dimitriadis. La « somatisation théâtrale » vient « révéler les pulsions des personnages en leur donnant la forme la plus imagée » (Sarrazac 1989 : 102). Sous ce prisme, le non représenté est représenté, l'inédit est dit et l'interdit se réalise. Il faut noter sur ce point ce que Kondylaki souligne, que le sentiment insupportable que le spectateur ressent à la vue de ces images, relève plus de leur côté symbolique que des images elles-mêmes (Kondylaki *op. cit.* : 90).

Transposé sur le corps, le contact des héros avec les aspects les plus inexplorables d'eux-mêmes devient révélateur de leur situation tragique. Le tragique se trouve dans l'ignorance de la structure intérieure de l'homme qui signifie l'ignorance de soi-même : « Ne me chasse pas — aie pitié de moi — je ne suis pas moi-même — c'est moi, mais ce n'est pas moi — je ne sais pas qui je suis [...] » (Dimitriadis *op. cit.* : 102) s'exclame Nilos, ne pouvant pas comprendre quelle force le pousse à commettre encore et encore le même inceste.

La bataille que les héros donnent contre leurs propres passions et instincts qui les poussent à l'inceste, passe et se révèle par les mots. Au début, la parole, qui prend la forme de l'oracle, est chargée d'une telle force que tout ce qui se passe dans la famille de Nilos Lakmos n'est qu'un accomplissement d'une malédiction déjà prédite par Philon Philippis. C'est ce fait qui pousse Philon à la fin de l'œuvre à couper l'outil de sa parole, sa propre langue, rappelant fortement par cette mutilation déplacée des yeux à la langue (Tsatsoulis 2007 : 106) la métaphore filée où le messager raconte de manière illustrative comment Œdipe s'est aveuglé²⁴¹.

²⁴¹ Cf. dans *Œdipe roi* : Τοιαῦτ' ἐφυμνῶν πολλάκις τε κούχ' ἄπαξ/ ἤρασσ' ἐπαίρων βλέφαρα. φοίνια δ' ὁμοῦ γλῆναι γένει' ἔτεγγον, οὐδ' ἀνείσαν / φόνου μυδώσας σταγόνας, ἀλλ' ὁμοῦ μέλας / ὄμβρος χαλάζης αἵματοῦς ἐτέγγετο (1275-1279) traduit par Robert Davreu 2012 : « En proférant cet hymne, sans répit, à coups

En proie à leurs instincts, les personnages constatent la défaillance des mots en tant qu'outil de la raison devant leurs passions :

Nous avons dit, nous avons dit, nous disons, nous disons, à quoi bon, puisque l'autre est plus fort, puisque ce qui arrive c'est ce que l'autre a voulu, puisque c'est toujours ce que l'autre a voulu qui arrive, à quoi bon discuter, à quoi bon parler ? (Dimitriadis *op. cit.* : 100)

Pourtant, chez Dimitriadis, qui accorde une grande importance aux potentialités du langage et qui désire canaliser dans son théâtre une langue poétique autant dans l'intrigue que dans le dialogue, les mots – puisés dans des registres variés – réussissent à démontrer les côtés les plus excessifs et monstrueux de l'être humain.

Ayant comme outil les moyens langagiers, l'auteur revient sur le sujet œdipien de la recherche de l'identité, reformulé selon sa propre vision : pour accomplir cette recherche il faut que les héros se laissent être pleinement submergés dans la passion. Cette plongée dans l'abîme de l'intime les effraie en même temps qu'il les attire. Cette situation va de pair avec la conception philosophique du dramaturge sur la notion d'*humanisme*, prégnante dans toute sa dramaturgie. Selon lui, l'humanisme reste un concept partiel du fait qu'il n'envisage pas l'homme dans son ensemble, c'est-à-dire en incluant aussi ses aspects obscurs faits de ses passions abjectes et des instincts bestiaux. Séparé de sa part monstrueuse qui le met face à son imperfection, l'homme est et se sent incomplet. Dans le but de montrer l'homme comme une entité intègre, Dimitriadis met ses personnages en face des leurs propres démons :

En songeant à la complexité de l'homme [dans le sens que Plotin donne à l'homme, comme un être complexe et multidimensionnel], il entreprend d'appréhender son aspect inexploré en jouant avec les formes du privatif qui le rendent tragique : l'in-tolérable, c'est-à-dire la prise de conscience de la mortalité, l'a-symptote qui provient de la séparation et l'in-verse qui est exprimé à travers la dérogation ou l'altération des règles et des stéréotypes (Exarchou 2016a : 27).

redoubles, bras levés, il frappait ses paupières et ses prunelles sanglantes inondaient ses joues; car ce qui jaillissait, ce n'était pas le lent goutte à goutte d'un sang vicié, mais une pluie noire, une vraie grêle de sang ».

Les divers procédés stylistiques que les traducteurs de cette analyse ont employés pour traduire cette métaphore filée sont analysés *supra* Partie B, chap. 2.3. «Transposition de la métaphore dans *Œdipe roi* ».

Dans ce cadre, les personnages se mettent progressivement dans un état de « vertige »²⁴² auquel ils ne peuvent pas échapper :

La famille de Nilos Lakmos, déjà instable de par ses fondations, un ensemble d'« animaux » (simplement d'« organismes vivants »? d'« animaux dotés de raison » ou peut-être d'existences « irraisonnées » et « sous-humaines »?), est peu à peu conduite cérémonieusement – dans le « vertige » de la brièveté de la vie et du bonheur – à la destruction absolue, à l'« abattage » animal ou au cérémonieux « sacrifice par l'accomplissement successif de tout ce qui est « désagréable » et « terrible », qu'avait prophétisé, dans un moment de « délire » et de « folie » l'ami de Nilos Lakmos, et par la suite l'ami de la famille, Philon Philippis. (Diamantakou 2010a : 479-480).

Au fil du dénouement, les héros sombrent dans la folie, l'inceste, le meurtre et le suicide. Ils ont alors une fin tragique semblable à celle des membres de la famille des héros thébains, notamment de Jocaste, de Laïus et d'Antigone. Pourtant tous ensemble et principalement Nilos partagent un sort tragique identique à celui d'Œdipe mais avec une différence fondamentale : au bout du périple qui les a conduits à la quête des aspects les plus profonds d'eux-mêmes, l'obscurité persiste. Leur recherche n'étant pas récompensée par la lucidité, c'est encore l'inconnu qui les attend car l'absence de dieu laisse nécessairement les questions en suspens.

Privé de dieu, ce monde n'est susceptible de répondre à aucune question ; il engendre plutôt de nouvelles questions. Les trois personnages qui surveillent dès le début le parcours tragique des personnages en ont connaissance.

Observateurs durs, cyniques, déshumanisés, sadiques, ils s'éloignent du chœur tragique duquel la forme dramaturgique les rapproche. Il en va de même pour leur dimension divine ; tandis qu'ils pourraient refléter autant de par leur nombre que de par leur vision omnisciente

²⁴² À propos du titre, qui concentre tout le tragique de l'œuvre, Daniel Loayza (2010 :7-9) remarque au sujet du mot « *zali* » (le vertige) : « Enfin, la *zali* est le nom de ce malaise fascinant que l'on éprouve quand un abîme s'ouvre sous nos pieds, lorsqu'il suffirait d'un pas pour nous y précipiter sans retour – et où la possibilité d'une telle chute (dont on éprouve que le corps l'anticipe) cause une horreur d'autant plus trouble qu'elle exerce par cela même une certaine attirance secrète. »

une version subversive de la Trinité chrétienne, ils n'incarnent pas forcément des êtres supérieurs ; quoiqu'ils profèrent des mots oraculaires et dirigent autant la situation que les êtres humains, ils ne proposent pas de solutions ou de réponses. Plutôt, comme l'avoue l'auteur : « ils constituent trois questions eux-mêmes » (dans Dimitriadis, Gozzi *et al.* : 2009) . Leur nature reste alors énigmatique laissant des marges d'interprétation aux lecteurs²⁴³.

À la fin de la pièce, ces êtres apparaissent à Nilos, seul survivant qui cherche anxieusement des réponses sur les origines de leur écroulement. Ils ne sont là que pour réalimenter ses questions avec de nouvelles questions en enfonçant le héros encore plus bas dans l'obscurité. À la fin, ce sont eux qui le tuent en réalisant la « *σφαγή* » (abattage) – mot qui en grec porte aussi le sens du sacrifice sanglant, élément propre aux tragédies – « des animaux », c'est-à-dire « des êtres dominé(s) à (leur) insu par des puissances qui le(s) manipulent à (leur) guise et le(s) traitent en simple “animal” » (Loayza 2010 : 7-9). De cette manière le point de différenciation par rapport à l'archétype œdipien est manifesté emphatiquement : Nilos constitue un « anti-œdipe »²⁴⁴ qui avance de l'obscurité à l'obscurité plus profonde, celle qui se cache au sein de l'existence humaine.

Cette fin subversive laisse la possibilité au spectateur de lire cette œuvre « comme un jeu monstrueux de la pensée dans la tentative infructueuse de l'homme de voir et de comprendre » (Sivetidou dans Exarchou 2016b : 101). Dans cette perspective, il semble que le rôle de ces trois êtres est de confirmer que ce monde est désespérément et impudemment sans dieu. Ce n'est pas alors contre le pouvoir divin que se battent les personnages mais contre leur

²⁴³ À l'égard de la nature de ces personnages David Wahl (2010 : 5) propose sa propre version des choses : « D'eux se dégage l'odeur nauséabonde d'un sur-rationalisme orgueilleux et déshumanisé, quelque chose qui aurait à voir avec la science des chiffres et des flux qui zèbrent notre monde. Leur statut se modifie dès qu'on croit le saisir. Scientifiques, médecins, hommes politiques, économistes, juristes, bourreaux ? Ils sont tout cela à la fois et bien plus encore. Un peu de leur ombre traîne encore à Auschwitz tandis qu'ils entrent avec aisance dans un bureau de banque new-yorkais. Ne sont-ils pas l'homme qui pense que tout est maîtrisable et que tout s'obtient, l'homme parvenu à un degré tel de confiance en lui qu'il peut à sa guise désirer toute chose et l'obtenir ensuite ? Est-ce l'orgueil d'un savoir qui tend à se suffire à lui-même, un excès de confiance dans les possibilités de l'être humain, dégagé de tout doute ? L'aveuglement de ceux qui croient être parvenus au dernier stade de l'Histoire ? ».

²⁴⁴ Dénomination que le dramaturge lui-même donne à ce héros, Cf. Dimitriadis, Gozzi *et al.* : 2009.

propre personne. Les héros de Dimitriadis mènent « une vie déviante au sens propre du mot c'est-à-dire qui dévie vers une autre direction hors des limites acceptables » (Exarchou 2016a : 19). C'est cela qui les met en contact avec l'autre moitié d'eux-mêmes qui restait inconnue et inapprochable. Dans ce cadre, il est vrai que Dimitriadis arrive à « construire son propre genre tragique avec comme noyau la face sombre et inavouable de l'homme » (*ibid.* : 99). Or, accepter l'ignorance de soi-même²⁴⁵ est alors à la fois synonyme de la perte des valeurs établies et des convictions, de l'instabilité et de la déconstruction de soi, mais aussi d'une pleine connaissance de soi. Dans ce sens, la destruction chez Dimitriadis a une valeur régénérative.

En pleine conscience de l'inceste, la Jocaste de Matsas s'arme de son amour afin de s'opposer au destin imposé par les dieux indifférents et de créer son propre bonheur. Dans une époque sans dieu, la faute de l'inceste prend chez Dimitriadis la forme de la passion inextinguible ; s'étendant jusqu'à l'éternité, elle enfonce les héros plus profondément dans la douleur et l'obscurité.

Avec *La Machine infernale*, Cocteau propose une œuvre qui, tout en se moquant « de la pomposité tragique et de la décence conventionnelle » (Burian 1997 : 251), préserve la hauteur de la tragédie et la profondeur de sa critique sur des sujets ontologiques à dimensions psychanalytiques freudiennes mais aussi ancrés dans l'actualité sociopolitique. Dans cette œuvre divisée en quatre épisodes en apparence détachés les uns des autres, tout est orchestré pour servir un seul objectif : présenter le héros tragique écrasé par la méchanceté des dieux. Le tragique de sa situation se trouve cependant dans le fait qu'il a facilité et entériné de par son propre caractère la machination des dieux, portant ainsi une responsabilité dans son propre naufrage.

L'importance donnée au caractère interne du héros tragique par l'insistance sur les perspectives psychanalytiques et en particulier sur le complexe œdipien apparaît de manière encore plus forte et plus centrale dans la réécriture *Œdipe ou le Roi boiteux* de Jean Anouilh. Avec le chœur dans le rôle d'un commentateur omniscient qui connaît autant l'hostilité des

²⁴⁵ « L'acceptation de l'ignorance est le point le plus éloigné où l'homme peut arriver » Cf. Dimitriadis dans Dimitriadis, Gozzi *et al.* : 2009.

dieux pour le bonheur humain que les pensées les plus intimes des héros, le dramaturge projette Œdipe comme figure emblématique du genre humain qui se rend coupable de son destin en raison de son déchirement entre son instinct et l'aspiration à faire le bien. Anouilh renouvelle ainsi le mécanisme tragique et le rend commun à tous les hommes.

Volkoff revient aussi sur le sujet de la culpabilité œdipienne mais, contrairement aux autres, il fait en sorte que son héros se questionne lui-même sur sa faute. Pour trouver les racines de sa culpabilité, Œdipe, accompagné d'Antigone et des membres du chœur, revisite le passé. Par des laps spatio-temporels le dramaturge retrace le sujet de l'inceste à la lumière des perspectives freudiennes, exprime allusivement son idéologie politique et réactualise le questionnement de la culpabilité envisagé comme une *hybris* de Laïus qui a perturbé l'ordre naturel de la mort entre le père et le fils pour gagner l'immortalité.

Avec *Incendies*, Wajdi Mouawad construit une pièce aux résonances œdipiennes où la guerre civile du Liban, posée en arrière-plan, offre une révision contemporaine de la réflexion identitaire. En puisant dans les constituants de l'intrigue de la tragédie antique, réactualisés dans un cadre spatio-temporel qui joue avec l'alternance de diverses temporalités, cette réflexion sur l'identité implique la nécessité d'une mémoire ineffaçable qui passe par un retour sur les origines. Inconcevable hors du cadre d'une histoire collective, la mémoire teste les héros en les faisant s'interroger sur leur façon de vivre avec les répercussions de la guerre imprimées sur les relations les plus intimes : l'amour, l'amitié, les liens familiaux. Dans cette dimension, Mouawad tisse les fils d'une tragédie universelle et très contemporaine.

Comme Mouawad, Marios Pontikas propose une reformulation de l'œuvre sophocléenne sous une perspective thématique tout à fait nouvelle. Deux personnages, le meurtrier de Laïus et une corneille déclament chacun leur tour deux monologues et posent la question des limites du langage humain, à la fois en tant que discours et parole. Cherchant à classer le monde dans des catégories régies par la raison, le langage humain a échoué à accomplir le rôle pour lequel il était destiné : aider l'homme dans sa lutte pour se connaître lui-même et pour communiquer avec les autres. De fait, l'homme, selon Pontikas, évite de voir au-delà des certitudes qu'impose la logique du langage et de choisir sa voie, qui est inévitablement tragique mais qui est celle du libre arbitre.

Matsas parvient à faire état de sa propre version du mythe d'*Œdipe roi* en restant à la fois proche de l'hypotexte antique et en réactualisant le mythe. Bien que l'œuvre suive dans une grande mesure la structure traditionnelle de la tragédie antique, la substitution de Jocaste à Œdipe au niveau du personnage central se révèle être une innovation importante d'autant plus qu'elle promeut la puissance de l'amour comme thème fondamental. Quant aux personnages, privés de la grandeur des héros tragiques, mais dotés d'une foi inébranlable dans les capacités humaines, ils s'insurgent contre le destin que les dieux hostiles leur réserve en le défiant : ils bâtissent un bonheur qui s'étend au-delà de la mort et abolit le destin tragique grâce à leur amour infini.

En bouleversant l'ordre établi des méthodes dramaturgiques antiques, Dimitriadis fait commettre à ses personnages des rapports incestueux irrépressibles car ils sont empiégés dans le côté le plus obscur d'eux-mêmes. Pris ainsi, le renouvellement du tragique chez Dimitriadis dépasse les caractéristiques morphologiques et concerne surtout l'essence du héros tragique. En décomposant les valeurs figées et les situations conventionnelles, le dramaturge anéantit l'homme ; pourtant il lui offre en même temps l'opportunité de recommencer à zéro : « Dans le théâtre métadramatique de Dimitriadis, l'effroi engendre la vie elle-même, c'est-à-dire la possibilité de démolir ou de recommencer, d'effacer et d'avancer, quand bien même l'effort serait condamné à l'échec [...]. Ce qui importe est le renouvellement. Ce n'est plus la mort héroïque mais le combat héroïque du renouvellement – et la “générosité intérieure” présumée – qu'offre la matière dramatique. » (Kondylaki 2015 : 126).

« La réponse est toujours en dessous de la question. Jamais aucune réponse n'a satisfait personne. Les réponses passent et dépassent, les questions demeurent [...] Les questions sont le fond du monde. C'est pourquoi elles doivent rester sans réponse. » (Dimitriadis 2009 : 66).

Ces paroles, qui proviennent du *Vertige des animaux avant l'abattage* semblent refléter la nature de l'acte de réactualisation des mythes tragiques par les dramaturges contemporains. Sans aucune prétention de donner de réponses, les auteurs revisitent la tragédie antique afin de réécrire l'histoire de deux héros sophocléens qui, par leur itinéraire tragique ont posé des questions qui s'étendent jusqu'aux fondements de l'existence humaine. Or, même si la survie d'Œdipe et d'Antigone est inséparable du souvenir du Sophocle, le matériau que les hypotextes offrent a été plié à des remodelages, à des formes innovantes, à des reprises

modernisées et à des méditations nouvelles dans le but de susciter les mêmes questionnements tragiques déplacés dans un univers totalement différent de celui qui les a mis le premier en lumière. Le tragique reste alors vivant, survole et erre dans le monde actuel, alimente la pensée des écrivains et revêt des formes nouvelles afin d'être accessible au public des XX^e et XXI^e siècles.

4. Le tragique dans ses parcours contemporains

La tragédie antique grecque, autant de par ses contenus mythiques que ses formes esthétiques, a constitué diachroniquement une si grande source d'inspiration qu'il semble aujourd'hui banal de dire qu'elle a influencé les dramaturges plus que tout autre genre théâtral (Patsalidis dans Grammatas 1996 : 167). De fait, dès l'époque de Shakespeare les mythes tragiques sont en première ligne dans l'intérêt des auteurs dramatiques. Ce n'est toutefois qu'au XX^e siècle que l'on remarque une exploitation plus systématique et plus large du matériau mythique (*ibid.*). À proprement parler, le mythe tragique sophocléen qui traite la légende thébaine a été réécrit et recontextualisé dans l'époque contemporaine afin de se nouer avec des problématiques actuelles, d'éveiller des souvenirs, d'engager des réflexions sur des sujets diachroniques mais aussi urgemment essentiels.

Se pencher sur le dialogue intertextuel et hypertextuel que les dramaturges français et grecs ouvrent avec la tragédie antique permet d'examiner l'étendue de cette influence ainsi que la reformulation des éléments de la tradition antique dans la perspective de nouveaux contenus et formes esthétiques théâtrales développés dans un contexte sociohistorique précis. De cette manière, il est possible de détecter dans une perspective comparative entre les dramaturges grecs et les dramaturges français à quel point les uns et les autres renouvellent ou subvertissent les anciennes modalités dramatiques ; il s'agira également d'examiner à quel point les auteurs dramatiques s'avèrent représentatifs des tendances théâtrales de leur époque de sorte à susciter une réception favorable ou défavorable du public des lecteurs.

4.1. Renouvellement des thématiques

Le paysage tragique dans l'Antiquité se construisait sur une toile de fond mythologique et rituelle avec laquelle les spectateurs entretenaient des relations émotionnelles fortes. Ceci s'explique par le fait que la mythologie et le cadre liturgique dans le théâtre étaient l'expression d'une image totale et traditionnelle de la vie. Le contexte mythologique et rituel n'était en effet pas considéré comme détaché des composantes sociales et culturelles de la vie ; bien au contraire, il constituait un aspect de la vision organique du monde dans laquelle

la dimension divine avait une part importante, ce qui reflétait une nécessité surnaturelle au-delà de la logique humaine.

Au XX^e siècle, la conception du monde a changé du tout au tout dès lors que la causalité divine à l'égard de la situation tragique de l'homme a disparu. Toutefois la mort, qui existe toujours, attise les peurs et ravive les mêmes questionnements ontologiques qui se sont posés dans l'Antiquité. En particulier aux XX^e et XXI^e siècles, les dramaturges contemporains – dans leur majorité – conçoivent le mythe tragique de façon allégorique afin de réexaminer des questionnements ontologiques ou de lui faire porter des préoccupations sociopolitiques de leur époque.

Dans ce cadre démythifié, la plupart des réécritures examinées réactualisent la légende mythique en totalité ou en partie, à l'exception des œuvres de Vassilis Ziogas, Dimitris Dimitriadis, Marios Pontikas, Wajdi Mouawad qui construisent complètement de nouvelles histoires en faisant implicitement allusion aux thèmes ou aux motifs d'*Antigone*, d'*Œdipe roi* ou d'*Œdipe à Colone*. L'œuvre de Kambanellis constitue un cas particulier puisque, alors qu'il s'agit d'une histoire entièrement nouvelle, ses héros sont en relation directe avec les héros et les événements du mythe sophocléen. Quoi qu'il en soit, dans tous les cas, ce qui change ce sont principalement les orientations et les objectifs circonscrits dans un environnement socioculturel précis.

La période de l'entre-deux guerres et de l'occupation allemande en France a été marquée par un retour aux mythes tragiques. En tant que type d'énonciation aisément compréhensible par le public et système où les signifiants peuvent contenir des signifiés plurivoques, le mythe antique semble susceptible de refléter l'angoisse et la frustration des auteurs devant l'instabilité politique qui laisse présager un sombre avenir.

Ces années connaissent « de véritables “épidémies d'Antigone” » (Steiner 1986 : 120) ; cela est largement dû au fait que cette figure héroïque offrait l'opportunité aux auteurs dramatiques européens et en particulier français de traiter l'acte de révolte contre Créon indissociablement lié au cadre politique (Fraisie 1974 : 167). L'*Antigone* de Cocteau inaugure cette tendance. Par son adaptation de l'*Antigone* sophocléenne, le dramaturge s'adresse à un public favorable aux tendances modernistes et déjà familier avec l'Esprit Nouveau tel qu'il est présenté par les

poètes futuristes (Valette 1989 : 20). Dans ce contexte, Cocteau prévoyait de mobiliser tous les sens des spectateurs ainsi que leur réception de manière à donner un nouveau sens au mythe tragique, détaché de toute conception métaphysique et lié à l'actualité historique et politique. Ainsi, par l'usage d'un langage qui rappelle les fervents des régimes totalitaires, Créon accuse Antigone d'être « anarchiste » :

Elle parle de lois de Jupiter, de lois du sang ! Halte. Si je souffre que mes proches se révoltent, que puis-je attendre des Thébains ? [...] Il n'y a de plus grande plaie que l'anarchie. Elle ruine les villes, brouille les familles, gangrène les militaires. Et si l'anarchiste est une femme, c'est le comble. (1948 : 35)

Le dramaturge témoigne à ce propos :

Je me confesse. J'ai laissé mon civisme en friche ; ma justice se forme donc sans parti pris. Or l'instinct me pousse toujours contre la loi. C'est la raison secrète pour laquelle j'ai traduit *Antigone*. Je détesterais que mon amour de l'ordre bénéficiât du sens que l'on donne paresseusement à ce mot²⁴⁶.

Anouilh prend le relais avec son *Antigone* qui a une envergure politique incontestable, également chargée de messages philosophiques. Sans approuver ni la position d'Antigone ni celle de Créon, Anouilh pose le problème de la responsabilité humaine en invitant le récepteur à répondre à cette question qui au fond concerne le mode de vie que chacun choisit face à la situation morale et politique en crise de son époque.

Écrivant sa pièce pendant l'occupation allemande, Anouilh, « conscient que la pièce est de la dynamite » (Visdei 2012 : 140), craint qu'elle soit rejetée par la censure allemande. Lorsqu'en février 1944 la pièce est montée, elle connaît un grand succès populaire ; quant à la critique, qui l'acclame dans sa majorité, elle n'a pas été pour autant unanime (Didier 1946 : 40). Pendant les années à venir, cette œuvre connaît en succès énorme, tant en France qu'à l'étranger : «...qu'on l'aime ou non, on ne peut pas ne pas reconnaître que c'est une des œuvres les plus fortes et les plus significatives du théâtre contemporain. » (dans Ginestier 1969 : 61)

²⁴⁶ Lettre adressée à Jacques Maritain en Octobre 1925.

Tandis que dans les *Antigone* de Cocteau et d'Anouilh, la révolte héroïque est au premier plan, car directement liée avec le cadre politique des deux guerres mondiales de l'époque, Demarcy, qui écrit dans la dernière décennie du XX^e siècle, se trouve éloigné de cette conception. De fait, contrairement à Cocteau et Anouilh, il met en deuxième plan la confrontation d'Antigone et de Créon pour faire un usage différent de l'histoire : en partant de la profanation des sépultures des Juifs, l'auteur se focalise sur l'acte de l'enterrement réalisé par Antigone pour protester contre tout acte qui s'oppose aux valeurs de la civilisation humaine. En déplaçant l'accent sur l'amour inconditionnel pour le frère, le dramaturge fait du frère le symbole de l'Homme et donc de son Antigone, qui aime son frère de manière si absolue, la « sœur de tous les hommes, de tous les morts sans sépulture » (Urdician 2008 : 73). Antigone devient ainsi figure séculaire de la protestation pour éveiller la mémoire collective contre toute forme d'abolition des lois essentielles et séculaires de la civilisation humaine :

Œdipe : Elle court le monde. J'ai l'impression qu'elle est en trop d'endroits à la fois. Elle n'est pas en paix, je la sens là parfois auprès de moi, mais si je me retourne elle n'est déjà plus là [...] Elle est trop occupée... (Demarcy 1994 : 29).

Demarcy invite alors le spectateur à explorer sa mémoire afin de s'insurger contre le « mémoricide » culturel vers lequel la société de notre époque avance (1994 : 30-31) : « On est arrivé ? Où va-t-on, demandent les enfants juifs de Pithiviers ? Et maman et papa, où sont-ils, vont-ils revenir, / sont-ils arrivés, où vont-ils arriver se demandent les enfants de Pithiviers. » (*ibid.* : 23).

Outre ceux-ci, chez les dramaturges français d'Antigone on détecte également d'autres axes thématiques moins dominants mais tout de même importants pour la construction de la fable tragique. Demarcy développe une réflexion sur le théâtre en présentant au sein de l'œuvre des acteurs qui jouent une autre œuvre ou plutôt qui se préparent pour la jouer. Le même dramaturge revient aussi sur le motif sophocléen de la folie de l'héroïne qui la conduit vers la quête de la vérité et de la justice (Urdician *op. cit.* : 78) ; on retrouve une approche similaire du même sujet dans l'*Antigone* d'Anouilh. Les autres sujets abordés par Anouilh sont celui sur le fossé qui sépare les générations entre le monde corrompu des adultes et la pureté inflexible de l'adolescence.

Le sujet de révolte régresse dans le cas des réécritures grecques où l'on constate une approche du mythe tragique à dimensions sociologiques. Après la deuxième guerre mondiale, le théâtre grec contemporain présente une prolifération d'œuvres inspirées du mythe antique (Pefanis 2000). Tel est le cas de Kambanellis et Ziogas qui préfèrent des sujets cohérents avec l'esthétique du réalisme social qui a marqué la dramaturgie grecque tout au long du XX^e siècle. Dans ce contexte, les auteurs dramatiques tournent leur intérêt vers la représentation de la réalité sociale afin d'exercer une critique acerbe à l'égard non seulement de la société bourgeoise ou de la petite bourgeoisie mais aussi des groupes marginaux urbains ou plus rarement ruraux (Puchner 2010 : 15).

La plupart des spécialistes du théâtre grec moderne considèrent que le spectacle *La cour des miracles* (1957) de Kambanellis, qui a eu un grand succès populaire, a marqué l'avènement d'une nouvelle période pour la production théâtrale de l'après-guerre (Puchner 1990 : 42). Bien des années après, Kambanellis figure parmi les premiers dramaturges qui créent des drames à sujet antique (Pefanis 2001 : 19). Dans sa trilogie *La Cène*, le dramaturge projette sa vision sociologique et anthropocentrique au sujet de la vie des paysans pauvres de la société néo-hellénique en associant de manière créative les axes thématiques traditionnels avec l'avènement de nouvelles thématiques (Pefanis 2001 : 345) – dont la présence dans la dramaturgie française est déjà assez dominante – qui mettent en exergue la vie intérieure et l'état psychologique des héros. Comme on peut le lire dans une des critiques de l'époque, Kambanellis innove thématiquement d'abord avec « sa conscience du XX^e siècle sensible aux problématiques psychologiques et sociologiques », deuxièmement « avec son point de vue grec très particulier » et enfin, « avec le filtrage du matériau antique à travers les mémoires et les expériences historiques encore tangibles du pays » (Kritikos 1993). De cette manière, l'auteur traite le problème de la marginalité sociale en mettant en lumière les conflits intérieurs, les remords de la conscience et les dilemmes des personnages :

Φύλακας:...σε είδα που έκλαιγες εχτές με τις ώρες, καλά έκανες, κορίτσι είσαι, το καταλαβαίνω...χαρά Θεού νέοι και οι δύο, ωραίο ζευγάρι, ετοιμαζόντανε να παντρευτούνε...! Αίμων

και Αντιγόνη...! και τώρα... νομίζεις ότι εγώ δεν τους έκλαψα μέσα μου...; Πολλές φορές κλαίω μέσα μου....²⁴⁷ (Kambanellis 1994 : 79).

Le fait que Kambanellis traite des sujets familiers au public en prise avec l'usage de nouvelles techniques dramaturgiques l'a conduit à réaliser à une création acclamée autant par le public que par la critique (Grammatas 2002b : 212). Dès la première représentation de la trilogie par le Théâtre National, l'entreprise de l'auteur a en effet été applaudie (Moudraki dans Chrysochoos & Renieri 2006 : 169 - 171). Il réussit ainsi autant à renouveler l'esthétique traditionnelle réaliste qu'à rétablir le contact avec le sujet tragique séculaire de la culpabilité et de l'innocence sous le prisme d'une approche sociologique et psychologique contemporaine.

C'est une autre voie que trace Ziogas en voulant incriminer les traditions et les conceptions dépassées de la vie bourgeoise néo-hellénique sous le prisme d'une « mythoparodie », genre largement épanoui dans la parodie théâtrale néo-hellénique (Diamantakou 2007 : 465 ; 2010b). Plus concrètement, dans *La Négociation pour le mariage d'Antigone*, Ziogas construit une satire de la vie néo-hellénique et de ses tabous autour de l'habitude du mariage arrangé, de la dot, de l'entremetteur ou de la vérification de la pureté de la mariée. Dans ce cadre, on dirait que *La Négociation pour le mariage d'Antigone* est plutôt classée dans la catégorie des parodies de l'après-guerre qui renversent de manière comique les mythes et dont la vocation consiste à ouvrir un dialogue avec la tradition littéraire, à élargir la valeur diachronique du mythe en le liant avec des préoccupations contemporaines et à franchir les cloisons étanches des formes traditionnelles, des contenus moralistes de l'esthétique réaliste et de l'adoration idéalisée des héros (Diamantakou 2010b)²⁴⁸. En particulier, il faut

²⁴⁷ « Garde :... je t'ai vue qui pleurais hier pendant longtemps, tu as bien fait, tu es une petite fille, je comprends... joie de Dieu, jeunes tous les deux, un beau couple, prêt à se marier...! Hémon et Antigone...! Et maintenant... tu crois que moi je ne les ai pas pleurés au fond de moi...? Très souvent je pleure au fond de moi...».

²⁴⁸ Certes, pour que le message de la mythoparodie soit reçu, il est présupposé que le lecteur a une connaissance préalable de l'hypotexte et que le dialogue hypertextuel est régulièrement projeté de manière à rendre apparentes autant la distorsion comique que la vision ironique qui s'établissent dans l'hypertexte (Diamantakou 2010b).

remarquer que derrière la forme parodique se cachent des sujets et des préoccupations profondément ontologiques :

Δάσκαλος: Σας είπα πως είμαι αρκετά ηλίθιος ν αντιληφθώ τι ακριβώς συμβαίνει μ αυτό το ηλιακό φως. Δεν το καταλάβατε ακόμη, πως αυτό είναι η αιτία της δυστυχίας μας; Και πως αν δεν υπήρχε αυτό δε θα υπήρχε τίποτε και θα ησυχάζαμε μια διά παντός ; (Ziogas 1980 : 17)²⁴⁹.

Le dialogue avec *Œdipe à Colone* est apparent : Ne pas naître / vaut mieux que tout, ou du moins / retourner vite / d'où on est venu²⁵⁰. De même, on trace le lien intertextuel avec la réflexion de Beckett sur la nature de la tragédie :

La tragédie ne s'occupe pas de justice humaine. La tragédie, c'est le récit d'une expiation, et non pas l'expiation misérable d'une infraction à un code local organisé par les valets pour les fous. La figure tragique représente l'expiation du péché originel, de son péché originel à lui et à tous ses *socii malorum*, la péché d'être né. (cité par Domenach 1967 : 275)

Au-delà cependant de l'oxymore du soulagement que procure l'inexistence, la pensée de Ziogas s'étend à l'oxymore similaire de la solitude qu'impose la présence des hommes. Rappelant le héros de *Jacques ou la Soumission* de Ionesco, l'Instituteur de Ziogas vit une solitude intrinsèque à laquelle il espère échapper à travers le mariage. (Sivetidou 1990 :33) :

Δάσκαλος : Πρέπει να σας θέσω ακόμη μια φορά υπ όψιν σας, πως είμαι νευρασθενικός και πως η νευρασθένεια αυτή προήλθε απ τη μοναξιά που μου επέβαλαν οι άνθρωποι, από τότε που γεννήθηκα²⁵¹. (Ziogas *op.cit.* 29)

²⁴⁹ « Instituteur : Je vous ai dit que j'étais suffisamment idiot pour percevoir ce qu'il se passe exactement avec cette lumière solaire. Vous n'avez pas encore compris que cela est la cause de notre malheur ? Et que si cela n'existait pas, il n'existerait rien du tout et nous serions enfin tranquilles pour toujours ? ».

²⁵⁰ Μή φῦναι τὸν ἅπαντα νι- /κᾶ λόγον· τὸ δ', ἐπεὶ φανῆ, /βῆναι κεῖσ' ὀπόθεν περ ἤ-/κει πολὺ δεύτερον ὡς τάχιστα (1224-1227) traduit par Jean Grosjean (1967 : 945).

²⁵¹ « Instituteur : Je dois une fois de plus vous rappeler que je suis neurasthénique et que cette neurasthénie provient de la solitude que m'ont imposée les hommes depuis la naissance. ».

De même que Kambanellis et Ziogas, Kekkou aborde le mythe d'un point de vue sociologique ; toutefois, elle met en avant un sujet fréquent dans l'écriture féminine : Antigone en tant que symbole de la femme qui se bat contre l'oppression qu'elle subit dans un monde patriarcal. Dans cette perspective, elle choisit déplacer comme Demarcy le motif œdipien de l'inceste à l'amour fraternel d'Antigone pour Polynice. Pour autant, elle touche une thématique bien différente de celle du dramaturge français : elle offre une approche psychologique du mythe et un déplacement thématique vers l'oppression de la femme dans une société patriarcale et le subconscient féminin :

Αντιγόνη : Κάθε μέρα ζούσα όλο και πιο λίγο για μένα, όλο και πιο λίγο...(Δυνατά.) Σκηνοθετούσα την συμπεριφορά μου για να σ'αρέσει! (Σπαρακτικά.) Ένα ψέμα άρχισε να γίνεται η ζωή μου!... (Kekkou 1992 : 46)²⁵².

En traitant les sujets de la vie de couple difficile en raison du refus de l'homme de prendre en compte les besoins et les désirs de la femme ainsi que du rêve d'un monde matriarcal, Kekkou s'inscrit dans la tendance, déjà présente pendant l'après-guerre mais plus fréquente pendant les années 1990, de la femme en tant qu'objet de l'écriture dramaturgique. Ces années, marquées par l'augmentation du nombre d'auteurs féminins (Pefanis 2001 : 350) signalent une mise en accent sur la projection de la situation sociale et psychologique de la femme qui essaie de s'émanciper (Petraouki 2015 : 353).

En s'éloignant de la vision sociologique sur le mythe d'Antigone et en se rapprochant plutôt de la perspective philosophique d'Anouilh, Spyridakis constitue un cas particulier de la dramaturgie grecque à sujet antique. De fait, le dramaturge choisit le mythe d'Antigone pour exprimer ses pensées philosophiques sur le mort, l'amour, la destinée de la vie, la nature de la justice. Dans cette pièce, la responsabilité humaine détachée de toute croyance divine acquiert un sens fortement idéologique et ontologique qui s'exprime à travers les postures des personnages. La position idéaliste de son héroïne la rapproche de l'Antigone d'Anouilh ; pour autant, l'Antigone de Spyridakis a la particularité de porter un destin semblable à celui que la

²⁵² « Antigone : Chaque jour je vivais un peu moins pour moi, un peu moins... (Fort.) Je mettais en scène mon comportement pour qu'il te plaise ! (Ton déchirant.) Ma vie a commencé à devenir un mensonge!... ».

Grèce a tracé à travers sa trajectoire historique : comme Antigone, la Grèce en tant que pays a tendance à nier tout ce qui lui apporterait une vie heureuse.

De manière similaire aux réécritures d'Antigone, certaines de réécritures françaises des hypotextes œdipiens réinvestissent des motifs mythiques en donnant corps aux préoccupations politiques.

Revenant avec *La Machine infernale*, Cocteau fait des allusions aux tendances des régimes totalitaires à s'imposer en alimentant la peur et la panique du peuple face à un danger imminent. Tel est le cas du Sphinx pour les Thébains (Cocteau 1934 : 79-82). Enfin, Volkoff dans son *Œdipe* laisse apparaître allusivement à travers la reprise du mythe tragique son idéologie politique opposée aux principes du communisme :

Œdipe : J'ai de la vie une autre conception. J'aime que chaque fleur ait un parfum unique, que chaque brin d'herbe soit différent des autres, j'aime que chacun poursuive sa fantaisie [...] Laïus : Les hommes comme vous sont un danger public [...] (Volkoff 1993 : 34).

Parallèlement, les dramaturges – surtout ceux des premières décennies du XX^e siècle – ne peuvent pas manquer d'être frappés par l'homologie qui semble s'établir dès le début du siècle entre la pensée mythique et les progrès manifestés dans le domaine de la psychanalyse. Dans ce contexte, le mythe d'Œdipe constitue l'exemple le plus significatif pour illustrer la réflexion freudienne.

Dans *La Machine infernale*, Cocteau fait du complexe d'Œdipe un des axes principaux de la pièce. Le mythe dans l'œuvre de Cocteau devient souvent le véhicule de l'expression des désirs et des pulsions inconscients du dramaturge (Dumarty 1989 : 24). Il est déjà possible de trouver des traces d'un inconscient traumatique dans son *Antigone* (s. a. *Cahiers Jean Cocteau* 1971 : 102-103). Avec *La Machine infernale*, Cocteau fait refléter au parricide et incestueux Œdipe ses propres traumatismes psychiques : le suicide de son père dont Cocteau portait le sentiment de la culpabilité (Touzot 2000 : 123-125), sa propre impuissance de se débarrasser des sentiments œdipiens pour sa mère (Martin 1972 : 156) ou le tabou de son homosexualité sont implicitement illustrés dans l'insistance de Cocteau sur la psychanalyse freudienne : « Je vais vous répondre que j'ai toujours rêvé d'un amour de ce genre, d'un amour presque maternel .» (Cocteau 1934 : 117) rétorque Œdipe à Tirésias qui lui rappelle la

différence d'âge qui le sépare de sa femme. Même les intertextes sont ici alignés à une conception du mythe psychanalytique : le spectre de Laius de la première scène emprunté à *Hamlet* et le spectre de Jocaste qui apparaît à la fin emprunté à l'*Œdipe* de Sénèque, hormis l'effet esthétique de la structure en épanadiplose, projettent le désir de réunir au-delà de la mort le couple parental afin « de reconstituer l'unité d'un ménage d'avant la faute » celui d'Œdipe et celui de Cocteau (Linares 2008 : 26-27).

L'impact de la théorie freudienne est tout aussi apparent dans *Œdipe ou le Roi boiteux* d'Anouilh où la question de la responsabilité devient un sujet profondément intérieur. Sous l'influence du théâtre intime qui est ouvert aux conflits intrasubjectifs et intrapsychiques de l'époque contemporaine (Sarrazac dans Sarrazac & Naugrette 2007 : 12-13), la problématique séculaire, encore irrésolue, du libre arbitre de l'homme est examinée sous un nouvel angle. L'innovation vient en effet dans les deux dernières pièces de ce que le drame se joue dans les profondeurs de l'âme du héros et même dans son inconscient.

Chez Demarcy le motif œdipien de l'inceste se déplace – comme sort héréditaire qui passe d'une génération à l'autre – à l'amour qu'Antigone éprouve pour Polynice :

Dans cette famille, il y a un roman familial inépuisable. On peut rêver à l'infini. Tu peux tout imaginer en fait, jusqu'à des rapports secrets très intimes même avec son frère. Ce serait alors un acte d'amour absolu qu'elle réalise pour lui, et pas un rite pour les dieux. (Demarcy 1994 : 15)

Enfin, l'œuvre de Volkoff n'est pas privée d'une approche psychologique. Lorsqu'il traite le sujet de l'inceste, on remarque un impact important de la théorie freudienne.

Du côté des dramaturges grecs, Matsas, dans *Jocaste*, éprouve également le désir d'explorer le monde intérieur des héros, développé sous l'influence du complexe d'Œdipe. Or, la focalisation sur le personnage de Jocaste entraîne un nouveau tournant à l'égard de la thématique principale : la psychologie de la femme amoureuse et la projection de l'amour conjugal mettent en avant un aspect en quelque sorte philosophique selon lequel l'homme, s'il parvient à une union amoureuse absolue, réussit à briser son destin tragique.

Pour revenir aux dramaturges français, ceux-ci, ayant développée une conception du tragique qui n'est plus transcendant mais immanent (Sarrazac 2012 : 86), retraitent des sujets œdipiens pour projeter des préoccupations ontologiques. Dans cet horizon, le questionnement

ontologique sur la responsabilité humaine acquiert des dimensions diverses. Autant chez Cocteau que chez Anouilh, le héros ne s'oppose à une volonté divine supérieure qui détermine sa fatalité ; à l'inverse, la fatalité se trouve en lui, c'est l'autre moitié de lui contre laquelle il lutte. Dans *La Machine infernale*, même si les rouages maléfiques des dieux alimentent des sujets tels que les limites de la liberté humaine par l'existence d'une sorte de prédestination ou par l'action hostile de dieux, la fin tragique n'est engendrée que par les héros tragiques eux-mêmes, leurs caractères, leurs pulsions internes mais aussi leur aveuglement face à la réalité : par l'apparition parodique du fantôme de Laïus qui ne réussit à être visible que par les hommes ordinaires, les gardes, Cocteau retrace le motif thématique sophocléen de l'opposition entre le monde des apparences dans lequel se trouvent empiégés les personnages tragiques et le monde de la connaissance.

On retrouve cette sorte de culpabilité sans pilier moral ou religieux dans l'*Antigone* d'Anouilh où l'héroïne est obstinée par l'idée de la justice (Domenach 36-38) :

Antigone : Comme mon père, oui ! Nous sommes de ceux qui posent les questions jusqu'au bout. Jusqu'à ce qu'il ne reste vraiment plus la petite chance d'espoir vivante, la plus petite chance d'espoir à étrangler. Nous sommes de ceux qui lui sautent dessus quand ils le rencontrent, votre espoir, votre cher espoir, votre sale espoir ! (Anouilh 2008 : 95).

Comme ni l'héroïne ni Créon ne sont porteurs de positions idéologiques, mais de points de vue individuels défendus avec ferveur, ils s'isolent et s'enferment dans leur propre monde. Ainsi la problématique de la responsabilité humaine acquiert une portée très ample, accompagnée du sentiment d'une solitude intrinsèque.

Chez Volkoff le sujet de la responsabilité devient l'objet de recherche du héros lui-même :

Œdipe : Je cherche ma faute d'avant ma faute. Je cherche pourquoi sans faute j'ai tant commis de fautes. N'ai-je inversé le cours fatal des astres que pour entendre : Œdipe est acquitté ? J'étais le roi de Thèbes. Soudain la peste. Pourquoi la peste ? J'en fais chercher le germe. Les Thébains disent : C'est quelque crime secret dont les relents empuantissent la ville. Je fais chercher le criminel. C'est moi. J'apprends d'un coup mon meurtre et mon inceste. Je me châtie : vous savez tous comment. Après la peste, menace la guerre civile, et mes enfants devront périr : pourquoi ? (Volkoff 1993 : 38).

En mettant en doute sa faute, le héros fait surgir des questions existentielles sur la destinée humaine dans le monde et sur le sort héréditaire. Pour ce dramaturge, l'homme ne peut acquérir une part d'immortalité qu'à travers la transmission généalogique.

Pour ce qui est de Mouawad, qui écrit à l'aube du XXI^e siècle, il renouvelle les motifs œdipiens en introduisant de nouveaux axes thématiques. Le sujet de la mémoire est dominant dans *Incendies*. Utilisant comme canevas la guerre civile du Liban le dramaturge entreprend de montrer à quel degré l'histoire collective est liée à l'histoire individuelle tout comme à la question de l'identité personnelle (re)construite ou déconstruite selon la connaissance sur les origines²⁵³. Cette thématique de la quête identitaire et de la question de l'appartenance a joué un rôle déterminant dans la vie et dans la réflexion de l'auteur. Dépaysé en effet lui-même à l'âge de huit ans, d'abord en arrivant en France puis au Canada, il a longtemps réfléchi à cet exil dans d'autres pays et continents, nourrissant ainsi sa pensée sur ses propres origines et sur la question de l'appartenance : « À quoi appartiens-tu ? Je ne sais pas. Je ne sais pas. Je ne sais pas à quel collectif j'appartiens. » (Mouawad dans Mouawad & Davreu 2011 : 14-15).

En reformulant ainsi des sujets œdipiens – la recherche des origines, l'errance, l'inceste, l'aveuglement –, Mouawad propose une œuvre antimilitariste qui projette des images abominables et affreuses de la guerre qui hantent la mémoire des héros et cherchent aussi à hanter celle des spectateurs :

Je ne cherche pas à sauver le monde mais à rien d'autre que de faire une pièce limpide et transparente, afin que le spectateur soit entièrement submergé. C'est ainsi que la beauté de la pièce révèle ses messages, même les plus violents. C'est un dialogue avec le public²⁵⁴.

²⁵³ À ce propos, Mouawad évoque : « Celui qui tente de trouver son origine est comme ce marcheur au milieu du désert qui espère trouver, derrière chaque dune, une ville. Mais chaque dune en cache une autre et la fuite est sans issue. Raconter une histoire, nous impose de choisir un début. » Cf. Célestins. Théâtre de Lyon, Dossier (5-12 Novembre 2009) *Incendies*, Écrit et mis en scène par Wajdi Mouawad, disponible en ligne sur : http://www.memoire.celestins-lyon.org/var/ezwebin_site/storage/original/application/0e04d94900a27430b5e8798aeeef8d93.pdf, consulté le 22.09.2018.

²⁵⁴ Entretien de Mouawad avec Mathieu Laviolette-Slanka Cf. Laviolette-Slanka 2011.

Or, chez Mouawad, le recommencement, la reconstruction de l'identité est toujours rendu possible par l'intermédiaire du partage, et de la réconciliation : « Le miracle auquel je crois, c'est celui de la réconciliation. » (Mouawad dans Diaz 2017 : 72). L'intégration du *je* dans un *nous* est d'ailleurs un élément essentiel dans l'ensemble de la dramaturgie de Mouawad, issue autant de sa manière de voir les choses que de son expérience vécue : « Je viens d'une Histoire qui est précisément en manque de cohésion et en manque de communauté [...] Encore plus fondamentalement pour moi, je ne peux pas abandonner l'idée du Chœur et du partage de l'autre. » (*ibid.* : 71).

Par ce mélange des thématiques qui entrelacent des motifs œdipiens avec des sujets éminemment contemporains, *Incendies* a touché profondément le public de sorte que la pièce a été montée plusieurs fois sur la scène et a aussi été adaptée au cinéma. De même, la critique l'a accueillie très favorablement :

Wajdi Mouawad a le don de prendre le public par la main, et de l'embarquer dans des histoires au long cours conçues comme des romans pour la scène et portées par un désir de consolation qui nécessairement touche²⁵⁵.

Chez Mouawad on repère également le thème de la promesse ainsi que l'un des nouveaux sujets de la dramaturgie contemporaine, celui de la défaillance de la langue à dessiner la guerre dans toute atrocité.

Quant aux dramaturges grecs les plus contemporains qui reçoivent des influences des tendances dramaturgiques mondialement actuelles, on détecte l'introduction de nouveaux axes thématiques coexistant souvent avec des sujets plus anciens (Diamantakou 2010c : 51).

Pontikas et Dimitriadis appartiennent aux dramaturges qui, tout en introduisant de nouvelles thématiques, retraitent au fond les mêmes questions antiques de la responsabilité, de la faute humaine et de la recherche de l'identité sous de nouveaux angles. Pontikas, qui appartient à une génération de dramaturges qui renouvellent le théâtre grec autant sur le plan thématique

²⁵⁵ Salino, B. (2009), « Une traversée de la nuit en compagnie de Wajdi Mouawad », 09 Juillet 2009, disponible en ligne sur : https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/09/une-traversee-de-la-nuit-en-compagnie-de-wajdi-mouawad_1217159_3246.html, consulté le 22.09.2018.

que technique, ressuscite ces questions ontologiques à la lumière de la contestation postmoderne quant à l'efficacité du raisonnement et de la connaissance humaines (Ioannidou 114 : 2006).

En exploitant thématiquement la métaphore filée sophocléenne de l'aveuglement qui marque la règle de l'incertitude, Pontikas présente son nouvel Œdipe perdant progressivement tout point de repère à l'égard de son identité. Le problème réside dans l'incapacité du discours énoncé et du raisonnement dialectique à atteindre le véritable sens des mots et à servir l'expression de la pensée :

Αντρας: Αισθάνομαι ότι δεν είπα ακριβώς αυτό που ήθελα, / μόλις νόμιζα ότι το λέω εκείνο μου ξέφευγε, / στην επόμενη φράση έλεγα, / και έψαχνα τις σωστές λέξεις, και πάλι ξεγλιστρούσε²⁵⁶ (Pontikas 2007 : 234).

Ceci conduit à la perte de la communication humaine et au risque de la mort de l'existence. S'il y a pour autant une issue au morne avenir prédit aux hommes par la corneille, les seuls espoirs de salut résident dans une éventuelle confiance en un mode de communication qui ne se base plus sur les énoncés verbaux ; la confiance dans le regard et dans le silence peut établir une communication de fond.

Même si la production théâtrale de cette œuvre n'a pas eu un grand succès possiblement en raison de la vision subversive du mythe d'Œdipe, la critique a applaudi la création de Pontikas (Petraou 2015 : 488-491) qui a entrepris de donner forme aux préoccupations qui le tourmentent depuis longtemps. L'auteur se penche en effet sur la défaillance de la langue humaine bien avant d'écrire *Le Meurtrier* comme il en témoigne lui-même dans un entretien donné en 2001 ; parallèlement il se questionne sur la place que la parole doit tenir dans la pratique théâtrale :

Si le discours était encore plus limité, je serais comblé. Le procédé classique me dérange beaucoup : je parle, tu parles, il parle, il répond, je parle, tu parles, il parle. Cela n'arrive jamais dans la réalité. Simplement, nous le schématisons. Cette schématisation me fatigue. Je voudrais briser les chaînes du

²⁵⁶ « Homme : Je sens que je n'ai pas dit exactement ce que je voulais, / juste quand je croyais l'avoir dit ça m'a échappé, / dans la phrase suivante je disais, / et je cherchais les mots justes, et ça a encore filé. »

discours, ce que je vois dans de nombreux spectacles. Ce n'est pas si simple, bien sûr. Cela ne signifie pas que je détruis le discours en le remplaçant par du mouvement ou des sons. Le théâtre est aussi discours, mais il ne peut pas être seulement discours. (cité par Liapis 2014: 323)

On retrouve la même thématique de la défaillance de la parole et du discours dans les œuvres de Mouawad et de Dimitriadis, à la différence que, dans ces œuvres, elle ne constitue pas le sujet principal. En particulier dans le cas de Dimitriadis, il réexamine le motif œdipien de la perte de l'identité dans un monde privé de la présence des dieux où l'homme doit passer par l'abîme de son existence, par les instincts les plus enfouis et les passions les plus abjectes afin de se connaître entièrement soi-même et de reconstruire son identité. Le destin devient ainsi « ce qui a été séparé de moi [...] la part qui me fut enlevée, que j'ai perdue, et qui continue sans moi d'agir sur moi » (Domenach *op. cit.* : 261). Dans cette dimension, les sujets tragiques œdipiens de l'identité, de l'inceste et de l'aveuglement et enfin de la responsabilité sont réactualisés à la lumière des nouveaux intérêts thématiques, à savoir la domination du corps sur l'esprit, les passions débridées, les rapports homosexuels :

Militsa : Tu es faite comme ça. Moi aussi. Mais tu dois savoir que tout vient de là. La faute vient de là. Je l'ignorais. Maintenant je le sais. Sache-le, toi aussi. Là. Entre les jambes. Notre façon de parler, de rire, ces voix qui sortent de nous, tu les entends ? Ça vient de là. (Dimitriadis 2009 : 96)

Le fait que Dimitriadis donne ouvertement corps sur scène à des telles thématiques qui, dans la tragédie antique, restent au niveau narratif (Diamantakou 2010a : 480), en liaison avec une esthétique qui vient en rupture avec les formes traditionnelles sont des éléments qui l'ont éloigné des conventions esthétiques grecques et ont entraîné une découverte tardive de son œuvre dans son ensemble.

Dans toutes les réécritures dont il est question, le tragique témoigne d'une présence bien active dans la vie humaine, à la fois exprimée différemment et identique dans son essence : alors que les questionnements à propos de la responsabilité et du rôle de l'homme dans un monde menacé par le mort demeurent les mêmes, dès lors que la présence de Dieu est contestée, l'homme assume entièrement la charge de la responsabilité. Cela ne peut qu'engendrer des changements profonds sur sa condition tragique, qu'ils soient traduits dans une dimension politique, sociologique, psychologique, philosophique ou purement ontologique. La *catharsis*, qui apparaît parfois comme une possibilité et d'autres fois pas

clairement, n'est jamais une affaire simple. Elle exige une réflexion profonde sur la question de la responsabilité d'où découlera une refondation de soi. Pour ce faire, la condition préalable repose sur la fonction de la mémoire. Ainsi, en investissant le mythe thébain en tant que matériau existant dans la mémoire collective culturelle, les dramaturges cherchent à garder vivante la mémoire du récepteur et sa réflexion alerte au sujet de tout ce qui constitue aujourd'hui le tragique humain. De cette manière, la mémoire du mythe tragique est reconstruite en prise avec les données et les conditions historiques qui ont marqué la vie contemporaine. Les modalités et dispositifs esthétiques qui donnent forme à cette intention des dramaturges constitueront l'objet de la vue synthétique dans le chapitre qui suit.

4.2. Les modalités dramatiques transformées par des interventions structurelles

Autant les nouveaux axes thématiques qui mettent en avant le caractère tragique de l'homme contemporain que la réactualisation des questions antiques tragiques passent et sont illustrés par la forme structurelle de chaque pièce dramatique. De fait, des modalités structurelles contemporaines et des tendances innovantes ont fait leur apparition en France déjà dès le début du XX^e siècle et ont joué un rôle essentiel dans le choix des dramaturges français ; parallèlement ces mêmes tendances ont influencé la dramaturgie néo-hellénique qui s'est intéressée à introduire et à intégrer des innovations structurelles dans sa propre tradition d'écriture théâtrale. Ces tendances au niveau de la composition structurale apportent un souffle de renouvellement puisqu'elles brisent la convention antique de l'unité de l'action, du temps et de l'espace et permettent de puiser dans les formes d'autres genres littéraires. En outre, elles favorisent l'usage d'un rets dense de rapports intertextuels où l'hypotexte antique croise et dialogue avec une large gamme de références intertextuelles qui s'étendent à tous les domaines de la littérature.

Déjà, les choix au niveau de la macrostructure des œuvres en question témoignent d'un détachement vis-à-vis des hypotextes antiques. De fait, on repère des pièces en un seul acte dans le cas de Ziogas, de Kambanellis, de Volkoff, de Cocteau dans *Antigone* et d'Anouilh autant dans *Antigone* que dans *Œdipe ou le Roi boiteux* ; en deux actes, qualifiés de « monologues » – *Le monologue de l'homme* et *Le monologue de la femme* – chez Pontikas ;

en deux « parties » contenant plusieurs scènes chez Spyridakis ; en trois actes dans le cas de Kekkou et de Matsas ; en quatre actes chez Cocteau, dans *La Machine infernale* ; en quatre grands chapitres dont les titres commencent toujours par le mot « Incendies » – *Incendie de Nawal*, *Incendie de l'enfance*, *Incendie de Jannaane*, *Incendie de Sarwane* – divisés en plusieurs sous-chapitres chez Mouawad ; en un prologue suivi de deux parties chacune contenant plusieurs scènes chez Dimitriadis ; enfin, en treize scènes chacune portant un titre différent chez Demarcy.

Les plus anciens des dramaturges français étaient en quête d'innovations esthétiques déjà au début du XX^e siècle ; en ce qui concerne les grecs, l'introduction de nouveaux dispositifs dramatiques devient plus forte surtout après la période de l'après-guerre.

Certains dramaturges choisissent de projeter les tons tragiques par le truchement de la distorsion comique et caricaturale. Dans le cas de deux dramaturges notamment on constate l'assemblage du comique avec le genre dramatique : il s'agit de Cocteau, dont *La Machine infernale* constitue une déformation caricaturale du mythe sophocléen d'Œdipe, et de Ziogas qui, influencé dans une certaine mesure par le théâtre de Ionesco, propose, avec *La Négociation pour le mariage d'Antigone*, une mythoparodie contenant des références intertextuelles implicites et explicites à l'*Antigone* de Sophocle.

Chacun de ces deux dramaturges utilise ses propres moyens pour montrer que derrière le comique se cachent des sujets qui évoquent le tragique de l'existence dans ce qu'il a de plus profond. Cocteau, qui a eu un grand écho à l'égard du retour du mythe antique grec dans le théâtre français, essaie d'actualiser l'hypotexte antique pour le public contemporain par une déformation caricaturale qui repose sur le mélange des tons comiques et tragiques, s'étendant du style et de la langue jusqu'à la configuration des personnages, enrichi de liens intertextuels divers. C'est cette fusion des modes parodiques avec des sujets humains qui véhiculent un grand désespoir existentiel qui rend l'œuvre de Cocteau unique (Confino 2008 : 77). Le choix de la forme caricaturale n'est pas sans rapport avec les spectateurs auxquels le texte s'adresse : pour un public composé d'intellectuels de la classe moyenne, de bourgeois, d'aristocrates, et d'artistes, une œuvre à sujet antique ne pourrait échapper à l'accusation d'académisme si elle ne comportait pas un traitement innovant du mythe (*ibid.* : 91-92). Toutefois, l'œuvre, dirigée radicalement vers le futur, introduit des visions du mythe et des

stratégies que le lecteur actuel de Cocteau ne pourrait comprendre et aimer que s'il fait un effort en ce sens (Dumarty 1989 : 33). C'est pour cela que son œuvre, malgré sa montée scénique réussie et l'acclamation de la plupart des critiques, a aussi suscité des critiques défavorables.

Ziogas choisit aussi de faire passer les messages tragiques par le biais de la forme la plus inappropriée aux conventions esthétiques de la tragédie, la parodie. Pour autant son œuvre ne se borne pas seulement à une démythification parodique du mythe qui vise à proposer un point de vue critique sur les conventions sociales. En dialoguant d'une part avec l'*Antigone* de Sophocle et de l'autre avec le théâtre de boulevard français, le théâtre de l'absurde ainsi que le surréalisme, tout comme par la présence d'éléments des contes populaires, de perceptions primitives et de motifs archétypiques, cette œuvre surprend les attentes de la réception du public (Puchner 1995 : 421-446). Comme l'auteur lui-même le déclare dans un de ses entretiens (Pagkourelis 1978), sa tendance à expérimenter à travers des formes et thématiques variées, tout comme son choix de développer une écriture théâtrale hors des conventions que l'espace théâtral grec exige, a conduit la critique de l'époque à émettre des réserves face à son œuvre dans sa totalité, malgré le souffle nouveau que Ziogas a apporté à la production dramaturgique néo-hellénique. La pièce *La Négociation pour le mariage d'Antigone* a notamment provoqué un sentiment de malaise dans les cercles littéraires et théâtraux. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle a tellement tardé à être montée sur scène.

Outre le travestissement caricatural des hypotextes antiques, on remarque des déplacements inter-dramatiques de genre dus à l'appropriation d'éléments épiques ou lyriques. Cette inclination esthétique qui apparaît en France dès les années 1880 est fortement liée avec ce que Sarrazac décrit comme la *pulsion rhapsodique* des formes dramatiques contemporaines, à savoir de l'imbrication de moyens structurels et expressifs disparates, appartenant à des genres littéraires différents : le dramatique, l'épique, le lyrique, l'argumentatif mais aussi la combinaison du comique, du tragique, du pathétique (Sarrazac dans Sarrazac & Naugrette 2007: 15).

Dans cette perspective, on détecte une focalisation sur la dimension poétique du langage dans l'œuvre de Volkoff, qui est d'ailleurs écrite en vers, et dans celle de Demarcy :

Acteur 2 : À cet instant, tu vois, je l'aime Antigone. Tu vois, ce moment-là, c'est comme un arbre dans la pièce, une force plantée là et qui pousse avec ces branches et ses ramures qui se développent et irradiant de loin en loin. (Demarcy 1994 : 26)

On suppose qu'en raison de ce caractère fort poétique qui émousse l'intrigue, le public n'a pas vraiment eu l'occasion de connaître ces deux œuvres. À notre connaissance, l'*Œdipe* de Volkoff n'a pas été monté sur scène. Pour ce qui de l'œuvre de Demarcy, bien qu'elle ait été écrite pour être mise en scène, l'absence de commentaires de la critique montre qu'elle n'a pas connu l'approbation du public.

Pour sa part, Mouawad, avec *Incendies*, emprunte des éléments au roman – plusieurs personnages, plusieurs narrateurs, plusieurs chronotopes, plusieurs épisodes, une intrigue complexe – tout en utilisant en même temps une parole chargée poétiquement par endroits. Justement dans les passages où on rencontre le récit de Nawal, à travers les lettres qu'elle a laissées à ses enfants après sa mort, la forme du texte change et devient versifiée.

L'assemblage des éléments empruntés à de différents genres littéraires a largement encouragé la narrativisation de l'action tragique et a conduit au « théâtre-récit » (Ryngaert 2011 : 96) dont provient la tendance du « théâtre de la langue » ou « de la parole ». Ce penchant, qui constitue une caractéristique de l'écriture postmoderne, se manifeste largement dans le théâtre français des dernières décennies du XX^e siècle. Ce qui s'opère en effet consiste en l'insistance sur l'écriture elle-même, dont découle tout ce qui est théâtral. Dans ce cadre, les conflits tragiques et la tension passent par ce qui est dit ou parfois par ce qui n'est pas dit (Sarrazac 1995 : 54-55). On repère ce procédé chez Volkoff et Demarcy, où l'action est principalement construite par les énoncés articulés.

Cependant la focalisation sur la parole dramatique ne provient pas forcément des tendances contemporaines dramaturgiques. En Grèce, le théâtre est longtemps resté fortement « logocentré », témoignant ainsi plus d'une caractéristique propre à la dramaturgie néo-hellénique que d'une influence des tendances contemporaines postdramatiques (Pefanis cité par Puchner 2010 : 17). On la repère dans les œuvres de Kambanellis et de Ziogas où l'action passe par la parole ; cependant ces œuvres, qui conservent dans une large partie les formes traditionnelles de l'action tragique avec les parties des renversements et de l'*anagnorisis*, ne perdent rien à leur rendu scénique.

À l'inverse, le souci du développement d'une parole poétique dans les œuvres de Spyridakis et de Kekkou où la parole est tellement privilégiée que la péripétie semble insignifiante et que la reconnaissance a disparu, a conféré aux œuvres un caractère fortement littéraire qui a diminué leur dimension théâtrale et a rendu problématique, voire impossible leur représentation (Grammatas 2005). C'est surtout pour cette raison que ces œuvres sont restées inconnues de la plupart des récepteurs.

Bien que Dimitriadis réserve aussi un rôle de premier plan à la parole, il diffère considérablement des conceptions de Spyridakis et de Kekkou. Dimitriadis constitue une voix très particulière de la dramaturgie néo-hellénique. Étant en rupture avec les conventions et l'idéologie de la dramaturgie théâtrale grecque de son époque qui restent immobilisées thématiquement et esthétiquement dans des formes traditionnelles, l'auteur trace sa propre voie esthétique, aussi novatrice que subversive (Rozi 2014: 229-235). D'après lui, c'est cette scission avec les tendances théâtrales dominantes grecques de l'après-guerre qui a fait tarder sa reconnaissance (Dimitriadis 2007 : 25). En revanche, son œuvre a séduit le public français et ceci n'est pas un paradoxe ; ayant passé une grande période de sa vie en Belgique puis en France, il a établi des contacts profonds et durables avec le théâtre français en s'inspirant des tendances contemporaines du théâtre français.

Envisagé ainsi, il n'est pas étonnant que *Le Vertige des animaux avant l'abattage* présente des tendances postmodernes qui rapprochent son auteur de la dramaturgie française. Plus précisément, dans cette pièce, les mots deviennent l'outil pour faire apparaître l'homme en tant qu'entité entière, son côté sublime jouxtant avec son côté monstrueux. C'est dans cette perspective que Dimitriadis exige de son théâtre d'être à la fois « poétique » et « dramatique », dans le sens d'un théâtre poétique qui ne reste pas borné au niveau de la langue mais qui crée des faits sur scène (Dimitriadis dans Kondylaki 2015 : 71) ; il renoue ainsi avec Aristote puisqu'il remet la *lexis* au service du *muthos* (*ibid.* : 19) ; parallèlement, le fait que les mots créent des situations tragiques, met le dramaturge en concordance avec la tendance française du retour au texte dramatique.

La réalisation scénique de *Le Vertige des animaux avant l'abattage* en 2000 par Yannis Chouvardas marque un virage dans la réception de l'écriture dramaturgique de Dimitriadis : bien que la critique se montre défavorable face à la mise en scène de l'œuvre, depuis lors on

monte de plus en plus de pièces de Dimitriadis en Grèce et, dans les deux pays, des festivals consacrés à son œuvre sont organisés. Cela n'est pas sans rapport avec le surgissement de la nécessité d'un renouvellement dans l'écriture théâtrale autant au niveau thématique qu'esthétique. Depuis lors, des productions théâtrales qui emploient des pratiques du post-modernisme – introduites surtout par des auteurs qui sont en relation étroite avec la France – sont plus facilement acceptées (Rozi 2014 : 229-235).

Dans ce contexte de recherche de nouveaux modes d'expression, la tendance à la production des pièces monologiques en Grèce augmente (Diamantakou 2010c : 50). Comme la préférence pour le monologue est un phénomène répandu dans le théâtre moderne mondial tout au long du XX^e siècle et par la suite en XXI^e siècle (Patsalidis 2008), le dialogue dramatique qui servait autrefois la progression du conflit dramatique est transformé en un dialogue médiatisé, *rhapsodique*. C'est dans cette perspective qu'apparaît la tendance de l'appropriation des formes narratives par le dialogue. Le penchant vers la narrativisation favorise la vogue des formes monologuées, souvent entrecroisées et alternées avec des parties dialoguées (Ryngaert 2011 : 100).

L'œuvre de Pontikas est presque entièrement écrite en forme monologuée. Cette tendance apparaît dans le traitement des sujets antiques dans la dramaturgie grecque durant les dernières décennies du XX^e siècle, avec un décalage considérable par rapport à l'utilisation du monologue dans la dramaturgie grecque consacrée à d'autres thématiques (Diamantakou 2010d : 63-64). Plus concrètement, *Le Meurtrier de Laius et les corbeaux* est formé de deux monologues qui donnent dans un premier temps l'impression d'une absence de cohérence générale jusqu'au moment où, à la lumière de la lecture hypertextuelle que la stichomythie finale – empruntée entièrement à l'*Œdipe roi* – impose, ils révèlent leur unité profonde, et même leur dialogue implicite. Ainsi s'instaure ce que Sarrazac appelle un dialogue des monologues (2012 : 264), qui projette le croisement de deux destins tragiques. De manière générale, on pourrait dire qu'avec le monologue, la perception du spectateur s'étend au-delà des connaissances et des informations délimitées qu'apporte le dialogue à un examen total des pensées intimes et des sentiments des héros. De cette façon, on pourrait avancer que le monologue est une forme théâtralisée de « mise à nu » de l'un des personnages face aux autres, chose que seul le théâtre a le luxe de pouvoir faire (Patsalidis 2008: 231).

La tendance aux formes monologuées est également manifeste dans *Incendies* : sous l'inclination générale de la pièce vers les formes du roman, le dialogue est souvent alterné avec de longues tirades monologiques. Pareillement, ce type de combinaison qui transforme les répliques du dialogue en des monologues-fleuves est aussi visible dans la pièce de Kekkou tout comme dans l'œuvre de Spyridakis.

Déjà, les reformulations ci-dessus laissent entrevoir que la structure des œuvres dramatiques n'obéit plus au principe de l'enchaînement organique d'actions. Certes, certains auteurs continuent à écrire des récits « à l'ancienne », restant attachés au modèle antique de la structure linéaire comme la *Jocaste* de Matsas et l'*Antigone* de Cocteau. Toutefois, dans les deux cas, la recherche du renouvellement est déplacée sur d'autres éléments.

Pour ce qui est de Matsas, le dramaturge recourt à la technique du « prolongement », autrement dit il étend un élément spécifique de l'intrigue sophocléenne – le fait que Jocaste ait pris connaissance de la vérité bien avant Œdipe – et le transforme en noyau principal de son œuvre. Néanmoins, de nature plus littéraire que théâtrale et attachée aux formes traditionnelles, cette œuvre appartient à la catégorie des drames grecs contemporains qui soit n'ont jamais été mis en scène soit ne l'ont été que rarement. Par conséquent, elles ont été peu connues par les spectateurs et leur rôle dans le renouvellement des modalités dramaturgiques a été réduit (Grammatas 2005).

Pour ce qui est de l'*Antigone* de Cocteau, à première vue elle ne manifeste pas d'originalité puisqu'elle reprend le texte sophocléen en le condensant. Toutefois, conscient qu'il fallait susciter l'attention de l'élite et de la jeunesse qui prônaient la modernité, Cocteau « fit subir aux textes oubliés une opération analogue à celle que l'on pratique dans les instituts de beauté. Il trancha, resserra, retendit un tissu admirable » (Fraigneau 1957 : 51). Ainsi, par ses innovations scéniques, par l'usage des anachronismes et des choix verbaux, par le remplacement du chœur, par la voix d'un récitant qui passe par un trou au milieu de la scène et enfin par la méthode de la contraction qui resserre le texte avec une grande qualité (Steegmuller 1972 : 168), Cocteau devient l'initiateur d'une tendance de la dramaturgie française qui, après la première guerre mondiale, cherchait de nouvelles voies par le biais de la rénovation des tragédies grecques autant au niveau thématique qu'au niveau esthétique. Comme il considère qu'un texte antique est susceptible de faire preuve d'une vitalité

inépuisable s'il est reformulé selon les innovations esthétiques de l'époque²⁵⁷, il a tout fait pour surprendre et déconcerter de sorte que l'avant-garde de l'époque a accueilli l'initiative très favorablement (Fraisie 1974 : 116).

En Grèce, les formes traditionnelles de la tragédie antique ne sont pas exclues mais entrent souvent en combinaison avec de nouveaux modes d'intervention structurelle et de nouvelles techniques dramatiques.

En choisissant de conserver une structure traditionnelle familière pour le public mais en se montrant innovants par d'autres moyens, Ziogas et Kambanellis constituent les cas les plus significatifs d'une telle conjonction. En dialoguant ouvertement avec les hypotextes antiques et en suivant à la fois les tendances post-modernes du théâtre mondial, ces auteurs présentent un mélange harmonique d'éléments hétéroclites qui acquiert à juste titre le nom d'intertexte (Grammatas 2005).

Ziogas développe une intrigue tout à fait nouvelle qui conserve avec le texte sophocléen des résonances intertextuelles formulées selon le mode de la déformation parodique. À travers l'usage d'un amalgame d'éléments empruntés aux sources les plus variées, Ziogas déplace le récepteur de son œuvre « dans la région d'une autre sensation, au-delà du conventionnel » (Nikopoulos 1984 : 35). Simultanément il fait usage de la *péripétie* et de l'*anagnorisis* de manière originale : il y a un reversement inattendu qui, à l'inverse de la tragédie antique, est situé juste après la reconnaissance. D'un autre côté, Kambanellis invente une intrigue qui constitue une « continuation » arbitraire de l'action tragique, qui se déroule après la fin d'*Œdipe roi* et d'*Antigone*. Bien que son œuvre suive la structure classique du drame antique, l'intrigue évolue plutôt à travers les paroles que les actions des héros. Placée dans une

²⁵⁷ « J'étais agacé par le machinisme d'avant-garde. J'avais voulu démontrer que la nouveauté ne consiste pas à parler de New York et que n'importe quel chef-d'œuvre ancien pouvait reprendre une incroyable jeunesse entre les mains d'un artiste à qui les machines, au lieu de l'éblouir comme un nègre, ont servi d'exemple. Il s'agissait d'ôter la matière morte à quoi les siècles amènent toujours une partie des chefs d'œuvre et, sans dénaturer un seul mot, d'adapter Antigone au rythme contemporain. [...] Ainsi réduite, concentrée, décapée, l'œuvre brûle les petites stations et roule vers le dénouement comme un express [...]. Il est donc bien entendu que mon texte est un dessin à la plume d'après une toile de maître, qu'il n'en reste que l'essentiel, mais que cet essentiel c'est le texte de Sophocle sans aucune transformation (cité par Steegmuller 1972 : 169).

perspective métadramatique et grâce à l'usage des anachronismes, elle est innovante. De plus, à propos de la *péripétie* et de l'*anagnorisis* on remarque que, comme chez Ziogas, un reversement inattendu qui clôturé l'œuvre se déroule juste après la reconnaissance.

Dans la dramaturgie française des premières décennies du XX^e siècle, l'intrigue mythique traditionnelle de l'hypotexte est intégrée dans un contexte métathéâtral moderne. On retrace une première tentative de ce genre dans l'*Antigone* de Cocteau où le chœur revêt un rôle métadramatique. Cette technique devient plus amplifiée dans l'*Antigone* d'Anouilh : bien que le dramaturge suive en général la structure linéaire classique d'une intrigue qui avance du nouement vers le dénouement, avec la présence autant du reversement que de l'*anagnorisis*, la technique du théâtre dans le théâtre se révèle être un élément fondateur de la construction de la pièce qui offre une nouvelle perspective à l'action tragique. Combinée avec l'emploi des anachronismes, cette technique sape l'action et la spatio-temporalité traditionnelles et crée des passerelles avec le présent scénique et celui des spectateurs. Ces modes dramatiques en liaison avec la démythification des personnages, ont causé des angoisses artistiques à l'auteur à l'égard de la réception de son œuvre. De fait, même après que la censure accepte *Antigone*, en 1942, l'auteur hésite à la faire monter en raison de la crainte que l'œuvre soit jugée par le public trop subversive (Visdei 2012 : 141-142).

Dans *Œdipe ou le Roi boiteux* du même auteur, on observe encore la conservation d'une structure classique hormis le fait que, grâce à la technique du théâtre dans le théâtre, la fin est annoncée dès le début : « Ce qu'il ne savait pas, l'orgueilleux, c'est qu'il commençait sa dernière chasse – une chasse où il devait être à la fois le chasseur et la bête traquée... » (Anouilh 1996 : 21). Dans ce cadre, la péripétie et l'*anagnorisis*, bien que présentes, ne servent pas tant le pourquoi que le comment de l'action, permettant de mettre l'accent sur l'intériorité psychique des héros. Située bien des années après *Antigone*, cette œuvre n'a pas eu le même retentissement auprès du public²⁵⁸ ; cela est probablement dû au fait que le

²⁵⁸ Publiée en effet pour la première fois en 1986 cette pièce n'a pas spécialement conquis l'intérêt du public puisqu'elle n'a été représentée qu'une seule fois par Claudine Augier à la comédie Nation. Pour plus d'informations Cf. le site de la Comédie Nation : <http://www.comedienation.fr/content/œdipe-ou-le-roi-boiteux>, consulté le 03.09.2018.

dramaturge recourait à des procédés et des techniques déjà répétés plusieurs fois dans ses œuvres (Harvey 1964 : ix).

Dans les réécritures plus récentes de Demarcy et de Volkoff, la technique du théâtre dans le théâtre prend la forme de la pratique « du théâtre dans le théâtre » (Samara 1991) : à l'intérieur de la pièce de théâtre, une autre pièce est jouée par les acteurs.

Ainsi l'intrigue mythique est intégrée dans un contexte métathéâtral moderne où la rencontre des différentes temporalités joue un rôle fondamental. Dans l'*Œdipe* de Volkoff, les héros et les membres du chœur, dans le présent scénique, s'écartent pour voir se dérouler sous leurs yeux les scènes du passé du héros principal. De cette façon est créé un théâtre enchâssé dans le théâtre où les personnages se métamorphosent en spectateurs-juges. Chez Demarcy on repère deux chronotopes en alternance ou en entrecroisement : l'un, mythique, où prennent place les personnages mythiques, et un second, dans le présent, où ces personnages se perdent dans la brume du mythe et sont remplacés par des acteurs qui les interprètent et qui développent une problématique sur le théâtre et les rôles :

J'en reviens toujours au même point. Impossible avec un tel être de me trouver un appui intérieur. Et pourtant, Antigone, est un personnage si humain. Trop peut-être : en fait, elle n'est que le symbole d'une humanité, et je n'arrive pas à lui trouver une humanité réelle, palpable. (Demarcy 1994 : 15)

déclare l'actrice — Antigone 2 — qui va jouer le rôle d'Antigone, en confiant à son collègue sa difficulté à interpréter ce rôle.

Contrairement à Demarcy et Volkoff, Mouawad ne fait pas usage des techniques métadramatiques. Ses innovations qui tiennent surtout au style et à des formes empruntées au roman entrent en corrélation avec une intrigue qui puise dans des constituants traditionnels de la tragédie familiers aux spectateurs. C'est dans ce cadre qu'il réserve une place pour une *catharsis* finale. On ne l'accepte pourtant pas toujours de manière positive :

Lorsque j'ai présenté *Incendies* en France, certains directeurs de théâtre sont venus me dire qu'il s'agissait d'une pièce dangereuse, par la catharsis finale qu'elle provoquait, et cela dans un texte contemporain : le public au complet comprend la même chose au même moment et ressent la même chose au même moment. Donc fascisme. Donc dictature. Ce n'est pas ce qu'on attend d'une œuvre contemporaine (*ibid.* : 70-71).

Dans un bon nombre de réécritures grecques et françaises en question, la dimension spatio-temporelle paraît capitale pour la construction de l'action tragique. Pour ce qui est des drames français, Cocteau avec *La Machine infernale* introduit le jeu de va-et-vient entre diverses spatio-temporalités en divisant l'œuvre en quatre épisodes-tableaux. Tandis que les trois premiers épisodes présentent des événements antérieurs à l'histoire sophocléenne en faisant usage de la technique du ralentissement le quatrième, avec un bond temporel de 17 ans, traite les événements du mythe littéraire de Sophocle. Le passage d'un épisode à l'autre est marqué à chaque fois par la transition vers une autre strate temporelle, accompagnée la plupart du temps par un déplacement au niveau de l'espace. De cette manière, la structure temporelle contribue à donner l'impression que chacun des épisodes pourrait être autonome et constituerait la miniature d'une œuvre indépendante. Toutefois leur unité est assurée par la place de la pièce dans une conception plus large où des forces invisibles tirent les ficelles, faisant des héros de simples marionnettes entre les mains des dieux insensibles. Il s'agit d'un jeu métathéâtral qui prend la forme du théâtre dans le théâtre en tant que notion métaphorique dans laquelle « l'œuvre tout entière joue une pièce » (Samara 1991 : 75-77). L'épanadiplose narrative marque la répétition sans fin de ce jeu des dieux qui complotent contre l'homme.

Anouilh dans son *Antigone* joue avec le temps et l'espace en les confondant. Dès le premier moment où le prologue s'adresse au public, le chronotope cesse d'être précis et oscille entre Thèbes antique et la France du XX^e siècle. Cette fusion des niveaux spatio-temporels est dans une large mesure bâtie par le biais des anachronismes et du langage familier (Blancart-Cassou 2007 : 112-114)

Cette tendance à l'entrelacement des différents chronotopes sera amplifiée pendant les décennies en venir. L'alternance entre des spatio-temporalités différentes qui rend la narration discontinue et fragmentaire en raison des flash-backs perpétuels se révèle être l'élément structurel principal des œuvres françaises les plus récentes. Cette préférence semble due au fait que les détours spatio-temporels constituent un outil efficace pour faire état des réflexions contemporaines par le biais du mythe tragique.

Dans *Incendies*, Mouawad, en se référant à des événements historiques récents de son pays d'origine – la guerre du Liban – tisse des liens explicites entre le passé et le présent, sautant perpétuellement d'un niveau temporel à l'autre. Cette pratique s'inscrit dans la tendance

généralisée des pièces contemporaines qui font références à des guerres à entrelacer des niveaux temporels afin de stimuler la mémoire des récepteurs (Ryngaert 2011 : 119). Parallèlement, cette structure, qui joue avec la duplicité de la spatio-temporalité, met en avant des personnages qui, morcelés entre le passé et le présent, le là-bas et l'ici, acquièrent leur entité uniquement à travers une conception duelle de leur être.

Dans l'*Œdipe* de Volkoff les personnages mythiques font des va-et-vient entre le présent scénique et le passé narratif afin d'examiner la faute tragique œdipienne. Ces strates spatio-temporelles sont vaguement situées dans un passé mythique indéfini qui promeut ainsi la diachronie du sujet.

Pour Demarcy, la pensée que la fable est un moyen efficace pour parler du monde d'aujourd'hui, se trouve liée non seulement aux racines de sa propre conception de l'écriture mais aussi à son point de vue plus général sur la place des œuvres anciennes dans l'écriture d'aujourd'hui :

À la genèse d'une œuvre, il y a toujours un événement, quelque chose auquel on tient parce que c'est notre "point de carrefour" autour duquel toute l'inspiration qu'on peut avoir, tout le travail qu'on a pu faire auparavant, fusionnent pour produire une œuvre autonome. Ensuite il s'agit de tisser le fil. De poétiser l'événement. Je ne fais pas du théâtre "document". Ce qui m'importe, c'est de créer un univers, de rassembler une histoire dans une autre histoire. (Demarcy *op. cit.* : 31)

Dans cette perspective, il cherche à stimuler la mémoire des récepteurs avec des effets d'écho du passé sur le présent. En plus de cela, dans cette œuvre, on constate l'usage de liens intertextuels en tant que paramètre dynamique qui met le présent historique indéfini en rapport dialectique avec le passé mythique. De cette manière, les références à l'*Antigone* de Brecht ouvrent une nouvelle dimension vers la diachronie de la figure d'Antigone.

Quant aux dramaturges grecs, ceux qui écrivent à la fin du XX^e ou à l'aube du XXI^e siècle accordent une attention particulière au rôle de la dimension spatio-temporelle dans la construction de l'intrigue tragique. Dans *Antigone ou la fin des illusions* de Kekkou, l'œuvre est formée en trois actes et chaque acte correspond à un chronotope différent. Dans ce cas, les transitions englobent un plus large éventail de spatio-temporalités qui fait alterner un présent

et un passé indéfini, plus concrètement un entourage mythologique indéfini, un univers contemporain également indéfini auxquels s'ajoute une intemporalité située après la mort.

Chez Pontikas et Dimitriadis, on constate une conception différente du chronotope : l'univers spatio-temporel est contemporain mais il reste indéterminé et sans matérialité. Ceci entraîne une abolition des frontières spatio-temporelles qui, dans *Le Meurtrier de Laius et les corbeaux*, facilite le dialogue hypertextuel direct que les personnages ouvrent avec *l'Œdipe roi* sophocléen. Toutefois dans la pièce de Pontikas c'est plus la forme monologuée que le facteur temporel qui définit la construction formelle : dès lors que le discours est restreint et filtré par le point de vue d'un seul personnage à chaque fois, l'intérêt est déplacé de l'action tragique au récit du personnage. En adressant leur discours directement aux spectateurs, les personnages deviennent narrateurs et instaurent la « frontalité » qui caractérisait autrefois la tragédie antique (Sarrazac 2012 : 252).

Dans *Le Vertige des animaux avant l'abattage*, tandis que la structure avance linéairement avec un reversement qui signale le changement du bonheur au malheur tragique, l'espace et le temps restent « achroniques », dans le sens où toute matérialité est absente, ce qui ajoute des dimensions imaginaires ou symboliques. Ce maniement du temps et de l'espace fait partie de la visée globale de déconstruction qui s'avère le constituant principal de son œuvre, autant dans la construction dramaturgique – en déstructurant le mythe et ses constituants – que dans les thématiques. Ce dramaturge qui considère que l'obscurité est plus riche que la lumière, exige du spectateur qu'il s'abandonne aux charmes de l'art et qu'il ne soit pas choqué par les scènes violentes et crues (Kondylaki 2015 : 46). Il s'inscrit ainsi dans la lignée de la nouvelle conception du XXI^e siècle sur la *catharsis*, l'abordant plus comme sujet esthétique que comme sujet moral (Exarchou 2016a : 37-38).

4.3. Procédés stylistiques dans la réactualisation dramaturgique du tragique

La tragédie antique, conformément à son enceinte transcendante et rituelle, utilisait le langage poétique, la métrique, le chœur lyrique ainsi qu'une atmosphère solennelle. Ce sont des

moyens qui maintiennent le héros tragique dans son statut majestueux même lorsqu'il est brisé. À l'inverse, pour ce qui est des registres et du style qui caractérisent les réécritures des tragédies sophocléennes, on trouve une pluralité de choix qui, conformes aux innovations sur les composantes structurelles de l'action tragique, renforcent la vision des auteurs sur le tragique.

Dans deux réécritures françaises, on observe un style et un langage à la base uniforme. Il s'agit des œuvres de Demarcy et de Volkoff qui prônent la dimension lyrique du style et accordent une importance particulière à la parole. Cependant, la plupart des dramaturges français choisissent d'alterner un registre de langue solennel avec un langage simple, parfois familier ou vulgaire et adaptent ainsi leur texte aux goûts du public contemporain.

Pour Anouilh, la langue est un instrument essentiel dans la construction de l'action tragique. Comme le signale Harvey « Anouilh, a trouvé l'admirable procédé qui consiste à placer les personnages dans une série d'incidents intenses et hautement révélateurs qui ne sont pas représentés mais rapportés. » (1964: 108-109). Dans ce contexte, la parole dans *Antigone* s'avère l'outil premier qui permet aux personnages d'exposer leurs états d'âmes et leurs réflexions les plus profondes. Tout un mélange de tons qui combine des éléments contradictoires, familiers et poétiques, est mobilisé pour exprimer le *pourquoi* des positions qui, dépourvues d'appuis métaphysiques, civiques ou moraux enferment les héros dans la solitude. Anouilh revient avec un langage moderne et souvent familier dans *Œdipe ou le Roi boiteux* et rend la fable antique plus proche du public contemporain.

La variété des styles est un procédé courant chez Cocteau qui lui permet de donner une forme neuve au mythe. Déjà, dans son *Antigone* les procédés langagiers et stylistiques ont une place primordiale. L'usage du tutoiement, le langage qui devient parfois ordinaire ainsi que l'emploi de quelques expressions anachroniques écarte l'œuvre de son modèle antique. De même, le style apporte un air nouveau ; direct, sec, nerveux, il entraîne un sentiment de vitesse angoissante chez les spectateurs.

Dans *La Machine infernale*, le mélange des tons comiques et tragiques devient un élément capital de sa vision esthétique sur le tragique à tel point que « Cocteau semble tout à la fois s'inscrire dans la lignée des réécritures sérieuses de Sophocle et dans la tradition des versions

burlesques. » (Linares 2008 : 23). À titre d'exemple, l'éloquence s'entremêle au style ironique et caricatural qui provient des réflexions légères de Jocaste (Fraigneau 1957 : 65). Cet entrelacement d'un style trivial et d'un langage familier, parfois grossier, avec des tons sérieux contribue à rompre avec une langue poétique traditionnelle, surprend le spectateur et le déroute en l'invitant à chercher le tragique dans ses dissonances comiques.

Chez Mouawad le mélange des tons est tel qu'un style fortement lyrique peut croiser la vulgarité : « Elle nous aura fait chier jusqu'au bout ! La salope ! La vieille pute ! La salope de merde ! », s'exclame Simon indigné contre la dernière volonté de sa mère. À côté de ceci, l'œuvre de Mouawad, dans quelques passages, recourt à la tragi-comédie :

Nihad : You know, Kirk, sniper job is fantastic job.

Justement, Nihad, can you talk about this ?

Yeah ! It is an artistic job. Because a good sniper, don't shoot n'importe comment, no, no, non ! I have lot of principe, Kirk ! (Mouawad 2010a : 115).

À l'égard de la dramaturgie grecque du milieu du XX^e siècle, elle semble ne pas être prête à accueillir de manière favorable le mélange des styles dans des œuvres qui réécrivent des tragédies antiques. Matsas, dont la langue est mélodique dans les parties chorales et plus modérée dans les parties dialoguées, porte l'empreinte du dramaturge en témoignant du talent poétique propre à l'auteur. Toutefois, l'introduction de quelques expressions quotidiennes d'amour que Jocaste adresse à Œdipe comme « mon amour » ou « mon garçon » a été jugé par la critique de l'époque inappropriée au style solennel qu'une œuvre tragique doit adopter (Nidas 1953 : 36).

En ce qui concerne les auteurs dramatiques grecs, Ziogas et Kambanellis recourent à un langage ordinaire et à un style uniforme, car appliqué aux types de personnages et aux situations qu'ils projettent. Plus spécifiquement, Ziogas, en parodiant le mythe d'Antigone, utilise « des mots qui militent contre la logique établie et qui deviennent des signes du danger » (Nikopoulos 1984 : 35) d'une humanité qui construit toute sa vie sur des mœurs et des valeurs « incontestables ». Son style satirique et ironique touche alors aux mœurs obsolètes et aux croyances religieuses qui enferment l'individu dans des habitudes stagnantes.

De sa part Kambanellis, en mettant en exergue le drame des « petits héros », opte pour un langage propre à l'homme ordinaire :

« Γυναίκα : [...] μια ζωή κάνεις στραβομάρες κι ύστερα παίζεις το μετανιωμένο...! Και τώρα το ίδιο κάνεις, να μας τα κουκουλώσεις πας...! αλλά σε ξερω καλά, δεν τις χαύω τις ψευτιές σου... ! »²⁵⁹
(Kambanellis 1994 : 77).

Comme la recherche de nouvelles modalités qui réaniment la dramaturgie grecque est sensiblement présente pendant les dernières décennies du XX^e siècle, le pluralisme stylistique et linguistique devient un choix de plus en plus répandu.

Pour poétique que sa langue apparaisse, Kekkou n'hésite pas à recourir à un registre ordinaire pour illustrer les relations problématiques entre les deux sexes dans un monde patriarcal.

Le langage que les héros de Pontikas adoptent, conserve des tons poétiques entrelacés avec les moyens d'expression de la parole orale courante afin de présenter l'homme ordinaire comme personnage qui, au fur et à mesure de sa parole, avance vers une contestation de plus en plus forte de son identité et arrive enfin au travestissement identitaire complet.

La pratique des mélanges de tons chez les Grecs, culmine avec Dimitriadis. Dans le but de projeter à travers la langue le parcours d'une famille ordinaire jusqu'au dépassement de limites infranchissables qui révèle toute la cruauté de l'existence humaine, Dimitriadis incorpore des expressions vulgaires à un langage qui se veut en général poétique : « Emilios : — Tu crois que je vais les laisser — Je vais te les baiser, moi, tous ces enculés de pédés — *Il tire*. J'en ai eu un. » (2009 : 108)

Ce dramaturge qui met en lumière de manière crue l'imperfection et l'obscurité de la nature humaine fait la langue son outil premier pour exposer autant scéniquement que dans le texte l'interdit et l'indicible :

²⁵⁹ « La femme : [...] une vie entière que tu fais tout de traviole et après tu fais celui qui regrette...! Et maintenant tu fais la même chose, tu vas encore nous faire des cachotteries...! Mais je te connais bien, je ne gobe plus tes bobards...! ».

La langue y est employée de telle manière qu'au lieu de couvrir, comme elle le fait tous les jours, elle révèle, dénude, expose, dévoile, elle fonctionne ainsi qu'elle va jusqu'à l'os, ou bien elle essaie de découvrir une autre chair sous la chair, et cette autre chair c'est justement ce qui n'est pas encore connu et acceptable (Dimitriadis dans Py 2010 :18).

Pour parvenir à énoncer l'indicible et les passions les plus excessives, le dramaturge fait usage de deux mécanismes²⁶⁰ : l'*hyperbole* en tant que moyen de dépeindre les passions dans leur forme la plus excessive, sacrilège ou cruelle ; la *répétition*²⁶¹ des mots à laquelle recourent les personnages de peur d'échouer à exprimer ce qui ne s'exprime pas.

Parmi les procédés que les auteurs dramatiques utilisent, la métaphore a une place importante en ce qu'elle met en lumière des caractéristiques, des motifs ou des conflits tragiques ou renforce par sa présence la perception esthétique contemporaine du tragique.

La préférence d'Anouilh pour des images fortement picturales consiste à laisser les personnages exprimer leur état d'âme de manière autant illustrative que possible (Malachy 1978 : 76-88). Ce désir fait recourir le dramaturge à un langage métaphorique adapté à chaque fois au registre de langue utilisé ; à titre indicatif, dans *Antigone*, la reprise de la métaphore sophocléenne du chef d'État comme capitaine du bateau de la cité est reformulée selon un langage poétique, ce qu'on rencontre aussi dans l'*Antigone* de Spyridakis, œuvre où résonnent les influences d'Anouilh ; à l'inverse, un exemple tiré d'*Œdipe ou le Roi boiteux* qui reprend la métaphore-image filée du pouvoir de l'argent empruntée à l'hypotexte *Antigone*, fait état d'un langage plus ordinaire tout en faisant revêtir au personnage d'Œdipe des caractéristiques propres au tyran Créon : « Je le pressai de questions, en vain, mais un peu d'or lui délia la langue, car ces saints hommes ne méprisent pas l'or » (Anouilh 1996 [1986] : 54).

Dans *La Machine infernale* de Cocteau et *Le Meurtrier de Laius et les corbeaux* de Pontikas, la technique du théâtre dans le théâtre, est principalement détectée au niveau du discours dramatique : « Γυναίκα: Αυτε στο καλό.... Ανθρωποι γεια σας. Καληνύχτα σας. Τέλος!

²⁶⁰ Cf. plus dans Exarchou 2016a : 55-63.

²⁶¹ Un exemple significatif de la tentative d'articuler en paroles la soif insatiable de la passion se trouve dans l'extrait suivant : « je désire le désirer davantage, je ne le désire pas autant que je désirerais le désirer, parce que, plus je le désirerai et plus je l'aurai. » (Dimitriadis 2009 : 83).

Αυλαία! »²⁶² (Pontikas 2007 : 241). Étant donné que dans ces œuvres, le discours dramatique s'approprie des métaphores venues du monde du théâtre, nous avons affaire au « théâtre dans le théâtre en tant que caractère spécifique du discours dramatique ». (Samara 1991 : 71) : « Et maintenant je vais te donner un spectacle », « faites ce qui vous plaira pourvu que cette honteuse comédie finisse [...] » (Cocteau 1934 : 93, 103).

Enfin, chez Mouawad il y a une abondance d'images et de métaphores qui renforcent l'atrocité de la guerre :

Les images sont dans le texte. J'utilise beaucoup de métaphores. En Grèce, le mot "métaphore" désigne le déménagement, et mon exil est peut-être lié à cette abondance de métaphores, à mon impossibilité de dire une chose sans passer par l'expression d'une autre (Mouawad dans Diaz 2017 : 92-93).

Les nouvelles tendances que les dramaturges adoptent dans leur écriture constituent un des maillons essentiels du renouvellement du sens tragique. Ceci ne se résume cependant pas à ces innovations thématiques, structurelles ou stylistiques mais se prolonge aussi sur le plan des actants, à savoir les personnages et le chœur tragique.

4.4. Démythification du héros tragique

Dans la tragédie antique, le héros entre tout seul en confrontation avec les forces adverses surnaturelles qu'il combat, quand bien même il sait qu'elles le conduiront à sa perte. Il ne peut pas échapper à cet affrontement car c'est sa psychologie même qui le pousse à sa propre perte. Particulièrement chez Sophocle – à l'exception des *Trachiniennes* –, le fait que le personnage du héros persévère irrévocablement dans sa décision permet au destin tragique d'accomplir son œuvre destructrice (Rachet 1973 : 206). En voyant qu'Antigone aspire, avec une certitude inébranlable, à observer son devoir moral, et qu'Œdipe est résolument décidé à parvenir à la vérité, on s'aperçoit que la psychologie du héros est façonnée de sorte à servir l'action, que

²⁶² « Femme : Allez, bon vent... / Salut les humains. Bonne nuit./ Fin ! Rideau ! ».

chacune de ses caractéristiques sert le dénouement final. C'est dans ce prisme qu'Aristote présente l'*ethos* du personnage tragique subordonné au *mythos*, à l'action tragique.

Conçu comme agissant, le personnage antique ne possède alors pas de caractère psychologique ou moral si ce n'est pour servir l'action. Alors qu'après l'antiquité greco-romaine le théâtre occidental se soucie désormais de la construction de personnages à qualités individuelles, dès le début du XX^e siècle on repère une tendance différente qui se répand progressivement dans l'écriture théâtrale et manifeste des points communs avec la pratique du théâtre tragique grecque : les personnages apparaissent de plus en plus dénués de caractère et d'identité, sans qualités ni propriétés (Sarrazac 2012 : 194-195). Pour autant, à la différence des drames antiques, ces personnages perdent la grandeur qui caractérisait jadis leur stature même lors de leur chute. Devenant figures de l'être humain dans son ensemble, ils se rapprochent de l'homme ordinaire (Leetch 1969 : 34-36).

Dans l'ensemble de réécritures de cette analyse, le lien avec l'hypotexte antique a certes un impact sur la construction des personnages, mais les tendances théâtrales contemporaines exercent en même temps une influence indubitable. D'abord, pour ce qui est de la composition des personnages dans les réécritures, on classe les œuvres en trois axes : les œuvres qui introduisent des personnages entièrement neufs mais qui comportent des éléments des héros des hypotextes sophocléens : il s'agit des œuvres des Ziogas, Pontikas, Dimitriadis et Mouawad ; les pièces qui impliquent des héros mythiques avec de nouveaux personnages : *Rue transversale de Thèbes* de Kambanellis et *Les voyageurs et les Ombres* de Demarcy ; enfin, les œuvres qui font surtout usage de héros antiques en rajoutant de nouveaux personnages et/ou en excluant des personnages qui étaient compris dans l'intrigue des textes anciens : dans son *Jocaste* Matsas rajoute le Sphinx, Cocteau dans *La Machine infernale* rajoute plusieurs personnages mythiques comme Le Fantôme de Laius, le Sphinx, Anubis ainsi que des nouveaux comme la matrone, le petit garçon et la petite fille du peuple, les deux soldats et leur chef ; Spyridakis, dans son *Antigone* omet Hémon et Eurydice mais fait l'adjonction de Tirésias et de la Nourrice ; Kekkou dans *Antigone ou la fin des illusions* omet Eurydice ; Volkoff, hormis la présence des héros mythiques principaux, réserve un rôle à Laius et à la Chienne Chantante ; et finalement Anouilh dans son *Antigone* rajoute la nourrice et le page de Créon mais supprime Tirésias tandis qu'*Œdipe ou le Roi boiteux* conserve les mêmes personnages. Enfin, il est à noter que parmi les œuvres qui font usage de personnages

mythologiques anciens, leur transposition dans une réalité contemporaine est développée en partie chez Kekkou et Demarcy.

En ce qui concerne les modalités de construction des personnages, on remarque que dans les réécritures françaises, suite au recul du personnage comme substance psychologique et sociale – conformément aux nouvelles tendances théâtrales –, la plupart des écrivains créent des personnages sans individualité. Que ce soient les héros d'Anouilh, de Cocteau ou de dramaturges plus actuels comme Volkoff et Demarcy, la plupart du temps, les personnages, loin de posséder des caractères, maintiennent leur identité mythologique, bien qu'ils perdent la grandeur des héros antiques. Désormais, ils se révèlent en des figures emblématiques de valeurs, d'états ou de questions ontologiques auxquels ils se trouvent diachroniquement liés mais adaptés aux données et aux préoccupations historiques actuelles.

Cocteau communique à travers la figure d'Antigone son goût pour l'anarchie et sa haine de l'ordre en accordant à l'héroïne une plus grande dimension de sainteté (Fraisie 1974 : 117). Le même dramaturge adopte une approche totalement différente dans *La Machine infernale* où il présente les héros sans autre substance que leur aspect ridiculisé et désacralisé en vue de projeter leur dimension tragique par le truchement de la parodie. Les parties dialoguées entre Jocaste et Tirésias sont significatives :

La voix de Jocaste, *en bas des escaliers*. Elle a un accent très fort : cet accent international des *royalties*. – Encore un escalier! Je déteste les escaliers! Pourquoi tous ces escaliers ? On n'y voit rien! Où sommes-nous ?

La voix de Tirésias – Mais, madame, vous savez ce que je pense de cette escapade, et que ce n'est pas moi...

La voix de Jocaste – Taisez-vous, Zizi. Vous n'ouvrez la bouche que pour dire de sottises. Voilà bien le moment de faire la morale. (1948 : 49)

La désacralisation des personnages antiques continue avec l'*Antigone* d'Anouilh. De fait les personnages anouilhien sont complètement démythifiés : dans un cadre détaché de toute valeur religieuse ou civique, Antigone et Créon, comme tous les personnages d'Anouilh sont des possédés, en proie à une idée fixe (Malachy 1978 : 60).

Dans cette pièce, la présentation des personnages par le prologue projette des personnages « marionnettes », habités par le rôle pour lequel ils ont été faits, sans forcément y être prêts ou totalement en accord. « C'est pourquoi que le personnage anouilhien est un inadapté, car distrait et ignorant d'autrui » (*ibid.*).

Antigone, c'est la petite maigre qui est assise là-bas, et qui ne dit rien. Elle regarde droit devant elle. Elle pense. Elle pense qu'elle va être Antigone tout à l'heure [...] Elle pense qu'elle va mourir, qu'elle est jeune et qu'elle aussi, elle aurait bien aimé vivre. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout... (Anouilh 2008 [1946] : 9).

Cet homme robuste, aux cheveux blancs, qui médite là, près de son page, c'est Créon [...] Quelquefois, le soir, il est fatigué, et il se demande s'il n'est pas vain de conduire les hommes. Si cela n'est pas un office sordide qu'on doit laisser à d'autres, plus frustes... (*ibid.* : 11).

Dans *Œdipe ou le Roi boiteux*, les personnages sont présentés comme étant gouvernés par des pulsions freudiennes. Dans ce cadre, Œdipe est projeté comme la figure de l'être humain qui se trouve déchiré entre ses instincts et son aspiration à la pureté :

Jocaste : Tu m'as aimée comme une femme oui, je le crois, au début. Ton avidité à me prendre me faisait presque peur... Mais après l'amour tu t'endormais dans moi, la tête sur mon sein, avec un grand soupir apaisé... (Anouilh 1996 [1986] : 10-11).

Chez Volkoff, les personnages continuent à être présentés démythifiés et sans porter une identité précise. Ils reflètent plutôt des aspects idéologiques qui touchent autant des interrogations ontologiques que des réflexions politiques. Demarcy construit également des personnages sans consistance individuelle. Ceux-ci sont humanisés et spécifiquement Antigone qui, renforcée par les liens intertextuels explicites, se hausse en symbole diachronique de la rébellion et de la résistance contre toute force qui s'attaque aux valeurs fondamentales de la civilisation humaine comme, dans ce cas particulier, l'acte de sépulture. Les personnages de Mouawad portent aussi des caractéristiques symboliques. Comme l'événement historique de l'occupation israélienne du Liban-Sud perd sa référence pour refléter chaque guerre qui a ensanglanté le monde, les personnages – portant aussi certaines caractéristiques qui les rapprochent des héros tragiques d'*Œdipe roi* – reflètent les innombrables anonymes, hommes et femmes, dont la vie et l'identité se sont effondrées dans

l'ombre d'une guerre brutale. Pour autant, il est vrai que dans l'œuvre de Mouawad les éléments qui révèlent les caractéristiques individuelles des personnages ne sont pas absents.

En Grèce, les tendances restent souvent traditionnelles ; tantôt concentrés sur les questions sociales de la réalité grecque contemporaine tantôt sur des sujets ontologiques plus universels, les dramaturges font de leurs personnages des portes paroles de leurs propres préoccupations. Kambanellis, bien qu'il s'affranchisse des conventions traditionnelles, maintient dans *Rue transversale de Thèbes* une approche sociologique aux prolongations anthropologiques. Envisagé sous un autre angle, le type de héros qu'il construit appartient aux innovations de son œuvre puisque le dramaturge, en visant à établir une contradiction patente avec la tragédie antique, met l'accent sur les petits héros – les hommes humbles et pauvres – qui, face aux dilemmes tragiques, font des choix fondés sur des sentiments bas et intéressés : « Γυναίκα... εμείς είχαμε ένα κομμάτι ψωμί, κι ενώ άλλοι ζητιανεύανε για θέση, εσένα σου τη φέρανε στο πιάτο, γιατί ήτανε το ευχαριστώ γι' όσα είχε μαρτυρήσει ο γέρος...! Όλα λέγε τα, όχι τα μισά-»²⁶³ (1994 : 82-83).

Ces personnages ne représentent pas des entités individuelles mais des types sociaux, ce qui est également évident du fait qu'ils ne portent pas de nom, à l'exception du personnage de la fille dont le nom est entendu lorsqu'elle essaie de s'échapper et de s'autonomiser. Il en va de même pour *La Négociation pour le mariage d'Antigone* de Ziogas où, hormis Antigone, la plupart des personnages ne portent pas de nom mais où même ceux qui en portent un ne sont pas appelés par leur nom mais par l'identité sociale qu'ils représentent ; de la même manière, ils n'ont pas d'existence réelle mais symbolisent des stéréotypes sociaux conventionnels, ils sont finalement des « masques » ou des « marionnettes » (Yorgos Michailidis cité par Sivetidou 1990 : 92).

Dans l'*Antigone* de Matsas, les héros perdent leur grandeur tragique en se montrant enchaînés à leur amour. Humanisés, ils sont abordés sous une approche psychologique sous les influences de la psychanalyse freudienne :

²⁶³ «Femme : ... nous, nous avons un morceau de pain, et pendant que les autres mendiaient une place, toi on te l'a apportée sur un plateau, c'était le remerciement pour tout ce qu'avait révélé le vieux...! Dis tout, pas la moitié- ».

Οιδίποδας : Ποτέ δεν επόθησα, Ιοκάστη, γυναίκα άλλην από σένα.

Ιοκάστη : Το ξέρω. Μ'ολο που ήσουν τόσο νέος! Σκέψου τι νέος ήσουν, Οιδίποδα! Μπορούσα να σ είχα γιο. [...] Αν ζούσε ο γιος μου θα μας λύτρωνε απ τη Σφίγγα. Κι'όταν σ'είδα, είπα στο νου μου ότι ο γιος μου, αν ζη ακόμα, θαναι σαν αυτόν τον νέο²⁶⁴. (1952: 47)

Kekkou utilise aussi une approche humanisée et psychographiée, avec l'intention de faire apparaître de manière symbolisée à travers les personnages mythiques le rôle dominant de l'homme et le subconscient féminin dans le cadre d'une société patriarcale. Quant aux héros de Spyridakis, ils se présentent sans qualités individuelles, porteurs d'une charge idéologique et de réflexions philosophiques.

Les personnages de Dimitriadis sont intégrés dans la technique générale de la déconstruction qui s'étend du renversement du mythe jusqu'aux rôles traditionnels des personnages : ils ne fonctionnent pas selon des actions ou des comportements psychologiquement déterminés ; ils sont plutôt « schématiques » (Tsatsoulis 2007 : 108). En particulier dans *Le Vertige des animaux avant l'abattage*, l'auteur fabrique des antihéros contemporains qui sont intrinsèquement tragique car gouvernés par leurs corps, par leurs désirs inavouables et leurs passions insatiables :

Starlet. — Je les imagine. Ils se déshabillent. Comment c'est fait un homme nu ? Les seuls hommes que je connais de près, c'est papa et mes frères. Est-ce que ce ne sont pas des hommes eux aussi ? Je fermerai les yeux et j'entrerais dans leurs lits. Juste au moment où le sommeil commence à les saisir. Je me glisse sous les couvertures. Leur corps est nu. (2009 : 49)

En dernier lieu, Pontikas présente un personnage anonyme dont la seule particularité est d'être un homme ce qui n'est absolument pas une évidence dans cette œuvre, puisque le deuxième personnage, tout aussi anonyme, est une corneille qui a pris une forme humaine

²⁶⁴ « Œdipe : Jamais je n'ai brûlé, Jocaste, pour une autre femme que toi.

Jocaste : Je sais. Même si tu étais si jeune ! Pense combien tu étais jeune, Œdipe ! Tu aurais pu être mon fils. [...] Si mon fils vivait, il nous aurait délivrés du Sphinx. Et quand je t'ai vu, je me suis dit que mon fils, s'il vivait encore, serait comme ce jeune-là. »

pour un bref laps de temps. L'homme chez Pontikas porte des défaillances communes à tout être humain :

Όλοι οι άνθρωποι στη θέση μου αυτό θα έκαναν, διαλέγουν να ζήσουν, δε διαλέγουν να πεθάνουν, ποιος θα έλεγε προτιμώ να με καταβροχθίσεις και δε θ'απαντούσε στο πασίγνωστο αίνιγμα για να γλυτώσει και να συνεχίσει το δρόμο του²⁶⁵ ; (Pontikas 2007 : 232).

Comme révèle la mise en rapport explicite finale avec l'hypotexte d'*Œdipe roi*, le dramaturge prévoit de présenter un homme contemporain anonyme qui recycle perpétuellement le destin d'Œdipe en raison de son incapacité à déchiffrer les vrais messages de la parole articulée tout comme de l'utiliser pour établir une vraie communication.

Toutefois ce qui est plus encore intéressant chez Pontikas est l'absence d'un personnage entier et donc la projection d'une identité dispersée à travers la métamorphose continue des deux figures centrales. Selon Tsatsoulis, « le déguisement, comme un camouflage de l'image réelle et la projection d'une autre image de soi [...], suggère la notion de camouflage ou de remplacement de l'identité. L'histoire du théâtre est semée de méprises quant à l'identité ». Chez Pontikas, la dispersion n'est que temporaire et se résout – de manière paradoxale – avec la dernière métamorphose de la femme en Tirésias qui, au lieu de provoquer une fracture plus importante, rassemble toutes les faces des identités de deux personnages : devin et présage à la fois, Tirésias incarne autant la nature humaine que celle de l'oiseau ; son dialogue avec l'homme anonyme ne valide que l'identité œdipienne de ce personnage. Dans cette perspective, les deux personnages se voient et se chargent de sens l'un l'autre (Raptou s. d.), confirmant ainsi la nature métamorphosée de chacun.

En règle générale, les héros tragiques des réécritures-adaptations dramatiques en question semblent maintenir les caractéristiques typiques de leurs anciens archétypes ; ce qui les en différencie est le manque de grandeur dans leur manière de penser et d'agir. Le personnage tragique perd en effet le statut de héros et acquiert des caractéristiques qui le rapprochent de l'homme quotidien avec ses défaillances et ses petites choses. Souvent privé de caractéristiques

²⁶⁵ «Tous les êtres humains, à ma place, auraient fait cela, ils auraient choisi de vivre, ils n'auraient pas choisi de mourir, qui dirait je préfère être englouti et ne répondrait pas à la fameuse énigme pour s'en sortir et continuer sa route ?».

individuelles, il est plutôt envisagé comme une figure riche de sens étant donné qu'il véhicule – hormis les prolongations que chaque dramaturge lui donne – tout le poids culturel et intertextuel dont il a été chargé aux cours des siècles. Toutefois, une vue d'ensemble au sujet des personnages ne saurait être complète sans examiner le reste des participants à l'action tragique, c'est-à-dire le chœur tragique, d'autant plus que son rôle est essentiel pour l'examen de la dimension lyrique des drames modernes.

4.5. Dégradation du lyrisme

À l'époque athénienne classique, le chœur tragique était un élément indispensable à la nature lyrique de l'œuvre tragique. Il accomplissait un rôle polyvalent ; aède, choreute, ministre du culte, porteur de l'opinion publique ou voix de la sagesse, il constituait souvent le représentant de la confiance et le soutien du héros dans sa marche vers l'anéantissement. Dans la dramaturgie contemporaine qui renonce au cadre liturgique antique, le chœur est la plupart du temps absent. Néanmoins, en ce qui concerne les réécritures analysées ici, on en constate une absence totale seulement dans les œuvres de Ziogas, Pontikas et Kekkou.

Il en va tout autrement dans les pièces qui restent esthétiquement assez proches des tragédies antiques. Dans ce cas en effet, le chœur est bien présent, composé de plusieurs personnes, se distinguant clairement des parties dialoguées et maintenant sa dimension poétique et lyrique. Ceci est très apparent dans la *Jocaste* de Matsas où le dramaturge, qui est aussi poète, émaille l'œuvre entière de lyrisme et d'une riche poéticité. Certes, envisagé sous un autre angle, la conservation des conventions antiques n'est pas forcément un facteur qui exclut les innovations : chez Volkoff le chœur prend part avec les personnages au jeu du va-et-vient dans le temps et l'espace ; dans l'*Antigone* de Spyridakis, le chœur n'est plus le représentant d'une collectivité mais le porteur d'une ou de plusieurs voix singulières qui se livrent à de longues réflexions philosophiques.

Dans la plupart des œuvres françaises et dans certaines des œuvres grecques, en particulier les pièces de Kambanellis et de Dimitriadis, le chœur apparaît pour se charger de nouvelles fonctions modernisées et subversives. La plupart du temps, il subit une transformation

radicale puisqu'il perd son statut pluriel et choral pour s'incarner dans un ou deux personnages. En outre, il arrive souvent qu'il adopte une fonction métathéâtrale quand il se détache de l'œuvre et se dirige vers les spectateurs afin de faire des commentaires sur l'œuvre elle-même.

On en trouve un exemple éloquent dans l'*Antigone* d'Anouilh réitéré aussi dans *Œdipe ou le Roi boiteux*. Malgré une différence fondamentale qui tient aux liens hypertextuels explicites entre le chœur d'*Œdipe ou le Roi boiteux* et les parties lyriques d'*Œdipe roi*, lien complètement absent dans *Antigone*, dans les deux œuvres, le chœur, limité à un personnage, est chargé d'une forte fonction métadramatique. Cela va de pair avec l'absence de dimension lyrique, ce qui est d'ailleurs déjà évident de par l'absence de distinction entre les parties dialoguées et les parties « lyriques ». Dans ce cadre, le style, plus simple et familier, associé à l'usage des anachronismes et au procédé métadramatique, rapproche le spectateur contemporain. Quant à la fonction du chœur, il prend dans les deux pièces le rôle d'un observateur et commentateur froidement objectif. Détenteur d'une sagesse universelle, il livre des analyses sur l'indifférence des dieux, les actions et les sentiments des héros mais aussi sur leur vie intime, en offrant ainsi une nouvelle essence à la signification tragique :

Le chœur : Elle n'était devenue une femme que dans les bras d'Œdipe, avec l'autre elle n'avait rien su de l'amour, elle l'avait avoué à Œdipe le premier soir et Œdipe le savait – mais l'image du vieux qui l'avait eue le premier, le torturait quelquefois et il aurait voulu le tuer. (1996 [1986] : 21).

Bien qu'en général le chœur commente l'action sans influencer son déroulement, il devient parfois moins distancié, s'adressant aux personnages pour les raisonner ou les consulter (Le Corre : 2010) : « Le chœur : Ne laisse pas mourir Antigone, Créon! Nous allons tous porter cette plaie au côté, pendant des siècles » (2008 [1946] : 100).

Cocteau, dans ses deux œuvres, réactualise le chœur tragique par le moyen de la « Voix » : dans son *Antigone*, bien que les parties du chœur constituent un remodelage des *stasima* de l'hypotexte, leur réduction à une seule voix qui n'appartient pas à un personnage spécifique scénique mais sort d'un trou du décor, son style sec, son rythme rapide et haletant l'éloignent du côté lyrique et sublime du chœur antique. La Voix dans *La Machine infernale* a aussi une présence essentielle : placée avant les parties dialoguées comme une sorte de prélude qui introduit chaque acte par des tons transcendants, « elle lie ironiquement le passé et présent, les

temps mythiques et le présent des spectateurs tout comme elle invite les spectateurs à apercevoir l'événement théâtral comme un événement médiatisé et encapsulé spatio-temporellement. » (Confino 2008 : 78-79) :

Spectateurs, nous allons imaginer un recul dans le temps et revivre, ailleurs, les minutes que nous venons de vivre ensemble. En effet, le fantôme de Laïus essaie de prévenir Jocaste, sur une plateforme des remparts de Thèbes, pendant que le Sphinx et Œdipe se rencontrent sur une éminence qui domine la ville. (1934 : 73).

En se substituant au chœur tragique, cette voix qui peut aussi être vue comme une présence sous-entendue des dieux qui manipulent le destin tragique du héros, adopte une vision omnisciente, rappelle l'intrigue antérieure, donne des informations importantes et prédit à plusieurs reprises la fin tragique (Lieber [introduction] dans *ibid.* : 12) : « Œdipe et Jocaste se trouvent enfin tête à tête dans la chambre nuptiale. Ils dorment debout, et, malgré quelque signe d'intelligence et de politesse du destin, le sommeil les empêchera de voir la trappe qui se ferme sur eux pour toujours. » (*ibid.* : 110).

Son ton sérieux crée une vive contradiction avec le style parodique des parties dialoguées et met en avant le tragique qui reste latent dans le traitement comique.

Dans la pièce de Demarcy la voix revient dans un rôle renouvelé. Soit comme voix du groupe d'hommes qui demandent l'enterrement des morts soit comme voix venant du passé pour rappeler aux vivants l'abominable événement de la profanation des morts, cette nouvelle forme du chœur tragique vient faire le pont entre le passé et le présent en poétisant l'événement historique.

Chez Dimitriadis qui, dans *Le Vertige des animaux avant l'abattage*, renoue avec les procédés du théâtre antique, le chœur reste bien vivant. Toutefois, sa présence et sa fonction sont inscrites dans l'entreprise générale du dramaturge de miner la forme de la tragédie antique par ses propres constituants afin de mettre en avant une vision subversive du tragique. Dans cette perspective le chœur, constitué de trois être énigmatiques qui prennent le rôle de commentateurs extérieurs, durs, indifférents face aux souffrances des personnages, voire sadiques, contribue à la recherche de déconstruction du dramaturge :

A. Ô toi qui te déchires dans ta colère, parce que tu vas mourir, qu'est ce que tu t'imagines ? Que la terre à cause de toi sera abandonnée et que les montagnes s'effondreront ?

Ils s'approchent de lui.

Nilos court pour s'enfuir.

Ils le cernent et l'attrapent

Nilos. – Au secours, au secours, au secours –

Ils le frappent

Voyous, au secours, au secours –

Ils les frappent, lui aussi.

Combat corps à corps.

Ils sortent des couteaux et ils le poignent plusieurs fois.

Nilos tombe.

Ils sortent. » (2009: 120).

Enfin, le langage poétique, étant donné qu'il est le principal moteur du récit dans l'ensemble de la pièce, ne peut pas être considéré comme une preuve de conservation du caractère lyrique du chœur antique qui le distingue du style des parties dialoguées.

En dernier lieu, dans deux des réécritures de cette analyse, le chœur, s'il ne garde pas son identité d'origine, n'est pas totalement absent. Il s'agit de *Rue transversale de Thèbes* de Kambanellis où il n'y a pas de chœur au sens strict du terme. Néanmoins le dramaturge, qui était aussi metteur en scène et qui a accueilli les influences autant des principes du théâtre de « distanciation » de Brecht que des innovations scéniques des metteurs en scène russes, fait usage de la pratique du métathéâtre dès le début de sa pièce, où l'acteur qui représentera le Passager s'adresse directement aux spectateurs en donnant une image de la ville où se mélangent des éléments contemporains et antiques :

...κυρίες και κύριοι, βρισκόμαστε σ'ένα λόφο έξω απ' τη Θήβα, τη γνωστή σας, κυρίως από τις τραγωδίες, Θήβα. Από δω πάνω βλέπω καθαρά την αρχαία πόλη, όταν μάλιστα δεν έχει κάπνα ή ομίχλη διακρίνω τα ανάκτορα, τους ναούς, τα αρχοντόσπιτα... ως και τα συνεργεία που δουλεύουνε στο δημόσιο δρόμο²⁶⁶. (1994 : 71)

De cette manière, il tisse des rapports intertextuels autant avec le chœur tragique qu'avec les tendances esthétiques contemporaines. D'un autre côté, dans *Incendies* de Mouawad, le chœur n'a pas une place discernable dans la pièce. Toutefois, la technique du « passeur du récit » que le dramaturge emploie – à savoir la transformation d'un des personnages en personnage intermédiaire entre les autres personnages et les spectateurs, chargé d'assurer la diffusion de la mémoire – fait écho à la place que le coryphée possédait dans la tragédie antique.

À travers l'examen qui précède alors, on remarque que la plupart des dramaturges choisissent de conserver le personnage tragique du chœur en même temps qu'ils le font évoluer et qu'ils le remettent en question.

La totalité de ce parcours sur les perspectives thématiques et les modalités dramatiques des réécritures en question étant accomplie, on peut désormais faire le bilan de quelques remarques. Quel que soit l'axe thématique ou l'angle d'approche, les dramaturges traitent au fond les mêmes questionnements tragiques que la tragédie antique la première a mis au centre de l'intérêt dramatique : le rôle de l'homme dans le monde, la communication substantielle dans les relations humaines, la connaissance profonde de soi-même, la place des valeurs humaines et du devoir de la mémoire dans un monde matériel et individualiste qui a renoncé l'appui de la métaphysique depuis longtemps sont certaines de préoccupations que l'écriture des dramaturges en question anime. À l'égard des modalités dramatiques tragiques, la narrativisation de l'action tragique, l'essor des formes monologuées, les variations spatio-temporelles, la technique du métathéâtre et la pluralité stylistique constituent les moyens

²⁶⁶ « ... mesdames et messieurs, nous nous trouvons sur une colline à l'extérieur de Thèbes, la bien connue, surtout de par les tragédies, Thèbes. D'ici, je vois très bien la ville antique, et quand il n'y a pas de fumée ou de brouillard je distingue les palais, les temples, les châteaux... jusqu'aux agents qui travaillent sur la route municipale [...] ».

esthétiques les plus utilisées qui renouvellent l'expression du sens tragique dans les réécritures contemporaines. En ce qui concerne les personnages, ils sont ébauchés dans les deux dramaturgies de manière démythifiée, désacralisée, proche de l'homme quotidien contemporain. Enfin, pour ce qui est du chœur tragique, il est conservé dans la plupart de réécritures ; en entrant en prise avec les innovations esthétiques tantôt au niveau de la structure tantôt au niveau des personnages, il se charge de nouvelles fonctions qui lui donnent tout son intérêt.

Au fil des XX^e et XXI^e siècles, la transcription des drames anciens dans des réécritures-adaptations dramatiques contemporaines n'a pas cessé de conserver une place de choix dans les préférences des dramaturges français et grecs. Ce lien vient du fait que la tragédie est le genre par excellence qui a véhiculé une grande variété des sujets qui préoccupent l'homme. Ces sujets, malgré leur grande variété, renvoient tous aux questionnements universels humains que la tragédie antique la première a engendrés et qui sont toujours d'actualité, car jamais définitivement résolus. En témoignent les tentatives des dramaturges pour reconstituer le sentiment tragique par le biais d'une multitude d'approches différentes et de nouveaux intérêts thématiques.

Dans le cas de réécritures d'*Antigone*, la valorisation de l'héroïne en tant que symbole de résistance et de révolte est une approche fréquente pour les dramaturges français des premières décennies du XX^e siècle. Bien des années après les *Antigone* de Cocteau et d'Anouilh, la révolte héroïque, directement liée avec le cadre politique des deux guerres mondiales de l'époque, n'est plus au premier plan. Dans ce cadre, Demarcy, quoiqu'il prenne comme point de départ la profanation des morts juifs pendant la deuxième guerre mondiale, s'en détache ensuite pour présenter Antigone comme symbole diachronique de défense de toute valeur de la civilisation humaine.

Contrairement aux auteurs français, les dramaturges grecs ne façonnent pas le personnage d'Antigone en tant que symbole héroïque. Le sujet de révolte régresse dans le cas des trois dernières réécritures grecques où l'on constate une approche du mythe tragique à dimensions sociologiques. Après la deuxième guerre mondiale, le théâtre grec contemporain présente une

prolifération d'œuvres inspirées du mythe antique. Parmi les pionniers se trouvent Ziogas et Kambanellis (Pefanis 2001 : 18-19) qui abordent des problématiques qui touchent des sujets de la réalité sociale néo-hellénique. Kekkou aborde tout autant le mythe d'un point de vue sociologique mais en mettant en avant la thématique de la femme qui se bat contre l'oppression qu'elle subit dans un monde patriarcal. Spyridakis constitue un cas exceptionnel ; influencé par Anouilh, il suit plutôt les pas de ce dramaturge en mettant en avant la position déterminante d'Antigone qui acquiert des dimensions idéalistes.

Pour ce qui est des réécritures des hypotextes *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*, certains des dramaturges français reprennent des motifs thématiques œdipiens afin de donner au mythe des prolongations psychanalytiques. Tel est le cas de Cocteau et d'Anouilh qui retraitent le motif de l'inceste et le sujet de la responsabilité de manière désacralisée : le héros tragique apparaît responsable de son destin en raison des instincts sexuels du complexe œdipien et des caractéristiques personnelles qui le conduisent à son propre écrasement. Volkoff fait de la question de la culpabilité la charnière thématique autour de laquelle sont orchestrés d'autres motifs œdipiens, comme la connaissance de soi-même, l'inceste à dimensions freudiennes ou la filiation héréditaire. Du côté des dramaturges grecs, Matsas remanie le motif de l'inceste à caractéristiques freudiennes.

Dans les premières décennies du XXI^e siècle, on constate une convergence à propos des préférences thématiques des dramaturges grecs et français. De fait les dramaturges les plus récents utilisent les motifs du mythe d'Œdipe comme tremplin pour introduire de nouveaux axes thématiques, influencés par le courant du post-modernisme et du cadre transculturel de l'époque. La quête des origines qui prend des dimensions de quête identitaire constitue le sujet principal chez Mouawad ; autour de cet axe sont structurés d'autres motifs œdipiens – l'aveuglement, l'inceste, la colère, le destin héréditaire – et sont révélés de nouveaux horizons thématiques sous l'ombre de la guerre, comme la nécessité de perpétuer la mémoire ou la déficience de la parole ; ce dernier élément devient le pôle thématique dominant chez Pontikas qui met en scène la perte et la quête identitaires à la lumière d'une vision critique de la langue en tant qu'outil de communication et sur la rationalité humaine en tant que capacité à percevoir le monde. Enfin, chez Dimitriadis où les rapports incestueux soulèvent le sujet œdipien de l'exploration identitaire à travers le contact de l'homme avec ses côtés les plus

obscur, surgissent des thématiques comme la fluidité de l'identité sexuelle, le désir homosexuel et la domination du corps sur l'esprit.

En ce qui concerne les modalités dramatiques, on remarque que les dramaturges français les plus anciens étaient en quête d'innovations esthétiques déjà à partir des premières décennies du XX^e siècle ; les innovations structurelles, en liaison avec le procédé du mélange des styles et des registres, sont souvent associées avec des formes traditionnelles de la tragédie antique. Avec son *Antigone*, Cocteau choisit de présenter une adaptation de l'hypotexte sophocléen renouvelé dramaturgiquement par la méthode de la « contraction », des procédés rhétoriques mais aussi quant au rôle de la Voix, forme innovante du chœur antique. Dans *La Machine infernale*, le même dramaturge entreprend de faire le pont entre le comique et le tragique : en proposant une parodie d'*Œdipe roi* jalonnée de notes tragiques, le style oscille entre le comique des dialogues et la gravité des paroles de la Voix ; dans la même veine, les personnages, parodiés et démythifiés, portent des résonances tragiques.

Dans son *Antigone*, Anouilh innove surtout avec ses personnages démythifiés et prédéterminés par leurs rôles et la fonction métadramatique du chœur. À part cela, la structure reste classique, déjà familière chez Sophocle, composée par des *agon logou* avec comme noyau central la scène de confrontation entre Antigone et Créon. Dans son *Œdipe ou le Roi boiteux*, Anouilh suit la même pratique : il projette une intrigue linéaire dans laquelle le chœur intervient de manière métadramatique. Désacralisés, les personnages sont aussi esquissés selon la technique métadramatique, car déterminés par leur rôle.

En Grèce l'orientation vers des modes dramatiques novateurs apparaît plus tardivement, en raison des tendances théâtrales dominantes dans la dramaturgie grecque de l'après-guerre qui promouvaient des formes plus traditionnelles. Spyridakis, qui se rapproche d'*Antigone* d'Anouilh autant de par la composition des personnages que de par la forme structurelle, conserve en général une structure assez proche de la tragédie antique. Pourtant le chœur, composé de voix singulières, s'en différencie. Matsas suit en général la structure de la tragédie antique et conserve le chœur tragique sans le moderniser. Toutefois ces personnages apparaissent sans grandeur, humanisés.

Progressivement, après la première moitié du XX^e siècle, les auteurs grecs, sous l'influence de nouvelles tendances apparues dans la dramaturgie mondiale, commencent à intégrer des éléments innovants dans des formes et des sujets traditionnels. Kambanellis et Ziogas constituent l'exemple des dramaturges grecs qui valorisent l'esthétique dominante du réalisme social du théâtre grec avec des tendances innovantes et des formes dramatiques issues du théâtre européen. Tous les deux construisent des personnages-types sociaux et suivent une composition structurelle assez proche de celle de la tragédie antique. La technique dramatique par laquelle Kambanellis innove tient dans le rôle métadramatique d'un narrateur qui se substitue au chœur tragique. Ceci en combinaison avec des anachronismes rendent l'espace de Thèbes éminemment contemporain et établissent ainsi le pont entre le passé mythique et l'époque actuelle. En ce qui concerne Ziogas, il renouvelle le message tragique par la voie de la parodie, complétée par des éléments riches et variés, provenant de traditions grecques, autant mythiques que réelles (Puchner 2004 : 98 - 100). Parallèlement, il s'inspire des mouvements littéraires européens comme le surréalisme, le théâtre de l'absurde ou le symbolisme.

Les dramaturges français et grecs qui écrivent soit à la fin du XX^e siècle soit au XXI^e siècle, éprouvent un fort engouement pour les nouveaux moyens structurels. Lorsque ces dramaturges recourent à des éléments de la composition classique antique, c'est soit avec une intention subversive soit en les mélangeant avec des formes innovantes afin d'illustrer au mieux le message tragique. Pour les auteurs dramatiques français – Demarcy, Volkoff et Mouawad –, les dispositifs innovants sont largement constitués par l'imbrication des éléments tirés de plusieurs genres littéraires et la focalisation sur la parole.

Quant aux dramaturges grecs, on constate une ouverture importante à l'égard de la recherche de nouvelles modalités dramatiques. Cela suit sans doute un contact intertextuel plus systématique avec des évolutions dramaturgiques marquées dans le théâtre mondial. Dès lors, les dramaturges grecs rejoignent les auteurs dramatiques français en matière de moyens dramatiques. Parmi ces moyens nous détectons un pluralisme linguistique, stylistique et structurel. En outre, autant en France qu'en Grèce, l'amplification du jeu d'un va-et-vient entre le passé et le présent, ce qui rend la structure fragmentaire, figure en priorité parmi les choix esthétiques tout comme une tendance plus forte vers des formes monologuées. Toutefois, les auteurs grecs et français ne renoncent pas à des éléments structurels de la

tragédie antique qui, renouvelés ou déformés, influent encore sensiblement sur les pièces contemporaines.

Dans l'*Œdipe* de Volkoff, le chœur tragique est conservé pour aider Œdipe à enquêter sur les traces de sa culpabilité par le biais de laps temporels qui lui permettent de revoir les incidents du passé. En faisant d'une part, de son héros à la fois le protagoniste et le témoin de son propre destin, et de l'autre, du chœur tragique le juge de sa culpabilité, Volkoff enchâsse des scènes théâtrales dans la pièce et propose une vision nouvelle des questions tragiques.

L'objectif de Demarcy de mettre l'accent sur la nature diachronique et symbolique de la figure d'Antigone se reflète au niveau structurel où s'entrelace dans une fusion le passé des héros mythiques avec le présent des acteurs qui jouent l'*Antigone* sur scène. Ce va-et-vient entre les deux chronotopes en corrélation avec une mise en accent sur la parole poétique, le renouvellement du rôle du chœur tragique, la réflexion métadramatique que les acteurs développent sur la figure d'Antigone à résonances aussi sophocléennes que brechtiennes vise à réactualiser la question du devoir de sépulture dans un monde dévasté par les guerres. Quant aux personnages, ils sont des figures schématiques ou chargés de fonction symbolique. Kekkou, qui façonne les personnages antiques de manière à aborder la question de la place de la femme dans la société contemporaine, choisit de faire le pont entre le passé mythique et l'actualité en employant différentes spatio-temporalités ainsi que des anachronismes. De plus, comme l'intérêt porte sur le développement du psychisme féminin, cette œuvre donne plus d'importance aux paroles qu'à l'action.

Chez Mouawad, le va-et-vient de deux chronotopes en corrélation avec une structure qui porte des constituants de la tragédie antique, l'usage étendu d'une alternance entre les parties dialoguées et de longues tirades monologuées, les personnages-symboles diachroniques de tous les hommes impliqués dans la guerre, la technique du « passeur du récit » qui renouvelle le rôle du coryphée, ne forment que le principal ciment thématique du texte : le lien entre l'histoire personnelle et l'histoire collective, entre la mémoire personnelle et la mémoire collective et enfin entre l'identité personnelle et l'identité collective.

L'inclination vers l'usage de tirades monologuées qui entrecourent le cours du dialogue que l'on trouve dans les œuvres de Kekkou et de Mouawad, devient le choix dominant chez

Pontikas. Divisant sa pièce en deux monologues différents, le dramaturge présente à chaque fois un personnage anonyme qui, au fur et à mesure de sa parole, avance vers une contestation de plus en plus forte de son identité et arrive enfin au travestissement identitaire complet. Le chemin vers la non-connaissance de soi est dessiné directement par les personnages qui deviennent protagonistes et témoins de leur propre situation à travers la forme monologuée. Sous l'enivrante influence de la langue, les personnages sont impliqués dans un jeu de métamorphoses qui ne prend fin que par la reprise de la stichomythie sophocléenne entre Œdipe et Tirésias.

En dernier lieu, Dimitriadis se montre partisan de la voie subversive. Comme le questionnement posé n'est pas seulement « qu'est-ce que l'homme ? » mais qu'est-ce que l'homme en termes de genre : « le genre humain, qu'est-ce c'est, qu'est-ce que c'est réellement, sans faux-semblant, sans idéalisation, sans constructions de l'esprit » (Tsatsoulis 2007b : 106-107), Dimitriadis explore l'homme déchiré entre deux aspects de lui-même, un visible et un obscur, un civilisé et un bestial. Pour illustrer la déconstruction de ses « anti-héros », le dramaturge recourt à la déconstruction de tous les éléments compositionnels qui constituaient autrefois le tragique des grands héros : il y a une intrigue qui avance du bonheur au malheur à cause d'un renversement déjà prédit, à la manière d'un oracle ; pourtant l'accent est mis sur la langue, car c'est à travers elle que se dessine cet état de l'homme dominé par ses passions les plus excessives. De même la non définition de l'espace et du temps, l'absence de toute intention de doter les personnages d'une personnalité ainsi que l'invention de trois êtres énigmatiques qui, loin d'être un chœur tragique, sont insensibles voire sadiques devant la situation, ne servent que ce but, celui de laisser les héros seuls à tenter de dominer leur corps jusqu'à renoncer.

Toutes ces entreprises de réactualisation témoignent de ce que la tragédie – dans le sens large du terme – n'est pas un événement révolu et figé dans le temps mais qu'elle peut au contraire renaître et que la multitude de ses expressions doit être interprétée selon les changements qui se produisent dans l'Histoire, de sorte que chaque changement de conventions entraîne une nouvelle conception du tragique et de ses empreintes dans la littérature. Le dramaturge contemporain, qui appréhende les tourments universels et ontologiques en les démythifiant, avec distanciation et sarcasme et à travers des structures fragmentaires, innovantes ou encore subversives s'inscrit dans le cycle des éternelles tentatives de l'être humain pour combler le

néant : « Nous sommes des absents qui nous interrogeons, dans l'accumulation de nos savoirs, sur notre absence. » (Jean-Luc Nancy cité par Domenach 1967 : 290).

Conclusions

La tragédie, dans sa structure aristotélicienne, dans sa dimension transcendante et dans son cadre mythologique et rituel a disparu au XX^e siècle. Si on ne parle plus de tragédie en tant que genre, le tragique continue pour autant à exister un peu partout dans la vie humaine avec une dimension philosophique et ontologique. Dans ce cadre, il n'est pas étonnant que des dramaturges et des traducteurs – pas seulement de la littérature française ou grecque mais à une échelle mondiale – n'ont pas cessé de le réanimer par la production des textes nouveaux qui dialoguent ouvertement avec les hypotextes antiques.

Si autonomes qu'elles soient en tant qu'œuvres littéraires, les réécritures-traductions et les réécritures-adaptations dramatiques sont également étroitement liées aux textes antérieurs dont elles essaient de reformuler l'émotion tragique. Bien plus, ils font preuve d'une particularité qui n'apparaît pas forcément dans tout type d'œuvre littéraire, du moins pas au même degré : parce que réécritures qui réaniment le mythe littéraire des textes sophocléens inscrit dans un imaginaire collectif universel, ces réécritures ne véhiculent pas seulement des rapports intertextuels et hypertextuels mais aussi une mémoire culturelle travestie et déformée en fonction des règles, des conventions, des idéologies d'un univers historique précis.

Comme la pérennité du mythe littéraire ne se mesure pas seulement : « à une survivance passive autochtone mais aussi à sa capacité à se prêter à de nouveaux réinvestissements de signification dans un contexte culturel étranger, distant dans l'espace ou dans le temps. » (Wunenburger 2005 : 77), on s'aperçoit combien le contexte historique dans lequel les réécritures sont créées joue un rôle capital. De fait, de par la réception des hypotextes antiques autant que de par la création des réécritures, le contexte historique et culturel oriente de manière si décisive les décisions textuelles des dramaturges et des traducteurs français et grecs, qu'on pourrait parler de deux types des rapports avec les hypotextes : le type *inter* et *intra linguistique* que les traducteurs français et grecs établissent respectivement avec les textes originaux, et le type *inter* et *intra culturel* que les dramaturges français et grecs construisent respectivement avec les textes sophocléens.

Dans cette perspective, l'objectif de la présente étude était de questionner la place spécifique que le passé tient dans le présent et les opérations nécessaires à accomplir pour les auteurs

afin de rendre sensible l'esprit tragique de leur époque. Ces opérations, comme cela a pu être constaté, ne prennent forme qu'à travers l'introduction des modalités tragiques qui renouvellent les axes thématiques et les formes esthétiques traditionnelles de manière à ouvrir de nouveaux horizons conceptuels sur le tragique à l'époque actuelle.

Aussi diverses que variées, les nouvelles modalités diffèrent en fonction de plusieurs paramètres comme la propre vision de l'auteur, les rapports intertextuels que celui-ci entretient non seulement avec les hypotextes antiques mais aussi avec d'autres textes par lesquels il est influencé, les contextes sociopolitique et culturel de son temps, les finalités de chaque texte et, bien entendu, le type de la réécriture qu'il produit.

Il est vrai que la nature de chaque forme de réécriture impose chaque fois de réactualiser le tragique selon les modalités propres à ses caractéristiques. Dans cette dimension, le transfert linguistique et culturel de l'hypotexte antique conduit le traducteur à recourir principalement à des procédés stylistiques ; d'autre part, la création d'un nouveau drame qui impose des travestissements autant thématiques que structurels sur les hypotextes antiques, invite les dramaturges à développer une vision plus conceptuelle quant à la restructuration du mythe littéraire.

Toutefois, la réactualisation de l'effet tragique que chacune de deux formes de réécriture cherche à réaliser implique autant pour les dramaturges que pour les traducteurs un travail conceptuel dont il résulte que les deux catégories d'auteurs confondent leurs modes d'expression.

Dans l'horizon de cette recherche, on a en effet pu constater que, pour orientés qu'ils soient vers des procédés rhétoriques, les traducteurs ne prennent pas seulement des décisions purement stylistiques ; traduire la métaphore filée chez Sophocle signifie d'abord reconnaître que la métaphore accomplit un rôle beaucoup plus profond, au-delà de l'élément esthétique : elle met en lumière les caractères, elle permet d'exprimer des questions universelles qui signalent le caractère tragique de l'être humain et elle participe à l'intrigue tragique. Transférer la métaphore, non seulement avec toute sa diversité sémantique et son rôle fonctionnel pour le sens tragique, mais aussi avec tout ce qu'elle porte de poids culturel dans

un contexte bien éloigné de celui de l'Antiquité, impose un surplus de travail cognitif sur le tragique contemporain.

Cela est particulièrement manifeste lorsque les traducteurs font face à la difficulté de la conservation du double sens de certains termes antiques dans la langue d'accueil ; de même, la traduction par la focalisation sur une nuance spécifique du sens ou par l'emploi des termes porteurs de doubles sens dans leur propre langue, révèle souvent la conception des traducteurs sur le tragique par la projection de telle ou de telle perspective. Parmi les traducteurs de l'analyse, les traducteurs d'*Œdipe roi* – Sarros, Roussos, Mazon et Davreu – se soucient dans une large mesure de conserver le double sens des termes, de même que Dupont, qui traduit pour sa part *Antigone*, s'intéresse plus que les autres traducteurs de ce drame autant à conserver le sens plurivoque des termes antiques qu'à les traduire par des termes porteurs des plusieurs sens. Quant à la focalisation sur une nuance spécifique du sens d'un terme métaphorique, les traducteurs français s'y lancent plus que les grecs ; il s'agit notamment de Lacarrière et de Mazon et de manière moins fréquente de Dupont et de Davreu. Pour ce qui est de grec, Simiriotis entreprend souvent de mettre en avant un aspect spécifique du sens d'un terme tandis que les autres traducteurs grecs s'adonnent plus à la recherche des termes équivalents, susceptibles de refléter à la mesure du possible l'ensemble des nuances du terme antique.

D'autre part, les dramaturges s'écartent de leurs modèles sophocléens et rendent l'univers antique plus vivant et plus proche du public contemporain par le renouvellement des axes thématiques et des modalités dramatiques. Ces dernières, quoiqu'elles concernent dans une large partie la reformulation ou la déformation des composants structurels des hypotextes anciens ainsi que l'introduction de nouvelles techniques dramatiques, incluent aussi des opérations sur le plan stylistique et linguistique.

Il est en effet vrai que les moyens rhétoriques en relation étroite avec des innovations structurelles jouent un rôle déterminant dans la révélation du tragique ; le mélange des styles ou des registres variés, oscillant des tons solennels jusqu'à des tons parodiques ou vulgaires qu'on trouve déjà chez Cocteau et Anouilh, se poursuit aussi dans des œuvres françaises plus récentes comme celle de Mouawad. Dans le cas des dramaturges grecs, ce pluralisme stylistique et langagier fait son apparition plus tard, notamment dans les œuvres de Kekkou,

de Dimitriadis et de Pontikas où le langage poétique est souvent alterné par un registre courant voire vulgaire. En outre, la focalisation sur la parole poétique, souvent au détriment de l'intrigue, signale une nouvelle tendance dramaturgique, celle du théâtre de la parole qui s'accroît en France à partir des années 1980 (Kondylaki 2015 : 21). D'autre part, en Grèce le théâtre cultive traditionnellement des œuvres *logocentriques* (Puchner 2010 : 17). Toutefois, à partir des années 1980-1990 on remarque le surgissement d'« une autre écriture intéressante, abstraite et elliptique [...], quelquefois principalement subjective avec des accents élégiaques, de confession ou ironiques, qui se réfugie parfois dans le récit intime ou l'affirmation poétique et utilise souvent le monologue ou le dialogue fragmenté » (Pefanis 2001 : 349). Ainsi, on retrouve dans les deux dramaturgies à thématique antique une focalisation sur la parole et sur les moyens stylistiques.

Tout cela ne montre que la porosité des frontières entre les modalités dites plutôt dramaturgiques et les modalités dites plutôt traductives. En fin de compte, les deux types de modalités ne constituent qu'une partie du plus large ensemble des modalités tragiques qui, adaptées à chacun des genres de réécriture, servent l'objectif du dépassement du sens tragique antique par sa réactualisation.

Hormis la forme de la réécriture dont il s'agit à chaque fois, les modalités que chaque auteur emploie sont largement déterminées par les circonstances historiques. Dans cette perspective la reconnaissance du traducteur comme médiateur responsable et capable de diriger la communication interculturelle pendant le processus du traduire va de pair avec les limites de ses actions posées par des conditions socioculturelles.

Tous les traducteurs de cette étude témoignent d'un degré de variation stylistique par rapport à l'original. Toutefois, que le choix de laisser apparaître un style plus personnel soit conscient ou non, aucune des traductions ne se détache complètement du style de l'original puisque toutes ont pour but de rester proches de l'esprit et du sens du texte source. Cela est possiblement dû au fait que le prestige de la langue de Sophocle, qui tient à l'ancienneté et à l'appartenance du texte aux déclarés universels et classiques, se révèle être un facteur influent vis à vis de la traduction qui privilégie le style du texte antique; comme le signale Casanova :

Il s'agit du prestige, de la croyance proprement littéraire attachée à une langue, de la valeur qui lui est accordée littérairement et qui tiennent à son ancienneté, au prestige de sa poésie, au raffinement des

formes littéraires élaborées dans cette langue, aux traditions, aux « effets » littéraires liés notamment aux traductions et à leur nombre, etc. C'est ce qu'on évoque lorsqu'on parle par exemple de « la langue de Shakespeare », de « la langue de Racine » ou de « la langue de Cervantes ». (2002 : 8)

De surcroît, le type de rapport que chaque langue entretient avec le grec ancien influe sur la prise des décisions à l'égard du transfert stylistique. En France, où le capital linguistico-littéraire français est fort, de même que la pensée théorique sur la traduction est mature et considérablement avancée, la traduction du grec ancien vers la langue française est faite sur la base de la relation d'une langue dominante avec une langue dominante, selon les termes de Casanova (2002).

Dans ce cadre, on peut constater que, les traducteurs français, soucieux de restituer le sens du texte antique et de préserver les images et les énoncés métaphoriques, essayent de résoudre les problèmes spécifiques que génère le transfert du texte antique par les moyens stylistiques et langagiers de leur langue et de leur héritage littéraire. Simultanément, par ces mêmes outils, ils cherchent à produire un texte littéraire par excellence en français, en donnant la priorité à la dimension poétique et musicale de l'œuvre traduite.

Dans cette logique, il est vrai que, en exceptant peut-être les traductions de Paul Masqueray et de Paul Mazon qui servent une tentative plus générale d'établir une édition critique sur le texte antique, les autres, hormis le souci de fidélité, mettent aussi en priorité d'autres facteurs comme la perspective musicale, la forme littéraire, les tons poétiques ou la lisibilité en langue française. Dans cette dimension, Lacarrière enrichit sa traduction avec des procédés stylistiques tels que les anaphores, les répétitions ou les allitérations. De cette manière il éprouve une sensibilité poétique et musicale propre à son idiosyncrasie poétique ; pareillement Grosjean met l'accent sur une traduction poétique et mélodique et par le recours à des procédés stylistiques, par l'usage des mots qui modifient légèrement le sens ou par des métaphores figées en français il met l'accent sur une traduction fluide et poétique en français.

Parmi les traducteurs français, Florence Dupont parvient plus que les autres à laisser de l'espace à l'expression de son propre style à l'intérieur des contraintes imposées par le texte antique. Spécialiste de lettres classiques, elle tache de matérialiser dans sa traduction sa

réflexion théorique sur le rétablissement de la dimension musicale des drames antiques. Ainsi elle se lance dans une traduction à caractéristiques innovantes. En jouant avec les registres, les explications et la dimension sonore des images, elle crée une traduction qui met en avant la musicalité et la théâtralité en respectant le sens de l'original tout en étant en même temps flexible. D'un autre côté Davreu, reste fidèle à la lettre de l'original et choisit de tenir une ligne plus classique dans sa traduction. Néanmoins, il laisse son propre style transparaître à travers la dimension poétique de son texte dans une traduction qui se veut théâtrale. Ce fait va de pair autant avec sa nature de poète qu'avec sa collaboration avec le metteur en scène et écrivain Wandî Mouawad dont l'écriture théâtrale porte dans une large mesure un caractère poétique.

Du côté des traducteurs grecs, presque pendant tout au long du XX^e siècle ils devaient surpasser des ankyloses idéologiques et esthétiques créées dans une large partie par le sentiment que les rapports entre le grec ancien et le grec moderne ont été fondés sur une base d'inégalité. Trois traducteurs de la recherche se classent dans l'époque du démoticisme, Simiriôtis, Sarros et Gryparis. Plus que les deux autres, Simiriôtis projette la démotique de son époque au niveau du lexique et des formes grammaticales. Parallèlement, il éprouve une plus grande souplesse par rapport au style de l'original, en produisant un texte qui fait résonner des tons poétiques et mélodiques. Les termes idiomatiques régressent dans le cas de Sarros qui donne une traduction qui mêle des tons poétiques avec la vivacité de la langue démotique. Enfin Gryparis, nourri par les influences des chants populaires – ce qui apparaît également chez les deux autres traducteurs de l'époque du démoticisme – ainsi que par des courants littéraires de son époque crée une traduction où il combine harmoniquement des termes idiomatiques, des mots de la démotique de son époque ainsi que des termes issus d'un registre plus poétique.

Avec le rétablissement de la démotique comme langue officielle grecque, la nécessité pour les traducteurs de mettre en avant cette langue comme un outil susceptible d'être employé dans la littérature se réduit de plus en plus. Effectivement, dans les traductions de Roussos, de Markantonatos et de Maronitis, la démotique s'est affranchie de l'étreinte de la *katharevousa* qui recule progressivement dans l'écriture et la traduction littéraires après les premières décennies du XX^e siècle. Les traducteurs des dernières décennies du XX^e siècle et des premières du XXI^e siècle utilisent largement la proximité linguistique afin d'établir des

passerelles entre les textes, de construire un discours plus raffiné et enrichi lexicalement par de plusieurs registres et de rendre de manière plus opportune les doubles sens des termes.

Plus spécifiquement, ces traducteurs développent leur singularité stylistique à travers l'emploi inventif de la proximité langagière et du recours à l'héritage littéraire grec aussi du passé que du présent afin de chercher les termes les plus appropriés pour restituer le sens des termes antiques. Parmi eux, Maronitis met en effet au maximum en valeur l'affinité langagière en jouant avec l'étymologie des termes affiliés entre eux et en puisant dans la tradition antique et néo-hellénique.

Du côté musical, la plupart des traducteurs français cherchent à donner une idée de la dimension mélodique des hypotextes antiques. Cela se manifeste tantôt par le choix de traduire les parties chorales en vers métriques et les parties dialoguées en vers rythmiques (Dupont, Lacarrière, Davreu), tantôt par l'intrusion sporadique des vers métriques dans le texte traduit (Mazon) ou tantôt par une prose poétique et rythmée (Grosjean). Chez les traducteurs grecs, on constate un recours très fréquent à une traduction en vers souvent métrique. Simiriotis choisit le vers iambique de quinze syllabes, conforme autant à ses caractéristiques poétiques qu'aux influences des chants populaires. Gryparis fait usage d'une forme métrique qui n'est pas rimée et qui ne conserve pas de même nombre de syllabes dans chaque vers. On rencontre cette forme métrique dans des poèmes de la génération des années 1880 à laquelle appartient la production poétique de Gryparis. Sarros opte pour le vers de onze syllabes qui est assez fréquent dans les traductions des drames antiques et constitue aussi une forme métrique de la poésie néo-hellénique (Xidis dans Zoras s. d. [encyclopédie Patsis] : 109). Ce choix de la part de ces trois poètes des premières décennies du XX^e siècle affirme, dans une époque où le sujet de la *Grécité* posait des questions identitaires, leur position selon laquelle les textes antiques peuvent être restitués seulement par les outils que la tradition néo-hellénique littéraire offre. Du côté des traducteurs plus récents, Roussos fait usage de la forme en vers de onze syllabes tandis que Maronitis traduit en vers libre. Seul Markantonatos traduit en prose.

Enfin, ce qui transparaît généralement autant chez les traducteurs grecs que chez les traducteurs français concerne la finalité de chaque acte de traduire. Malgré le fait que tous visent à rester proches du sens du texte antique, ce positionnement se traduit de manière

différente dans chaque cas et en fonction du but pour lequel chacun traduit. Ainsi, on remarque que plus l'objectif d'une traduction est surtout philologique, plus la flexibilité stylistique est réduite (p.ex. Masqueray, Mazon, ou Markantonatos) ; à l'inverse, la plupart de fois, plus la finalité se multiplie, en combinant par exemple l'objectif d'une traduction à la fois littéraire, philologique et théâtrale (p.ex. Maronitis, Roussos), littéraire et théâtrale (p.ex. Davreu, Simiriotis, Gryparis) ou encore philologique, littéraire et théâtrale avec le souci de la dimension mélodique (p.ex. Dupont), plus apparaissent des circonvolutions stylistiques et des associations langagières innovantes qui témoignent de la singularité des traducteurs.

La comparaison des choix stylistiques des traducteurs français et grecs conduit à deux constats principaux : bien que les traducteurs français suivent en général le style et l'esprit de l'original, ils laissent transparaître leur voix stylistique en recourant souvent à d'autres procédés que la recherche d'un équivalent. À titre d'exemple, la légère variation de sens est la plupart du temps plus fréquente que chez les grecs. En outre, les traducteurs français mettent l'accent sur des procédés stylistiques propres à la langue française. Florence Dupont constitue le cas le plus représentatif du traducteur qui laisse son propre style coexister avec le style de l'auteur antique.

Les traducteurs grecs se montrent plus attachés au concept de l'équivalence et donnent une plus grande importance aux outils langagiers que stylistiques. Certes, ceci n'est pas sans rapport avec l'affinité lexicale avec le grec ancien. La singularité stylistique des traducteurs grecs est alors principalement exprimée à travers la trouvaille du terme adéquat équivalent, l'usage de termes issus de divers registres de langue et les jeux étymologiques. Parmi les traducteurs grecs, Simiriotis exprime plus que les autres sa singularité stylistique ; pour sa part, Maronitis constitue un exemple significatif du traducteur qui fait état de son style particulier à travers la recherche des termes équivalents, provenus des sources littéraires aussi antiques que contemporaines.

De manière similaire aux réécritures - traductions, la production de réécritures-adaptations dramatiques à sujet antique se révèle fortement déterminée par le cadre historique et les conventions esthétiques de l'époque. En règle générale, on dirait qu'en France le désir de renouveler les modes dramatiques commence dès les premières décennies du XX^e siècle. À propos des réécritures grecques, bien qu'elles se nourrissent de modèles occidentaux comme

le fait en général la dramaturgie grecque du XX^e siècle (Sivetidou 1990 : 31) elles suivent des chemins plus traditionnels jusqu' aux dernières décennies du XX^e siècle où l'intégration de tendances thématiques et esthétiques innovantes dans des formes esthétiques néo-helléniques est amplifiée. Toutefois, un constat commun qui caractérise toutes les deux dramaturgies à sujet antique tient au fait que malgré l'augmentation progressive et la multiplication de nouveaux dispositifs dramaturgiques, les constituants structurels de la tragédie antique, renouvelés, déformés ou déconstruits conservent toujours une place de choix.

Dans les œuvres les plus anciennes de la recherche, nous constatons que l'écriture dramatique française diffère sensiblement de la dramaturgie grecque en ce qui concerne les pôles thématiques et les moyens esthétiques. La vogue des réécritures des mythes tragiques grecs, qui a commencé en France lorsque la première guerre mondiale a été déclenchée et s'est prolongée jusqu'après la seconde, a été marquée par un renouveau de l'intérêt pour des mythes antiques grecs qui a permis aux dramaturges « d'aller au fond des questions angoissées que se posent les hommes, lorsqu'ils voient renversées les valeurs en apparence les plus stables » (Jouan 1952 : 78). Ces œuvres sont en quête de modalités et de techniques dramatiques renouvelées de telle sorte que « chacune de ces pièces, à sa manière, met en question l'hypothèse selon laquelle un matériau classique constitue une garantie de qualité littéraire » (Brandy 1952 : 23). En particulier chez Cocteau et Anouilh, on relève une large gamme des remodelages comme la déformation caricaturale, la technique dramatique du théâtre dans le théâtre ou le mélange de styles et de registres variés.

La dramaturgie grecque du début du XX^e siècle, encore attachée au modèle de la tragédie antique en raison des positions et des normes qui concernent la question de la continuité ou de la cohérence avec l'héritage culturel antique, commence à se détacher de tels positionnements idéologiques après la deuxième guerre mondiale où on constate des reformulations plus créatives et fécondes du mythe antique (Grammatas 2002 : 51-69). Néanmoins, cette écriture d'après-guerre reproduit souvent des œuvres à caractère philologique et historique dont la valeur théâtrale est limitée (*ibid.*) et s'attache à des thématiques qui concernent les problèmes de la société grecque, formant ainsi un « théâtre de la vie quotidienne » (Mavromoustakos dans Mavromoustakos & Felopoulou 2014 : 46). À ce titre, Spyridakis et Matsas restent fidèles à des moyens et à des conventions esthétiques conventionnels. À l'inverse, Ziogas et Kambanellis parviennent à intégrer de manière créative

les nouvelles tendances de la dramaturgie mondiale, aux éléments thématiques et esthétiques de la Grèce contemporaine tout en faisant également usage des formes classiques de la tragédie antique. Dès lors, la dramaturgie grecque tend de plus en plus à renouveler ses structures esthétiques.

En ce qui concerne le paysage théâtral français, étant donné que l'expression théâtrale est traversée par des innovations successives tout au long du XX^e siècle, la dramaturgie à sujet antique des dernières années du XX^e siècle et du début du XXI^e ne cesse de puiser dans des modalités et des procédés esthétiques innovants. Pour ce qui est de Volkoff, de Mouawad et de Demarcy notamment, les innovations constatées concernent l'imbrication des éléments empruntés à plusieurs genres littéraires, le dérèglement de la spatio-temporalité et l'influence du théâtre de la parole (Ryngaert 2011 : 146-149). Les réécritures-adaptations dramatiques grecques de la même période manifestent des tendances similaires, avec comme cas le plus représentatif l'œuvre de Dimitriadis qui peut facilement être classée à la limite entre la dramaturgie grecque et française. Dès lors que « les transcriptions les plus récentes s'écartent de plus en plus de toute tentative de reproduction historique et philologique de l'intrigue ancienne, de même qu'elles s'écartent de toute tentative de rétablissement d'une continuité entre la dramaturgie grecque moderne et la dramaturgie ancienne à travers des éléments diachroniques de la culture populaire ou même des éléments de la tradition chrétienne » (Diamantakou 2010c : 52-53), les dramaturges grecs s'essayent de plus en plus à des modes et à des pratiques dramaturgiques innovants, influencés par les tendances de la dramaturgie mondiale. Dans ce contexte, les deux dramaturgies présentent de manière plus systématique des points communs de par leur vaste diversité d'axes thématiques, les moyens formels et les procédés stylistiques utilisés.

Quant aux personnages tragiques, la tendance générale dans les deux dramaturgies est qu'ils soient présentés démythifiés et à caractéristiques humaines ; pour autant, ils conservent quelques traits de leurs archétypes et sont en même temps reconstruits sur la base d'une dimension symbolique formée par la mémoire culturelle mondiale. C'est cette valeur symbolique des personnages que les dramaturges investissent. Pour autant, leur dimension symbolique se révèle réfractée à travers la propre vision de chaque dramaturge, les aspects et les prolongations dont elle se charge dans un cadre historique spécifique ainsi que la réception d'un public donné. De plus, dans plusieurs cas les personnages n'ont pas de caractéristiques

individuelles ou leurs caractéristiques restent schématiques ; cette dernière caractéristique constitue d'ailleurs autant l'une des inclinations théâtrales contemporaines qu'un élément de la tradition théâtrale néo-hellénique qui, longtemps déterminée par le mouvement du réalisme social, promouvait plutôt des types sociaux que des personnages individués. En dernier ressort, hormis les œuvres de Ziogas, Pontikas et Kekkou, les autres réécritures, à l'inverse de la plupart des drames contemporains, continuent de faire apparaître fréquemment des formes du chœur tragique. Sa fonction se montre cependant innovante et en lien étroit avec les innovations esthétiques.

Qu'il s'agisse des réécritures traductions ou des réécritures-adaptations dramatiques, réécrire une tragédie antique ne signifie jamais reproduire une copie conforme de l'original. Réécrire c'est s'exposer en interrogeant de nouveau le mythe ; c'est réincarner les figures mythiques pour les pourvoir de nouvelles significations ; c'est reconstruire ou déconstruire le matériau existant pour faire ressentir une nouvelle vision du tragique contemporain ; enfin, réécrire, c'est laisser une nouvelle subjectivité et une nouvelle historicité se refléter dans la longue chaîne de réinterprétations des questions tragiques qui ont peuplé l'imaginaire collectif une fois pour toutes, dès lors qu'elles ont trouvé une première forme d'expression opportune à travers les drames antiques.

Index des traducteurs et des dramaturges

- Anouilh, 37, 41, 46, 47, 98, 102, 104, 105, 112, 473, 474, 476, 486, 487, 488, 489, 490, 492, 493, 496, 497, 498, 526, 529, 534, 535, 536, 537, 542, 544, 546, 568, 581, 586, 587, 591, 593, 594, 600, 607, 608, 609, 612, 615, 618, 619, 624, 629, 630, 631, 637, 643, 648, 657, 658, 659, 661, 662, 663
- Cocteau, 15, 41, 42, 46, 98, 111, 112, 473, 474, 475, 482, 483, 484, 485, 486, 496, 498, 526, 529, 530, 531, 532, 536, 537, 538, 540, 544, 546, 548, 549, 568, 580, 585, 587, 592, 594, 600, 605, 607, 609, 613, 616, 618, 625, 629, 630, 637, 643, 648, 650, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 664, 665
- Davreu, 14, 49, 182, 236, 253, 254, 258, 345, 346, 348, 349, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 372, 373, 375, 376, 444, 445, 456, 457, 458, 461, 462, 477, 541, 542, 557, 565, 566, 577, 595, 637, 640, 641, 642, 649, 651, 654
- Demarcy, 15, 41, 48, 113, 182, 473, 474, 476, 477, 498, 500, 501, 502, 525, 526, 587, 591, 593, 600, 602, 608, 609, 610, 612, 617, 618, 619, 625, 629, 632, 644, 648
- Dimitriadis, 15, 37, 41, 98, 170, 473, 474, 479, 567, 568, 569, 574, 575, 576, 577, 579, 580, 582, 583, 585, 597, 598, 600, 603, 604, 611, 615, 617, 621, 624, 626, 630, 633, 638, 644, 648, 650, 652, 658, 659, 660, 661, 665
- Dupont, 14, 32, 61, 64, 74, 80, 82, 84, 85, 89, 104, 133, 182, 235, 252, 254, 256, 257, 287, 288, 290, 291, 293, 295, 298, 299, 301, 302, 303, 305, 308, 309, 310, 311, 314, 316, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 330, 331, 444, 453, 454, 455, 456, 461, 462, 637, 640, 641, 642, 649, 650, 651, 653, 667
- Gryparis, 14, 50, 168, 170, 171, 235, 251, 254, 261, 263, 264, 385, 387, 388, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 410, 411, 413, 425, 426, 427, 432, 435, 436, 439, 440, 460, 640, 641, 649, 661, 662
- Grosjean, 14, 102, 182, 252, 254, 259, 386, 388, 389, 391, 392, 393, 394, 397, 399, 400, 402, 404, 406, 408, 409, 411, 413, 444, 449, 450, 461, 462, 590, 639, 641, 649
- Kambanellis, 15, 37, 44, 98, 116, 117, 121, 473, 474, 478, 508, 510, 511, 512, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 525, 527, 585, 588, 589, 591, 600, 603, 606, 607, 614, 617, 620, 624, 627, 629, 631, 644, 648, 652, 657, 659, 663
- Kekkou, 15, 42, 121, 473, 474, 478, 520, 521, 522, 524, 525, 526, 591, 600, 603, 605, 611, 614, 618, 621, 623, 629, 632, 633, 638, 645, 648
- Lacarrière, 14, 16, 235, 252, 254, 255, 256, 287, 288, 290, 291, 293, 295, 298, 299, 301, 302, 303, 305, 308, 309, 310, 311, 313, 316, 317, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 329, 331, 446, 451, 452, 453, 461, 462, 500, 637, 639, 641, 649, 658
- Markantonatos, 14, 83, 129, 143, 170, 171, 252, 254, 261, 270, 286, 287, 290, 292, 294, 295, 297, 298, 301, 302, 303, 305,

- 307, 308, 310, 311, 313, 315, 317, 318, 320, 321, 323, 324, 326, 328, 329, 331, 425, 426, 428, 430, 431, 432, 441, 459, 460, 461, 640, 641, 642, 649, 654, 669, 683
- Maronitis, 14, 163, 165, 169, 170, 171, 248, 252, 254, 265, 386, 387, 388, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 398, 400, 401, 403, 405, 406, 407, 409, 410, 411, 412, 413, 425, 426, 427, 428, 436, 437, 442, 460, 461, 640, 641, 642, 649, 654, 663, 669
- Masqueray, 14, 182, 250, 252, 254, 259, 270, 377, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 398, 400, 402, 403, 405, 407, 408, 409, 411, 412, 413, 443, 447, 448, 459, 462, 639, 642, 650, 664, 665
- Matsas, 15, 42, 103, 120, 473, 474, 478, 567, 568, 570, 572, 580, 582, 593, 600, 605, 613, 618, 621, 624, 630, 631, 644, 648, 657, 661, 664
- Mazon, 14, 51, 172, 181, 182, 250, 252, 254, 257, 258, 259, 270, 332, 345, 346, 347, 348, 349, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 372, 373, 374, 375, 376, 443, 444, 447, 448, 459, 461, 462, 568, 637, 639, 641, 642, 650, 651, 661, 664
- Mouawad, 15, 37, 41, 48, 49, 113, 182, 236, 258, 445, 456, 457, 458, 462, 473, 474, 477, 550, 551, 552, 553, 554, 557, 558, 560, 563, 565, 566, 581, 582, 585, 595, 596, 598, 600, 602, 609, 610, 613, 616, 617, 620, 627, 630, 632, 633, 637, 640, 644, 649, 651, 652, 653, 654, 663, 664
- Pontikas, 15, 41, 45, 46, 116, 121, 473, 474, 478, 479, 550, 553, 554, 555, 556, 557, 561, 562, 563, 564, 565, 582, 585, 597, 600, 604, 611, 614, 616, 617, 622, 623, 630, 633, 638, 645, 649, 651, 652, 663, 665
- Roussos, 14, 170, 175, 252, 254, 263, 345, 346, 347, 349, 351, 353, 354, 355, 357, 358, 360, 361, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 374, 376, 425, 426, 427, 428, 433, 434, 435, 440, 441, 442, 460, 637, 640, 641, 650, 654
- Sarros, 14, 171, 251, 254, 261, 262, 345, 347, 348, 351, 353, 354, 355, 357, 358, 360, 361, 363, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 373, 374, 376, 425, 426, 432, 433, 435, 439, 460, 637, 640, 641, 650
- Simiriotis, 14, 170, 252, 254, 260, 261, 285, 286, 289, 292, 294, 295, 297, 301, 302, 303, 304, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 315, 317, 318, 320, 321, 323, 324, 326, 327, 328, 330, 331, 425, 426, 427, 429, 430, 431, 432, 435, 438, 460, 637, 640, 641, 642, 650
- Spyridakis, 15, 41, 473, 474, 478, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 498, 525, 526, 591, 600, 603, 605, 616, 618, 621, 624, 629, 631, 644, 649, 657
- Volkoff, 15, 105, 113, 473, 474, 477, 529, 533, 534, 543, 544, 546, 547, 548, 549, 581, 592, 593, 594, 595, 600, 602, 608, 609, 610, 612, 618, 619, 624, 629, 632, 644, 649
- Ziogas, 15, 37, 45, 98, 115, 117, 121, 473, 474, 477, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 513, 514, 515, 520, 524, 525, 527, 585, 588, 589, 590, 591, 600, 601, 603, 606, 607, 614, 617, 621, 623, 629, 631, 644, 645, 649, 651, 652, 653, 654, 659, 660, 661, 662, 664

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires

1. Les réécritures-adaptations dramatiques

Anouilh, J. (2008), *Antigone*, Paris, La Table Ronde, coll. La petite Vermillon, 1946 rééd. 2008.

Anouilh, J. (1996), *Œdipe ou le Roi boiteux. D'après Sophocle*, Paris, La petite Vermillon, 1986 rééd. 1996.

Cocteau, J. (1934), *La machine infernale*, Paris, Grasset.

Cocteau, J. (1948), *Antigone. Suivi de Les mariés de la Tour Eiffel*, Paris, Gallimard, 1922 rééd. 1948.

Demarcy, R. (1994), « Les Voyageurs et les Ombres. Œdipe, Antigone sur le chemin », dans *L'avant-scène théâtre*, n° 943, 1^{er} Février 1994, p. 7-32.

Dimitriadis, D. (2008), *Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή [Le Vertige des animaux avant l'abattage]*, Athènes, Indictos.

Dimitriadis, D. (2009), *Le Vertige des animaux avant l'abattage* [en français], traduit par Olivier Goetz et Armando Llamas, Besançon, Les Solitaires intempestifs.

Kambanellis, I. (1994), « Πάροδος Θηβών » [« Rue transversale de Thèbes »] dans *Θέατρο [Théâtre]*, vol. 6, Athènes, Kedros, p. 67-90.

Kekkou, M. (1992), *Αντιγόνη ή το τέλος της αυταπάτης [Antigone ou la fin de l'illusion]*, Athènes-Ioannina, Dodoni.

Matsas, A. (1952), *Ιοκάστη. Τραγωδία [Jocaste. Tragédie]*, autoédition.

Mouawad, W. (2010a), *Incendies. Le sang de promesse 2*, Canada, Leméac/ Actes Sud Papiers, coll. Babel, 2003 rééd. 2010.

Pontikas, M. (2007), « Ο δολοφόνος του Λαίου και τα κοράκια » [« Le meurtrier de Laïus et les corbeaux »] dans *Άπαντα τα θεατρικά*, vol. III [*Toutes les pièces*, vol. III], Athènes, Aigokeros, p. 223 - 242.

Spyridakis, G. S. (1956), *Αντιγόνη* [*Antigone*], Athènes, Ikaros.

Volkoff, V. (1993), *Œdipe*, Lausanne, L'âge de l'homme, coll. Le bruit du temps.

Ziogas, V. (1980), *Το προξενικό της Αντιγόνης. Κωμωδία πάνω σε ένα τραγικό θέμα* [*La négociation pour le mariage d'Antigone. Comédie sur un thème tragique*], Athènes, Ermis, 1958 rééd. 1980.

2. Les réécritures-traductions

Davreu, R. (2012), *Œdipe- Roi. Traduction de Robert Davreu*, Paris, Actes Sud-Papiers.

Dupont, F. (2007), *Antigone*, Paris, L'Arche.

Gryparis, I. N. (2002), *Οι τραγωδίες του Σοφοκλέους. Τόμος II. Οιδίπους τύραννος, Οιδίπους επί Κολωνώ, Φιλοκτήτης* [*Les tragédies de Sophocle, e II. Œdipe roi, Œdipe à Colone, Philoctète*], Athènes, Estia, 1937 rééd. 2002.

Grosjean, J. (1967), *Tragiques grecs. Eschyle, Sophocle*, Paris, Gallimard, coll. de la Pléiade.

Lacarrière, J. (2008), *Le Théâtre de Sophocle. Traduit et commenté par Jacques Lacarrière*, Paris, OXUS.

Markantonatos, G. A. (1979), *Σοφοκλέους Αντιγόνη* [*L'Antigone de Sophocle*], Athènes, Gutenberg.

Maronitis, D. (2004), *Σοφοκλής. Οιδίπους επί Κολωνώ* [*Sophocle. Œdipe à Colone*], Athènes, MIET.

Masqueray, P. (1942), *Sophocle Tome II. Les Trachiniennes- Philoctète – Œdipe à Colone – Les Limiers*, Paris, Les Belles Lettres.

Mazon, P. (trad.) et Dain, A. (établ.) (1958), *Sophocle Tome II. Ajax- Œdipe roi- Électre*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Des Universités de France.

Roussos, T. (1993), *Σοφοκλής. Οιδίπους τύραννος* [*Sophocle. Œdipe roi*], Athènes, Kaktos.

Sarros, D. (1989), *Σοφοκλή. Οιδίπους τύραννος* [*Sophocle. Œdipe roi*], Athènes, Papadimas.

Sartre, J-P. (1947), *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard. Coll. Folio.

Simiriotis, G. (1937), *Σοφοκλή Αντιγόνη* [*L'Antigone de Sophocle*], Athènes, Epochi.

3. Autres œuvres

Aristote, *La poétique* traduit et commenté par Stathis Dromazos (1982), Athènes, Kedros.

Aristote, *La poétique*, traduit et annoté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (1980), France, Seuil, 1980 rééd. 1990.

Aristote, *Rhétorique*, traduit par Charles-Émile Ruelle (1991), France, Le livre de poche.

Bollack, J. et M. (trad. 1999), *Antigone*, Paris, Minuit.

Cicéron, *De l'orateur* t. III, texte établi par Bornecque Henri et traduit avec Edmond Courbaud E. (2002), Paris, Les Belles Lettres.

Cocteau, J. (1961), *Le testament d'Orphée*, Paris, Rocher.

Dimitriadis, D. (2007), *Η εμπράγματη φαντασία. Μια πολύπλευρη συνένδεση* [*L'imagination réelle. Un accouplement protéiforme*], Athènes, Indictos.

Kiparissis, N. (1907), *Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος* [*Œdipe roi de Sophocle*], Monde Hellénique.

Mazon, P. (trad.) & Dain, A. (établ.) (1955), *Sophocle Tome I. Les Trachiniennes-Antigone*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Des Universités de France.

Mazon, P. (trad.) & Dain, A. (établ.) (1960), *Sophocle Tome III. Philoctète- Œdipe à Colone*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Des Universités de France.

Mouawad, W. (2009), *Forets*, Montréal/ Paris, Leméac/ Actes Sud Papiers, coll. Babel, 2006 rééd. 2009.

Mouawad, W. (2010b), *Littoral. Le sang de promesse I*, Montréal/ Paris, Leméac/ Actes Sud Papiers, coll. Babel, 1999 rééd. 2010.

Pontikas, M. (2015), *To Χλιμίντρισμα [Le hennissement]*, Athènes, Mov Skiouros Publications.

Rangabé, A. R., (1860), *Μεταφράσεις Ελληνικών Δραμάτων Σοφοκλέους Αντιγόνη-Αριστοφάνους Νεφέλαι, Ειρήνη, Όρνιθες [Traductions des drames grecs, Antigone de Sophocle - Les Nuées, La Paix, Les Oiseaux d'Aristophane]*, Athènes, Nikolaou Filadelfeos.

Simiriotis, Y. (2014), *Ανθολογία Γαλλικής ποίησης*, Athènes, Korontzi.

Ziogas, V. (1990), *Φιλοκτήτης [Philoctète]*, Athènes, Ermis.

4. Sites officiels et entretiens avec les auteurs et les traducteurs du corpus

Bobas, C. *et al.* (dir. 2015), « Rencontre de Wajdi Mouawad et Robert Davreu », 2015, [en ligne] <https://vimeo.com/124599978>, consulté le 20.08.2018.

Brossat, A. et Salza, L. (propos recueillis 2018), « Déconstruire les mythes classiques. Entretien avec Florence Dupont », *K Revue trans-européenne de philosophie et arts*, vol. 0, Janvier 2018, p. 86-92.

Davreu, R. (2012), « Robert Davreu, traduire Sophocle », [en ligne] http://www.dailymotion.com/video/xnqfba_robert-davreu-traduire-sophocle_school, 16 Janvier 2012, consulté le 17.08.2018.

Dimadi, I. (propos recueillis 2013), « Μάριος Ποντίκας: “Θα μπορούσα να γράψω ένα έργο μόνο με στεναγμούς, κραυγές, γέλια και κλάματα!” » [« Marios Pontikas: “Je pourrais écrire

une œuvre seulement avec des soupirs, des cris, des rires et des larmes!” »], 27 Mars 2013, [en ligne] <http://www.athinorama.gr/theatre/article.aspx?id=14488>, consulté le 22.08.2018.

Dimitriadis, D. *et al.* (2009), « Rencontre avec Dimìtris Dimitriàdis », 09 Novembre 2009, [en ligne] <https://www.theatre-video.net/video/Rencontre-avec-Dimitris-Dimitriadis?autostart>, consulté le 18.03.2018.

Dimitriadis, D. et Gozzi. C. (2009), « Entretien entre Caterina Gozzi et Dimìtris Dimitriàdis », 10 Novembre 2009, [en ligne] <https://www.theatre-video.net/video/Entretien-entre-Caterina-Gozzi-et-Dimitris-Dimitriadis?autostart>, consulté le 18.05.2018.

Dimitriadis, D., Gozzi, C., *et al.* (2009), « La rencontre avec le dramaturge », 09 Novembre 2009, [en ligne] <https://www.theatre-video.net/video/Rencontre-avec-Dimitris-Dimitriadis?autostart>, consulté le 20.03.2018.

Dubois, L. (propos recueillis 2006), « Entretien de Wajdi Mouawad “Conversation sur le théâtre avec émotions” », 19 Octobre 2006, [en ligne] <http://evene.lefigaro.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre-71-519.php>, consulté le 23.08.2018.

Ellinoudi, A. (propos recueillis 1977), « Κυρίαρχο πρόβλημα ο άνθρωπος στο κοινωνικό περιβάλλον » [« Le problème dominant est l’homme dans son environnement social »] dans *Rizospastis* 06 Mars 1977, [en ligne] <http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=522&pubID=4099>, consulté le 27.05.2018.

Gonatotoulou, V. (propos recueillis 1986) « Ζιόγας και πάλι στον Πειραιά » [« Ziogas de nouveau au Pirée »] dans *Eleftherotypia*, 4 Decembre 1986.

Kambanellis, I. (site officiel), <http://www.kambanellis.gr/>, consulté le 23.08.2018.

Laviolette-Slanka, M. (propos recueillis 2011), « Entrevue avec Wajdi Mouawad », 26 Mars 2011, [en ligne] <http://forets.over-blog.com/article-entrevue-avec-wajdi-70279479.html>, consulté le 24.08.2018.

Mouawad, W. (site officiel), <http://www.wajdimouawad.fr/wajdi-mouawad/>, consulté le 22.09.2018.

Pagkourelis, V. (1978), « Η πραγματικότητα του θεάτρου μας είναι αποκαρδιωτική... » [« La réalité de notre théâtre est décourageante... »] dans *To Vima*, 25 Decembre 1978, [en ligne] <http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=522&pubID=4688>, consulté le 27.05.2018.

Pilichos, G. (propos recueillis 1977) « Ο Βασίλης Ζιώγας μιλάει για το “Προξενιό” και τη “Μύγα” » [« Vassilis Ziogas parle de “La négociation pour le mariage d’Antigone” et de “Mouche” »], dans *Ta Nea*, 25 Fevrier 1977, [en ligne] http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=522&pubFileDisk=YE1977_04_CR003_1_sc.jpg&pubID=4060, consulté le 27.05.2018.

Roche, I. (propos recueillis 2004), « Entretien avec Florence Dupont (Sénèque) », Octobre 2004, [en ligne] <http://www.lelitteraire.com/?p=743>, consulté le 10.01.2018.

Roy, C. (propos recueillis 2008), « Entretien avec Stanslas Nordey », 28 Juin 2008, [en ligne] <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Incendies/ensavoirplus/idcontent/72462>, consulté le 23.08.2018.

Ziogas, V. (entretien 1977), « Ύστερα από 11 χρόνια, έργα του Ζιώγα πάλι στην ελληνική σκηνή. Τα μονόπρακτα "Το προξενιό της Αντιγόνης" και "Η κωμωδία της μύγας" στο Εθνικό » [« Après 11 ans les œuvres de Ziogas de nouveau sur la scène grecque. Les pièces en un acte “La négociation pour le mariage d’Antigone” et “La comédie de la mouche” au Théâtre National »] dans *To Vima*, 25 Fevrier 1977, [en ligne] archives numériques du Théâtre National Grec <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=522#publications>, consulté le 16.07.2018.

5. Textes théoriques des auteurs et des traducteurs du corpus

Dupont, F. (2014), « Quels sont, en France aux XX^e et XXI^e siècles, les enjeux de la publication d’une traduction de l’*Orestie* d’Eschyle, destinée ou non à la scène » dans Mavromoustakos, P. et Felopoulou, S. (dir. 2014), *Relations France-Grèce. Le théâtre des années 1960 à nos jours*, Actes du colloque, Athènes, 8-10 Mai 2014, p. 83-89.

Maronitis, D. (2000), « Θέματα και προβλήματα ενδογλωσσικής μετάφρασης στην εκπαίδευση » [« Sujets et problèmes de la traduction intralinguistique dans l'enseignement scolaire »], 2000, [en ligne] http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/education/translation/proposal_studies/page_002.html, consulté le 30.03.2017.

Maronitis, D. (2001), « Ενδογλωσσική ανισοτιμία » [« Inégalité intralinguale »] 2001, [en ligne] <http://www.greek-language.gr/greekLang/studies/guide/themaf2/index.html>, consulté le 09.01.2017.

Maronitis, D. (2008), « Intralingual translation : Genuine and False Dilemmas » dans Lianeri A. & Vanda Zajko, V. (éd. 2008), *Translation and the Classic. Identity as change in the history of Culture*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 367-386.

Mouawad, W. et Davreu, R. (2011), *Traduire Sophocle*, Arles, Actes-Sud-Papiers.

Roussos, T. (1985) « Η μετάφραση της κλασικής τραγωδίας. Γενικές θεωρήσεις » [« La traduction de la tragédie classique. Considérations générales »] dans *Leksi*, vol. 46, 1985, p. 640-645.

Ziogas, V. (1990), « Ο Αρχαίος μύθος ως Διαχρονικός κώδικας ήθους » [« Le mythe antique en tant que code moral diachronique »], Intervention de l'auteur dans la conférence internationale sur le drame antique à Delphes (04 Juillet 1990) dans Ziogas, V., *Φιλοκτήτης [Philoctète]*, Athènes, Ermis, p. 69-74.

II. Sources secondaires : œuvres et articles consacrés aux textes des auteurs et des traducteurs du corpus

1. Ouvrages sur la dramaturgie de Sophocle

Battezzatto, L. (2012), « The language of Sophocles », dans Markantonatos, A. (éd. 2012), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden, Brill, p. 305-325.

Bowra, C. M. (1993), *Οι τραγωδίες του Σοφοκλή. Αντιγόνη, Οιδίπους τύραννος* [*Les tragédies de Sophocle. Antigone, Œdipe roi*], traduit par Ekaterini Tsolakou-Karveli, Thessalonique, Kodikas.

Boys-Stones, G. R. (éd. 2003), *Metaphor, Allegory and the Classical Tradition. Ancient thought and Modern Revisions*, Oxford, Oxford University Press.

Budelmann, F. (2000), *The language of Sophocles : Communication, Commuality and Involvement*, Cambridge, Cambridge University Press.

De Jong, I. J. F et Rijaksson, A. (éd. 2006), *Sophocles and the greek language. Aspects of diction, syntax and pragmatics*, Leiden-Boston, Brill.

Dimitriou, K. (2017), *Brill's Companion to Classical Reception*, Leiden / Boston, Brill.

Earp, F. R. (2014), *The style of Sophocles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1944 rééd. 2014.

Goheen, R. F. (1951), *The imagery of Sophocles Antigone. A study of poetic language and structure*, New Jersey, Princeton University Press.

Goldhill, S. (1997), « The language of tragedy : rhetoric and communication » dans Easterling P. E. (éd.), *The Cambridge companion to greek tragedy*, Cambridge University Press, p. 127-150.

Goldhill, S. (2015), *Sophocles and the language of tragedy*, New York, Oxford University Press.

Haigh, A. E. (1896), *The tragic drama of the Greeks*, Oxford, Clarendon Press.

Hall, E. (2010), *Greek tragedy. Suffering under the sun*, New York, Oxford University Press.

Kaufmann, W. (1979), *Tragedy and Philosophy*, Princeton, Princeton University Press.

Kitto, H. D. F. (1968), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία* [*La tragédie grecque antique*] traduit par Leonidas Zenakos, Athènes, Papadima.

Lesky, A. (1998), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας [Histoire de la littérature grecque antique]*, traduit par Agapitos Tsobanakis, Athènes, Kyriakidi.

Lesky, A. (2010), *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Από τη γέννηση του είδους ως τον Σοφοκλή [La poésie tragique des Grecs anciens. De la naissance du genre à Sophocle]*, vol. 1, traduit par Nikos Chourmouziadis, Athènes, MIET.

Long, A. A. (1968), *Language and thought in Sophocles. A study of abstract nouns and poetic technique*, London, The Athlone Press.

Machin, A. et Pernée, L. (dir. 1993), *Sophocle. Le texte, les personnages*, Actes du Colloque International d'Aix-En-Provence, Université de Provence, 10-12 Janvier 1993, p. 143-153.

Machin, A. (1981), *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle*, Quebec, Serge Fleury.

Mitchell-Boyask, R. (2012), « Heroic Pharmacology : Sophocles and the Metaphors of Greek Medical Thought » dans Ormand, K. (éd.), *A companion to Sophocles*, Malden/ Oxford / West Sussex, Wiley- Blackwell, p. 316-330.

Ormand, K. (éd. 2012), *A companion to Sophocles*, Malden / Oxford / West Sussex, Wiley-Blackwell.

Scodel, R. (2010), « Η Τραγωδία του Σοφοκλή » [« La tragédie de Sophocle »] dans Iakov, D. (dir.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας [Aspects et sujets de la tragédie antique grecque]* Athènes, Papadima.

Segal, C. (1983), « Greek Myth as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy » dans Coffin, A. (1991), *The Questions of Tragedy*, San Francisco, EMTText, 1991, p. 303-316.

Segal, C. (1998), *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Cambridge / Massachusetts / London England, Harvard University Press.

Segal, C. (1999), *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Oklahoma, University of Oklahoma Press.

Tonelli, F. (1983), *Sophocles' Oedipus and the Tale of the Theatre*, Ravenna, Longo.

2. Ouvrages sur les réécritures-adaptations dramatiques et traductives du corpus

Arvanitis, K. (2000), « Ο τραγικός μύθος σε σύγχρονη διασκευή. Δύο δραματουργικές εκδοχές » [« Le mythe tragique dans une adaptation contemporaine. Deux versions dramaturgiques »] dans Tsatsoulis, D. (dir. 2000) *Το ελληνικό θέατρο κατά τη δεκαετία του 1990, Β' συμπόσιο νεοελληνικού θεάτρου* [*Le théâtre grec pendant la décennie de 1990, deuxième symposium du théâtre néo-hellénique*] Athènes, Ellinika Grammata, p. 194-202.

Blancart-Cassou, J. (2007), *Jean Anouilh. Les jeux d'un pessimiste*, Aix-en-Provence, Université de la Provence.

Burgelin, C. et Schapira, M-C. (dir. 1992), *Lire Cocteau*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

Chasapi-Christodoulou, E. (2002), *Η Ελληνική μυθολογία στο Νεοελληνικό Δράμα. Από την εποχή του κρητικού θεάτρου έως το τέλος του 20ου αιώνα* [*La mythologie grecque dans le drame néo-hellénique. De l'époque du théâtre crétois jusqu'au XX^e siècle*], Thessalonique, University Studio Press.

Chrysochoos, N. et Renieri, M. (dir. 2006), *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, [*Compte rendu du colloque Panhellénique en l'honneur d'Iakovos Kambanellis*], Patras, Peri Technon, Université de Patras, département des sciences théâtrales.

Coutouzis, N. (éd. 1953), « Matsas Al – Jocaste » dans *Bulletin Analytique de bibliographie hellénique*, XIII (1952), n° 164, Athènes, coll. de l'Institut français d'Athènes, p. 44.

Coutouzis, N. (éd. 1958), « Spyridakis G – Antigone » dans *Bulletin Analytique de bibliographie hellénique*, XVII (1956), n° 260, Athènes, coll. de l'Institut français d'Athènes, p. 37.

Cujec, C. A. (1996), « Jean Cocteau's Early Greek Adaptations » dans *Classical and Modern Literature*, vol. 17, n° 1, Automne 1996, p. 45-56.

De Luppé, R. (1959), *Jean Anouilh*, Paris, Classiques du XX^e siècle, n° 34.

Diamantakou-Agathou, K. (2010a), « Από το Théâtre de la Commune του 1968 στο Théâtre Odéon του 2010 : η διαδρομή του μύθου στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη » [« Du Théâtre de la Commune de 1968 au Théâtre Odéon de 2010 : le parcours du mythe dans l'œuvre théâtral de Dimitris Dimitriadis »] dans Dimitriadis, A. (dir.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: Συνέχειες + Ρήξεις* [*Acte théâtral dans le théâtre de l'après-guerre : continuités + ruptures*] Actes du colloque à l'honneur de Nikiforos Papandreou, Département du Théâtre, Écoles des Beaux-arts, Université Aristote de Thessalonique, Automne-Hiver 2010, p. 473-483.

Didier, J. (1946), *À la rencontre de Jean Anouilh*, Liège, La Sixaine.

Eissen, A. (2010), « Antigone sur la scène contemporaine : analyse d'un changement de paradigme », dans Duroux, R. et Urdician, St. (dir. 2010), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 63-73.

Exarchou, K. (2016a), *Δημήτρης Δημητριάδης : Το θέατρο του ανθρωπισμού* [*Dimitris Dimitriadis. Le théâtre de l'humanisme*"], Athènes, Sokoli.

Exarchou, K. (dir. 2016b), *Δημήτρης Δημητριάδης : παραβιάζοντας τα όρια* [*Dimitris Dimitriadis : Enfreindre les limites*], Département de langue et littérature françaises de Thessalonique, Actes de conférence (26-27 Mai 2016), Shakespearikon, Thessalonique.

Eynat-Confino, I. (2008), *On the Uses of the Fantastic in Modern Theatre : Cocteau, Oedipus, and the monster*, United States, Palgrave Macmillan.

Forsythe, F. M. (2015), *Jacques Lacarrière passeur pour notre temps*, France, Le passeur.

Fraigneau, A. (1957), *Cocteau par lui-même*, coll. Écrivain de toujours, Paris, Seuil.

Gignoux, H. (1946), *Jean Anouilh*, Paris, Édition du temps présent.

Ginestier, P. (1969), *Anouilh*, Paris, Seghers.

Harvey, J. (1964), *Anouilh. A study in theatrics*, New Haven and London, Yale University Press.

Kondylaki, D. (2015), *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου* [*Le dramaturge Dimitris Dimitriadis. Explorer la possibilité de l'inattendu*], Athènes, Nefeli.

Kontaxopoulos, J. (2003), « La Grèce secrète de Jean Cocteau » dans *Jean Cocteau 4. Poésie et critique de la poésie*, coll. La revue des lettres modernes, Caen, Lettres modernes minard, p. 87-109.

Lassalle, J-P. (1958), *Jean Anouilh ou la vaine révolte*, Rodez, Supervie.

Linares, S. (éd. 2008), *Jean Cocteau 5. Les adaptations*, coll. La revue des lettres modernes, Caen, Lettres modernes minard.

Linares, S. (dir. 2016), *Jean Cocteau*, Paris, L'Herne.

Malachy, Th. (1978), *J. Anouilh les problèmes de l'existence dans un théâtre de marionnettes*, Paris, Nizet.

Pefanis, G. P. (2000), *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Διαδρομές σε μεγάλη χώρα. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο* [*Iakovos Kambanellis. Parcours dans un grand pays. Retracer et aborder/investigations et rapprochements (dans) sa production théâtrale*], Athènes, Kedros.

Petrakou, K. (2015), *Σχήματα και εικόνες. Από τον ρομαντισμό στον μεταμοντερνισμό* [*Formes et images. Du romantisme au post-modernisme*], Athènes, Papazissi.

Prousalis, E. (2010a), *Η ανατρεπτική θεατρική γραφή του Βασίλη Ζιώγα* [*L'écriture théâtrale subversive de Vassilis Ziogas*], dans Glitzouris, A. et Georgiadi C. (dir. 2010), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή* [*Tradition et Modernisation dans le théâtre néo-hellénique. De ses débuts à l'époque de l'après-guerre*], Actes de III Conférence panhellénique sur le Théâtre, Héraklion, Éditions Universitaires de Crete.

Prousalis, E. (2010b), *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματουργία του Βασίλη Ζιώγα* [*Fonction idéologique et esthétique de la mort dans la dramaturgie de Vassilis Ziogas*], p. 554, Thèse : Études théâtrales, Université de Patras, 16 Septembre 2010.

Puchner, W. (1995), *Φιλολογικά και θεατρικά ανάλεκτα* [*Anthologie littéraire et théâtrale*], Athènes, Kastaniotis.

Puchner, W. (2004), *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, [*Poésie et Mythe dans les œuvres théâtrales de Vassilis Ziogas*], Athènes, Polytropon.

Puchner, W. (2015), « Παρωδίες της ελληνικής μυθολογίας στη νεοελληνική δραματουργία » [*Parodies de la mythologie antique dans la dramaturgie néo-hellénique* »] dans Kyriakos, K. (dir. 2015), *Le drame antique grec et sa réception*, Patras, Université de Patras, p. 209-218.

Remediaki, I. (2006), *Οι μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη νεοελληνική σκηνή (1850-2000)*, [*Les traductions d'Antigone de Sophocle dans la scène néo-hellénique (1850-2000)*], p. 493, Thèse : Études théâtrales, Université d'Athènes, 2006.

S. a. (1971), *Cahiers Jean Cocteau*, t. 2, Paris, Gallimard.

Touzot, J. (2000), *Jean Cocteau. Le poète et ses doubles*, Paris, Bartillat.

Tsatsoulis, D. (2007a), *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής* [*Signes de l'écriture – Codes de la scène*], Athènes, Nefeli.

Tsatsoulis, D. (2007b), « Το θέατρο της στέρησης και της καταστροφής » [*Le théâtre de la privation et de la destruction* »] dans Dimitriadis, D. *Ομηριάδα* [*Homéride*] (2007), Athènes, Indictos.

Urdician, St. (2008), « Antigone. Du personnage tragique à la figure mythique » dans Léonard-Roques, V. (éd. 2008), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. Littératures, p. 69-94.

Urdician, St. (2017), « Antigone's French Genealogy » dans Morais, C. *et al.* (éd. 2017) *Portrayals of Antigone in Portugal : 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth (Metaforms) (English and Ancient Greek Edition)*, Leiden, Brill, 13 Avril 2017, p. 43-56.

Valetas, G. (1970), *Ιωάννης Γρυπάρης. Ο πρώτος μετασολωμικός. Βίος – Έργο – Εποχή* [Ioannis Gryparis. *Le premier des héritiers de Solomos. Vie - Œuvre - Époque*] Pigi, Athènes.

Valette, B. (1989), « Modernité du mythe chez Jean Cocteau » dans *Revue de l'Université de Bruxelles* 1–2, p. 7–22.

Vandromme, P. (1965), *Un auteur et ses personnages*, Paris, La Table Ronde.

Visdei, A. (2012), *Jean Anouilh. Une biographie*, Paris, Fallois, Paris.

Vrinioti, M. (2015), *Το μυθικό αρχέτυπο και η λειτουργία του ονόματος στο Προξενιό της Αντιγόνης του Β. Ζιώγα, στα έργα Οιδίπους – Αντι-Οιδίπους, Σχέδιο για Ιφιγένεια – Σχέδιο για Ηλέκτρα του Γ. Βέλτσου & στα έργα Χρύσιππος & Φαέθων του Δ. Δημητριάδη* [L'archétype mythique et la fonction du nom dans *La négociation pour le mariage d'Antigone de V. Ziogas, dans les œuvres Œdipe-ante-Œdipe, Projet pour Antigone – Projet pour Électre de G. Veltsou & et dans les œuvres Chrysisse & Phaéton de D. Dimitriadis*], p. 95, Master 2: Études théâtrales, Université de Patras, Mai 2015.

3. Articles et sites sur les réécritures-adaptations dramatiques et traductives du corpus

Audiat, J. (1952), « Sophocle, Tragédies, traduction de Paul Mazon, Coll. Les grandes œuvres de l'antiquité classique 1950 » dans *Revue des Études Anciennes*, t. 54, n° 3-4, 1952, p. 368-369.

Chourmouziadis, A. (1953), « Jocaste connaissait... Alexandre Matsas, “Jocaste” » dans *Kathimerini*, 1953, [en ligne] <http://digital.lib.auth.gr/record/108918>, consulté le 25.03.2018.

Dain, A. (1955), « Paul Mazon (1874-1955) » dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, Juin 1955, [en ligne] https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1955_num_1_2_3674, consulté le 08.11.2017, p. 1-10.

Damianidou, M. (2004), « Ο δολοφόνος του Λαίου και τα κοράκια » [« Le meurtrier de Laius et les corbeaux »], 13 Octobre 2004, [en ligne] <http://www.mic.gr/cinema/o-dolofonos-toy-laiou-kai-ta-korakia>, consulté le 19.10.2017.

Diamantakou- Agathou, K. (2014), « Ο “ Μυστηριώδης” Ευριπίδης του Γρυπάρη. Δοκίμια μιας ανεκπλήρωτης (;) μετάφρασης » [« Le “mystérieux” Euripide de Gryparis. Essais sur une traduction inachevée (?) »] dans *Paravassis* vol. 12/2, 2014.

Diamantakou-Agathou, K. (2015), « Αντηχήσεις σε ένα Χλιμίντρισμα II » [« Échos à un hennissement II »], 16 Février 2015, [en ligne]
<https://www.bookpress.gr/kritikes/texnes/marios-pontikas-diamantakou>, consulté le 20.09.2018.

Dumarty H. (1989), « Le mythe dans l’ oeuvre de Jean Cocteau. La rencontre d’un signe et d’ une intention » dans *Revue de l’Université de Bruxelles* vol. 1–2, 1989, p. 23-40.

Georgousopoulos, K. (1977), « Ο Βασ. Ζιώγας και το νέο ρίγος στο θέατρό μας » [« Vassilis Ziogas, une nouvelle secousse dans le théâtre »] dans *To Vima*, 02 Mars 1977, [en ligne] archives numériques du Théâtre National Grec <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=522#publications>, consulté le 24.02.2016.

Georgousopoulos, K. (1982), « Ο Γρυπάρης, μεταφραστής τραγωδιών » [« Gryparis, traducteur des tragédies grecques »] dans *Diavazo*, vol. 52, Avril 1982, p. 37-38.

Grammeli, A. (2008), « Ο “δολοφόνος” επιστρέφει στη Στοα » [« Le “ meurtrier ” revient à Stoa »], 24 Novembre 2008, [en ligne] <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/o-dolofonos-epistrefei-sti-stoa/>, consulté le 23.09.2018.

Guérin, J. (2010), « Pour une lecture politique de l’*Antigone* de Jean Anouilh » dans *Études littéraires*, vol. 41, n° 1, 2010, [en ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/044572ar>, consulté le 19.10.2017, p. 93-104.

Kakridis, I. Th. (1942), « Το μεταφραστικό έργο του Γρυπάρη » [« Les traductions de Gryparis »] dans *Nea Estia*, 32/362, p. 429-439.

Kouzeli, L. (2016), « Δ. Ν. Μαρωνίτης: Ή τον μισούσες ή τον λάτρευες, δεν υπήρχαν ενδιάμεσα » [« D. N. Maronitis: “ soit tu le haïssais soit tu l’adorais, il n’y avait rien entre les deux” »] dans *To Vima* 16 Juillet 2016, [en ligne]

<https://www.tovima.gr/2016/07/16/culture/d-n-marwnitis-i-ton-misoyses-i-ton-latreyes-den-ypirxan-endiamesa/>, consulté le 18.03.2017.

Kritikos, Th. (1993), « Αρχέτυπα ή στερεότυπα; "Ο δείπνος" του Ιάκωβου Καμπανέλλη, στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου » [« Archétypes ou Stéréotypes ? “La Cène” de Iakovos Kambanellis sur la Nouvelle Scène du Théâtre National »] dans *Eleftherotypia*, 07 Mars 1993, [en ligne] <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=303#publications>, consulté le 12.03.2017.

Le Corre, E. (2010), « "Et nous voilà comme le chœur antique": les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh » dans *Études littéraires*, vol. 41, n° 1, 2010, p. 115-127.

Lenne, L. (2007), « Le poisson soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène », dans *Agôn Dossiers*, n° 0 : En quête du sujet, 2007, [en ligne] <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>, consulté le 02.03.2018, p. 158-172.

L'Hérault, P. (2004), « Impitoyable consolation / Incendies, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, Mise en scène de Wajdi Mouawad, Théâtre de Quat'Sous, du 12 avril au 22 mai 2004 / Le collier d'Hélène, de Carole Frechette, Mise en scène de Martin Faucher, Théâtre d'Aujourd'hui, du 16 mars au 4 avril 2004 » dans *Spirale*, n° 198, Septembre-Octobre 2004, p. 54-55.

Liapis, V. (2014), « Το Χλιμίντρισμα του Μάριου Ποντίκα: Πρώτα αρχαιογνωστικά προλεγόμενα » [« *Le hennisement*, de Marios Pontikas: études préliminaires de l'Antiquité »] dans *Logeion*, vol. 4, 2014 [en ligne] https://drive.google.com/file/d/0B5C_a1lZQ2AtNWpLMUFzaEF2T1U/viewPontikas , consulté le 11.03.2018, p. 321-342.

Loayza, D. (2010), « *Le Vertige des animaux avant l'abattage* : notes sur le titre » dans *Le Vertige des animaux avant l'abattage de Dimitris Dimitriadis* (programme du spectacle), Odéon-Théâtre de l'Europe 27 janvier - 20 février 2010, p. 7-9.

Martin, C. (1972), « Gide, Cocteau, Œdipe : le mythe ou le complexe » dans *Jean Cocteau I. Cocteau et le mythe*, *La Revue des Lettres Modernes*, vol. 3, n° 298-303, 1972, p. 155-162.

Martin, V. (1950), « Paul Mazon, Sophocle. Tome I : Les Trachiniennes. Antigone. Ajax. Oedipe Roi. Tome II: Electre. Philoctète. Oedipe à Colone. Traduction » dans *L'antiquité classique*, t. 19, fasc. 2, 1950, [en ligne] http://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1950_num_19_2_2926_t1_0447_0000_2, consulté le 27.7.2017, p. 447-449.

Merlin, A. (1995), « Notice sur la vie et les travaux de M. Paul Mazon, membre de l'Académie » dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 99^e année, n^o 4, 1995 [en ligne] https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1955_num_99_4_10507, consulté le 28.07.2017, p. 472- 481.

Navarre, O. (1931), « Paul Masqueray » dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n^o33, Octobre 1931, [en ligne] https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1931_num_33_1_6593, consulté le 20.06.2017, p. 14-16.

Nikopoulos, N. (1984), « Το θέατρο του Βασίλη Ζιώγα. Μια νέα δραματουργική εκδοχή » [« Le théâtre de Vassilis Ziogas. Une nouvelle version dramaturgique »] dans *Diavazo* n^o 89, 07 Mars 1984, p. 34-38.

Nintas, M. (1953), « Αλ. Ματσα Ιοκαστη, Τραγωδία, Αθήνα, 1952 » [« Jocaste de Al. Matsas, Tragédie, Athènes, 1952 »] dans *Μορφές*, vol. 76, Janvier 1953, p. 36-37.

Ouellet, F. (2005), « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad » dans *L'annuaire théâtral*, n^o 38, 2005, [en ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2005-n38-annuaire3684/041621ar/>, consulté le 01.03.2018, p. 158-172.

Papageorgiou, K. (s. d.), « Αλέξανδρος Μάτσας (1910-1969) ένας αιρετικός της γενιάς του '30 » [«Alexandre Matsas (1910-1969) un hérétique de la génération des années 30 »] dans *Τα Ποιητικά [Les Poétiques]*, [en ligne] <https://tapoiitika.wordpress.com/%CF%80%CF%81%CF%89%CF%84%CE%BF%CF%83%CE%AD%CE%BB%CE%B9%CE%B4%CE%B1-%CE%AC%CF%81%CE%B8%CF%81%CE%B1/%CF%80%CF%81%CF%89%CF%84%CE%BF%CF%83%CE%AD%CE%BB%CE%B9%CE%B4%CE%BF-%CE%AC%CF%81%CE%B8%CF%81%CE%BF-8/>, consulté le 17.07.2018.

Pefanis, G. (2015), « Αντηχήσεις σε ένα Χλιμίντρισμα » [« Échos à un hennissement »], 16 Février 2015, [en ligne] <https://www.bookpress.gr/kritikes/texnes/marios-pontikas-pefanis>, consulté le 20.09.2018.

Py, O. (dir. 2010), « La Ronde du carré de Dimitris Dimitriàdis » Dossier d'accompagnement, dans Odéon-Théâtre de l'Europe 14 Mai - 12 Juin 2010, [en ligne] http://www.theatre-odeon.eu/fichiers/t_downloads/file_471_dp_LaRonde.pdf, consulté le 20.03.2018.

Raptou, E. (s. d.), « Η δραματουργία του Μάριου Ποντίκα » [« La dramaturgie de Marios Pontikas »] dans *The Greek Play Project* [en ligne] <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/14>, consulté le 20.09.2018.

Rozi, L. (2014), « Dimitris Dimitriadis, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès: “affinités électives”. Échanges créatifs entre le théâtre grec et français à travers l'œuvre de Dimitris Dimitriadis » dans *Relations France-Grèce. Le théâtre des années 1960 à nos jours*, Actes du colloque, 8-10 Mai 2014, Athènes, p. 219- 235.

Sourdille, C. (1924), « Sophocle. Texte établi et traduit par Paul Masqueray, tome 1er (*Ajax — Antigone — Œdipe roi — Electre*) 1922; tome II (Les Trachiniennes — *Philoctète — Œdipe à Colone — Les Limiers*) » dans *Revue des Études Grecques*, t. 37, fasc. 17, 1924, [en ligne] http://www.persee.fr/doc/reg_00352039_1924_num_37_172_5165_t1_0366_0000_3, consulté le 18.06.2017, p. 366-370.

Steegmuller, F. (1972), « À propos de l'*Antigone* de Cocteau » dans *Jean Cocteau I. Cocteau et le mythe*, *La Revue des Lettres Modernes*, vol. 3, n° 298-303, 1972, p. 167-172.

The Greek Play Project, entrée « Ποντίκας Μάριος », [en ligne] <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/view/31>, consulté le 22.09.2018.

The Greek Play Project, entrée « Δημητριάδης Δημήτρης », [en ligne] <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/view/31>, consulté le 22.09.2018.

Wahl, D. (2010), « L'abattoir, joyeusement » dans *Le Vertige des animaux avant l'abattage de Dimitris Dimitriadis* (programme du spectacle), Odéon-Théâtre de l'Europe 27 janvier - 20 février 2010, p. 5.

III. Sources secondaires : textes théoriques sur la tragédie antique grecque depuis l'Antiquité jusqu'aux formes de sa réception au XX^e siècle

1. Textes théoriques sur le mythe, le tragique et la tragédie

Alboy, P. (2012), *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, coll. Bibliothèque des classiques.

Astier, C. (1974), *Le mythe d'Œdipe*, Paris, Armand Colin.

Barthes, R. (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil.

Bennett, S. (1988), *Tragic drama and the family : Psychoanalytical studies from Aeschylus to Beckett*, Yale University Press.

Berghe, P., Biet, C. et Vanhaesebrouck, K. (dir. 2007), *Œdipe contemporain ? Tragédie, tragique, politique*, Paris, L'entretemps.

Boulogne, J. (éd. 1997), *Les systèmes mythologiques*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3.

Brunel, P. (1992), *Mythocritique : Théorie et parcours*, Paris, PUF.

Burian, P. (1997), *Tragedy adapted for stages and screens : the Renaissance to the present*, dans Easterling, P. E. (éd. 1997), *The Cambridge companion to greek tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press.

Buxton, R. (2003), *Myths and tragedies in their Ancient Greek Contexts*, Great Britain, Oxford University Press.

Caillois, R. (1938), *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard.

Camus A. (1955), « Conférence d'Athènes sur l'avenir de la tragedie » 29 Avril 1955, dans Lévi-Valensi, J. (éd. 2008), *Oeuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.

- Chevrel, Y. (2003), *Le mythe antique dans le théâtre moderne. Quelques éléments de réflexion*, 20 Mai 2003, [en ligne] <https://chevrel.pagespersoorange.fr/premiere/mythe.htm>, consulté le 09.06.2017.
- Chevrel, Y. (2009), « Mythes et formes littéraires » chap. IV dans *La littérature comparée*, p. 62-82.
- Darriulat, J. (2007), *Introduction à la philosophie esthétique. Schopenhauer et la tragédie*, 29 Octobre 2007, [en ligne] <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloContemp/Schopenhauer/SchopTragedie.html>, consulté le 17.06.2017.
- Deguy, J. (2010), *Les Troyennes, ou le dernier plagiat de Poulou*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- De Romilly, J. (1992), *Pourquoi la Grèce ?*, Fallois, Paris, 1992.
- De Romilly, J. (2006), *La tragédie grecque*, Paris, PUF, coll. Quadrige.
- De Romilly, J. (2007), *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris, Les Belles Lettres.
- Diamantakou-Agathou, K. (2007), *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο [Sur la tragédie et la trugédie. Huit parcours herméneutiques à travers le drame tragique et comique]*, Athènes, Papazissis.
- Domenach, J-M. (1967), *Le retour du tragique*, Paris, Seuil.
- Dupont, F. (2001), *L'Insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, coll. Le Promeneur.
- Dupont, F. (2007), *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier.
- Easterling, P. E. (éd. 2007), *The Cambridge companion to greek tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Easterling, P. E. (éd. 2010), *Guide de la tragédie grecque antique*, traduit par Lina Rozi et Kostas Valakas, Héraklion, Éditions Universitaires de Crete.

- Eliade, M. (1957), *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais.
- Eliade, M. (1963), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais.
- Escola, M. (2002), *Le tragique*, France, Flammarion.
- Felski, R. (éd. 2008), *Rethinking tragedy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Fraisse, S. (1974), *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin.
- Gilbert, D. (1963), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF.
- Grammatas, Th. (dir. 1996), *Ta αινίγματα της Σφίγγας Ή ο Οιδίπους ως διακείμενο* [*Les énigmes du Sphinx ou Œdipe en tant qu'intertexte*], Athènes, Syllogi –Afoi Tolidoi.
- Grammatas, Th. (2005), « Η Σοφοκλέους οδός στο Νεοελληνικό Θέατρο » [« Le chemin sophocléen dans le théâtre néo-hellénique »], Actes du colloque XII international du drame antique, Lefkosia, Centre chypriote de D.I.TH., p. 1-25.
- Grammatas, Th. (2015), « Η πρόσληψη της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στην εποχή της ύστερης νεωτερικότητας » [« La réception de la tragédie grecque antique à l'époque de la postmodernité »] dans Kiriakos, K. (dir. 2015), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του* [*Le théâtre grec antique et sa réception*], Patras, Université de Patras.
- Green, A. (1969), *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Minuit.
- Hammond, P. (2009), *The strangeness of tragedy*, United States /New York, Oxford University Press.
- Hani, J. (1976 publ.), *Problèmes du mythe et de son interpretation*, Actes du colloque de Chantilly, 24-25 avril 1976, Paris, Les Belles Lettres.
- Jaspers, K. (1990), *Περί του τραγικού* [*Sur le tragique*], traduit par Theodorou Loupasaki, Athènes, Erasmos.
- Judet de la Combe, P. (2010), *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie*, Montrouge, Bayard.

- Karakasi, K. (2011), *Όψεις του τραγικού. Από τον Πλάτωνα ως το Ρακίνα* [*Aspects du tragique. De Platon à Racine*], Athènes, Gutenberg.
- Kiriakos, K. (dir. 2011), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, [*Le théâtre antique grec et sa réception*], IV colloque panhellénique sur la théâtrologie, Patras, département des études théâtrales.
- Krappe, A. H. (1952), *La Genèse des mythes*, Paris, Payot, coll. Bibliothèque scientifique.
- Lamizet, B. (2012), *L'imaginaire politique*, Paris, Hermes-Science Lavoisier.
- Leetch, C. (1969), *Tragedy*, London, Methuen & Co Ltd.
- Léonard-Roques, V. (éd. 2008), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Littératures.
- Levi- Strauss, C. (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- Liapis, V. (2008), *Η πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον Εικοστό (και τον Εικοστό Πρώτο) αιώνα* [*La réception de la tragédie antique grecque aux XX^e (et XXI^e) siècles*], dans Markantonatos, A. et Tsaggalis, Ch. (2008), « Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη » [*« La tragédie grecque antique. Théorie et pratique »*], Athènes, Gutenberg.
- Malevitsis, Ch. (1986), *Περί του τραγικού* [*Sur le tragique*], Athènes, Astrolavos/Efthini, 1986.
- Malinowski, Br. (1926), *Myth in primitive psychology*, London, Kegan Paul Trench Trubner.
- Markantonatos, A. et Tsaggalis, Ch. (dir. 2008), *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη* [*La tragédie grecque antique. Théorie et Pratique*], Athènes, Gutenberg.
- Maronitis, D. (2014), *Έπος και Δράμα. Από το χθες στο αύριο* [*Épopée et drame antique. D'hier à demain*], Athènes, Agra.
- Marx, W. (2012), *Le tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Minuits.

Monneyron, F. et Joel, Th. (2002), *Mythes et littérature*, Paris, PUF.

Nietzsche, F. (1989), *La naissance de la tragédie*, traduit par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1872 rééd. 1989.

Omesco, I. (1978), *La métamorphose de la tragédie*, France, Presses universitaires de France.

Patsalidis, S. (1997), *(Εν) τάσεις και (δια) στάσεις. Η ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα [(Dis) positions et (di) visions. La tragédie grecque et la théorie du XX siècle]*, Athènes, Typothito-Giorgos Dardanos.

Patsalidis, S. et Sakellaridou, E. (éd. 1999), *(Dis)placing classical greek theater*, Thessaloniki, University studio press.

Rachet, G. (1973), *La tragédie grecque. Origine – Histoire – Développement*, Paris, Payot.

Ruthven, K. K. (1988), *Ο Μύθος [Le mythe]*, traduit par Ioulietta Ralli et Kaiti Chatzidimou, Athènes, Ermis.

Saïd, S. (1978), *La faute tragique*, Paris, Maspero, coll. Textes à l'appui.

Siaflekis, Z. (2005), *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου [La vérité fragile. Introduction à la théorie du mythe littéraire]*, Athènes, Gutenberg.

Siganos, A. (1993), *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France.

Siganos, A. et Walter Ph. (dir. 2005), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Imago, 2005.

Silk, M. S. (éd. 1996), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon Press.

Snell, B. (1997), *Η ανακάλυψη του πνεύματος. Ελληνικές ρίζες της Ευρωπαϊκής σκέψης [La découverte de l'esprit : la genèse de la pensée européenne chez les grecs]*, traduit par Daniil Iakov, Athènes, MIET.

Steiner, G. (1986), *Les Antigones*, traduit par Philippe Blanchard, Paris, Gallimard, coll. Folio essais.

Steiner, G. (1993), *La mort de la tragédie*, traduit par Rose Celli, Paris, Gallimard, coll. Folio essais.

Storm, W. (1998), *After Dionysus : A theory of the Tragic*, Ithaca/ London, Cornell University Press.

Szondi, P. (2003), *Essai sur le tragique*, traduit par Jean-Louis Besson, Myrto Gondicas, Pierre Judet de La Combe *et al.* Paris, Circé.

Terzakis, A. (1989), *Αφιέρωμα στην τραγική μούσα [Hommage à la muse tragique]* Athènes, Éditions des amis.

Thomasseau, J-M. (1995), *Drame et tragédie*, Paris, Hachette.

Vasseur-Legangneux, P. (2004), *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion.

Vernant, J-P. (1974), *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte.

Vernant, J-P et Vidal-Naquet, P. (2001a), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. I, Paris, La découverte & Syros, 1972 rééd. 2001.

Vernant J-P et Vidal-Naquet P. (2001b), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. II, Paris, La découverte & Syros, 1972 rééd. 2001.

Wilamowitz-Moellendorff, U. (2001), *Qu'est-ce qu'une tragédie attique ? Introduction à la tragédie grecque*, traduit par A. Hasnaoui, Paris, Les Belles Lettres.

Williams R. (2006), *Modern Tragedy*, Canada, Broadview encore editions.

Wunenburger, J-J. (2005), « Création artistique et mythique » dans Chauvin, D.,

2. Articles sur le mythe, le tragique et la tragédie

Boulogne, J. (1991), « Le mythe pour les anciens Grecs » dans *Mythe et création*, 1991, Lille, Uranie.

Fraisse, S. (1965), « Les mythes grecs et le renouveau de la tragédie », dans *Esprit*, n° 338 (5), Mai 1965, p. 977-994.

François, J. (2016) « La constitution d'un mythe littéraire : La Célestine à l'époque contemporaine » dans *Littératures*, vol. 74 [en ligne 15 juin 2017]

<http://journals.openedition.org/litteratures/550>, consulté le 22.06.2018.

Jouan F. (1952), « Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain » dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, Juin 1952, p. 62-79.

Picard, Ch. (1942), « Le théâtre grec et l'allégorie » dans *Revue des Études Grecques*, t. 55, fasc. 259-260, Janvier-juin 1942, [en ligne] https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1942_num_55_259_2935, consulté le 27.02.2018, p. 25-49.

Roudhard J. (1977), « La fonction du mythe dans la pensée religieuse de la Grèce » dans *Il mito Greco*, coll. 1977, Roma, Dell' Atheneo-Bizzani, p. 307-320.

Voelke, P. (2010) « “Comment représenter l' antique” De l' *Antigone* de l' Odéon aux *Electre* d'Antoine Vitez » dans *Études de lettres*, vol. 1-2, 15 Mai 2010, [en ligne] <http://edl.revues.org/404> ; DOI : 10.4000/edl.404, consulté le 14/08/2016.

Weber, H. D. (1976), « Kindesmord als tragische Handlung » dans *Der Deutschunterricht* 28, 1976, [en ligne] <https://d-nb.info/1112325581/34>, consulté le 10.06.2016, p. 75-97.

IV. Sources secondaires : ouvrages et articles sur les formes de réécriture

a. Textes théoriques sur la réécriture

1. Ouvrages sur la réécriture

Compagnon, A. (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.

Engélibert, J-P et Tran-Gervat, Y-M. (dir. 2008), *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, coll. Interférences, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Gentzler, E. (2017), *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*, London / New York, Routledge.

Hubert M-C (dir. 2006), *Les formes de la réécriture au Théâtre*, coll. Textuelles Théâtre, Publication Aix-en-Provence, Université de Provence.

Lefevere, A. (1992), *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*, London, Routledge.

Porter, St. E. (1997) « The Use of the Old Testament in the New Testament : A brief comment on method and terminology » dans Evans C. A. et Sanders J. A. (éd.) *Early christian interpretation of the Scriptures of Israel : Investigations and Proposals*, JSNTSup vol. 14, Sheffield, Sheffield Academic Press, p. 79-96.

Sivetidou, A. (2010), *Μεταγραφή και μοντερνικότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία [Réécriture et modernisme dans la dramaturgie grecque contemporaine]*, dans Glitzouris, A. & Georgiadi C. (dir. 2010), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή [Tradition et Modernisation dans le Théâtre Néohellénique. De ses débuts à l'époque de l'après -guerre]*, Actes de III Conférence panhellénique sur le Théâtre, Héraklion, Panepistiamiakes ekdosis Kritis.

2. Articles sur la réécriture

Barut, B. (2006), *Les formes de la réécriture au théâtre* (sous la direction de Marie-Claude Hubert) Publications de l'Université de Provence, coll. Textuelles Théâtre, 2006, [en ligne] http://srhlf.free.fr/PDF/Formes_reecriture_au_theatre.pdf, consulté le 24.07.2016.

Behar, H. (1981), « La réécriture comme poétique – ou le même et l'autre » dans *Romanic Review*, n° 72/1, Janvier 1981, p. 56-65.

Coste, D. (2004), *Rewriting, Literariness, Literary History*, vol. 2, n° 5, 2004, [en ligne 02 novembre 2009], <https://lisa.revues.org/2893>, consulté le 03.06.2016.

Domino, M. (1987), « La réécriture du texte littéraire » dans *Semen- Revue de sémiolinguistique des textes et discours*, n° 3, 1987, [en ligne] <https://journals.openedition.org/semen/5383>, consulté le 07.06.2016.

Plate, L. et Els Rose, H. G. (2013) « Rewriting, a Literary Concept for the Study of Cultural Memory : Towards a Transhistorical Approach to Cultural Remembrance » dans *Neophilologus*, vol. 97, n° 4, Octobre 2013, [en ligne] <https://link.springer.com/article/10.1007/s11061-013-9363-3>, consulté le 16.02.2017, p. 611-625.

Rebai, M. et Rebai, M. (2016), « Avant-propos » dans *Littératures* vol. 74, 2016, [en ligne 15 juin 2017] <http://journals.openedition.org/litteratures/525>, consulté le 22.06.2018.

Rebei, M. (2004) « A Different Kind of Circularity : From Writing and Reading to Rereading and Rewriting » dans *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. II, n° 5, 2004, [en ligne 02 novembre 2009], <http://journals.openedition.org/lisa/2895>, consulté le 06.06.2016.

Ricardou, J. (1989), « Pour une théorie de la réécriture », dans *Poétique*, n° 77, 1989, Paris, Seuil.

Roblin, I. (2004), « Introduction » dans *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. II, n° 5, 2004, [en ligne le 02 novembre 2009], <http://journals.openedition.org/lisa/2891>, consulté le 06.06.2016.

Shuping, R. (2013), « Translation as Rewriting » dans *International Journal of Humanities and Social Science*, vol. 3, n° 18, 2013, [en ligne] http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_3_No_18_October_2013/6.pdf, consulté le 10.10.2016.

b. Textes théoriques sur les réécritures théâtrales

1. Ouvrages théoriques sur le théâtre et l'écriture dramaturgique contemporaine

- Chaviaras, S. (1992), *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ. Τρεις σκηνοθετικές προσεγγίσεις* [*L'Électre de Sophocle par Antoine Vitez. Trois approches scéniques*], Thessalonique, University Studio Press.
- Corvin, M. (2014), *L'Homme en trop. L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- Couprié, A. (1995), *Le théâtre*, Paris, Nathan.
- Gouhier, H. (1952), *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin.
- Grammatas, Th. (2011), *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου* [*Introduction à l'histoire et à la théorie du théâtre*], Athènes, Exantas.
- Hennaut, B. (2016), *Théâtre et Récit, l'impossible rupture. Narrativité et spectacle postdramatique (1975-2004)*, Paris, Classiques Garniers.
- Elam, K. (2001), *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος* [*La sémiotique du théâtre et du drame*], traduit par Kaiti Diamantakou, Athènes, Ellinika Grammata.
- Lehmann, H. T. (2002), *Le théâtre postdramatique*, France, L'arche.
- Naugrette, C. (2004), *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé.
- Naugrette, C. (2005), *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin.
- Patsalidis, S. (2004), *Θέατρο και θεωρία. Περί (υπο) κειμένων και (δια) κειμένων* [*Théâtre et Théorie. Sur les (sous) textes et les (inter) textes*], Thessalonique, University Studio press.
- Pavis, P. (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.
- Ryngaert, J-P. (2011), *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin.
- Sarrazac, J-P. (1989), *Théâtres Intimes*, Paris, Actes Sud.
- Sarrazac, J-P. (1995), *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Médianes.

Sarrazac, J-P. et Naugrette, C. (dir. 2007), « La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », dans *Études théâtrales*, n° 38/39, Louvain-la-Neuve.

Sarrazac, J-P. (2012), *La poétique du drame moderne*, Paris, Seuil.

Szondi, P. (1983), *La théorie du drame moderne. 1880-1950*, traduit par Patrice Pavis, Lausanne, L'Age d'Homme.

Thomadaki, M. (1996), *Θεατρολογικοί προβληματισμοί [Problématiques théâtrales]*, Athènes, Pavlos.

Ubersfeld, A. (1996a) *Lire le théâtre*, vol. I, Paris, Belin sup.

Ubersfeld, A. (1996b), *Lire le théâtre. L'école du spectateur*, vol. II, Paris, Belin sup.

Ubersfeld, A. (1999) *Lire le théâtre. Le dialogue de théâtre*, vol. III, Paris, Belin sup.

2. Textes théoriques sur l'écriture dramaturgique contemporaine en France et en Grèce

Bradby, D. (1990), *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, Lille, Presses universitaires de Lille.

De Jomaron, J. (dir. 1988) *Le Théâtre en France. De la Révolution à nos jours*, t. II, Paris, Armand Colin.

Georgousopoulos, K. (2000), « Η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος στον 20^ο αιώνα. Θεωρίες και σκηνική πράξη » [« La renaissance du drame antique grec au XX^e siècle. Théories et Représentation »] dans Επιστημονικό συμπόσιο [Colloque scientifique] 14-15 Avril 2000, *Οι χρήσεις της αρχαιότητας από το Νέο ελληνισμό [Les usages de l'Antiquité par le monde néo-hellénique]*, Athènes, Association des études de la culture néo-hellénique et de l'éducation générale, p. 41-49.

Grammatas, Th. (2002a), *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία [Le Théâtre grec au XX^e siècle. Origines culturelles et originalité]*, t. I, Athènes, Exantas.

Grammatas, Th. (2002b), *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία* [*Le Théâtre grec au XX^e siècle. Origines culturelles et originalité*], t. II, Athènes, Exantas.

Mavromoustakos, P. (2005), *Το θέατρο στην Ελλάδα, 1940-2000. Μια επισκόπηση* [*Le théâtre en Grèce, 1940-2000. Un aperçu*], Athènes, Kastaniotis.

Mavromoustakos, P. et Felopoulou, S. (dir. 2014), *Relations France-Grèce. Le théâtre des années 1960 à nos jours*, Actes du colloque, 8-10 Mai 2014, Athènes.

Pefanis, G. (2001), *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου θεάτρου* [*Sujets du théâtre grec d'après-guerre et contemporain*], Athènes, Kedros.

Puchner, W. (1984), « Οιδίπους, ο σύγχρονός μας – Θεωρία και θέατρο στο 19^ο και στον 20^ο αιώνα » [« Œdipe, notre contemporain – Théorie et théâtre aux XIX^e et XX^e siècles »], dans *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα* [*Théâtrologie européenne. Onze études*] Athènes, Fondation Goulandri- Chorn, p. 275-316.

Puchner, W. (1988), *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα* [*Théâtrologie grecque. Douze études*], Athènes, Papazissis.

Puchner, W. (1995), *Δραματουργικές αναζητήσεις* [*Recherches dramaturgiques*], Kastaniotis, Athènes.

Puchner, W. (1999), *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος 20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση* [*La Réception de la dramaturgie française dans le théâtre néo-hellénique (XVII-XX^e s.). Une première approche globale*], Athènes, Ellinika Grammata.

Thrilos, A. (1979), *Το Ελληνικό θέατρο* [*Le théâtre grec*], vol. V (1949-1951), Académie d'Athènes. Athènes, Fondation de Kostas & Eleni Ourani.

Viala, A. (dir. 1997), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF.

3. Articles sur l'écriture dramaturgique contemporaine en France et en Grèce

Diamantakou-Agathou, K. (2010b), *Η επιβίωση της παρ(ατραγ)ωδίας. Από την αρχαία στη νέα ελληνική δραματουργία. Β' ΜΕΡΟΣ Θεματικοί κύκλοι της νεοελληνικής θεατρικής παρωδίας* [*La survie de la paro(tragé)die. De la dramaturgie ancienne à la dramaturgie néo-hellénique. Partie 2, Cycles thématiques de la parodie néo-hellénique théâtrale grecque*], 2010, [en ligne] <https://gtheodore.wordpress.com/2010/07/12/%CE%B7-%CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%B2%CE%AF%CF%89%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B4%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CF%84%CE%B7%CE%BD/>, consulté le 09.11.2017.

Diamantakou-Agathou, K. (2010c), « Le voyage de Dionysos dans la Grèce après 1975 ou Les épigones modernes de la dramaturgie grecque ancienne » dans *L'Annuaire théâtral*, n° 48, Automne 2010, p. 45–56.

Diamantakou-Agathou, K. (2010d), « Οι τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην αρχαία και σύγχρονη ελληνική δραματουργία : η αυτονόμηση της μονολογικότητας » [« Des héros tragiques seuls sur scène, dans la dramaturgie ancienne et moderne grecque : L'autonomisation de la monologicit  »] dans *Paravassis – Bulletin du Département d'études Th atrales de l'Université d'Athènes*, vol. X, 2010, Athènes, Ergo, p. 55-84.

Georgousopoulos, K. (1984), « Αφι ρωμα στο νεοελληνικό θ ατρο » [« Hommage au théâtre néo-hellénique »] dans *Diavazo*, n° 89, 7 Mars 1984, p. 14.

Grammatas, Th. (1987), *Νεοελληνικό Θ ατρο. Ιστορία-Δραματουργία* [*Théâtre Néo-hellénique. Histoire-Dramaturgie*], Athènes, Koultoura.

Grammatas, Th. (1993), « Μεταπολεμικό ελληνικό θ ατρο – Συνθήκες πρόσληψης και μηχανισμοί αφομοίωσης του ξένου προτύπου » [« Théâtre grec de l'après guerre – Conditions de la réception et techniques d'adaptation du modèle étranger »] dans *Σύγκριση – Comparaison/ Comparison*, vol. V, 1993, [en ligne] <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrissi/article/view/10697>, consulté le 23.04.2017.

Grammatas, Th. (2017), *Η απομυθοποίηση της τραγωδίας συνθήκη του νέου τραγικού* [*La Démythification de la tragédie, condition du nouveau tragique*], 2017, [en ligne] [http://theodoregrammatas.com/el/%CE%B7-](http://theodoregrammatas.com/el/%CE%B7-%CE%B1%CF%80%CE%BF%CE%BC%CF%85%CE%B8%CE%BF%CF%80%CE%BF%CE%AF%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%84%CF%81%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B4%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%B8%CE%AE%CE%BA/)

[%CE%B1%CF%80%CE%BF%CE%BC%CF%85%CE%B8%CE%BF%CF%80%CE%BF%CE%AF%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%84%CF%81%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B4%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%B8%CE%AE%CE%BA/](http://theodoregrammatas.com/el/%CE%B7-%CE%B1%CF%80%CE%BF%CE%BC%CF%85%CE%B8%CE%BF%CF%80%CE%BF%CE%AF%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%84%CF%81%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B4%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%B8%CE%AE%CE%BA/), consulté le 10.05.2018.

Ioannidou, E. (2006), « Οι μεταμορφώσεις της τραγωδίας στη νεοελληνική δραματουργία 1990-2005 » [« Les métamorphoses de la tragédie dans la dramaturgie néo-hellénique 1990-2005 »] dans *Diavazo*, n° 461, 2006, p. 113-115.

Naugrette, C. (2011), « Une nouvelle dimension du cathartique » dans *Études théâtrales* n° 51-52, vol. II, 2011, p. 172-179.

Patsalidis, S. (2008), « Ο θεατρικός μονόλογος της εποχής του ναρκισσισμού » [« Le monologue théâtral à l'époque du narcissisme »] dans *Paravassis*, vol. VIII, 2008, Athènes, Ergo, p. 227-242.

Patsalidis, S. (2013), « (Δια)σχίζοντας το μοντέρνο : το νεοελληνικό θέατρο στα τέλη του 20ού και τις αρχές του 21ου αιώνα » [« (Par) courir le moderne : le théâtre néo-hellénique à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècles »], 2013, [en ligne] <http://savaspatsalidis.blogspot.be/2013/08/20-21.html>, consulté le 15.05.2018.

Pefanis, G. (2010a), « Le théâtre grec contemporain à la croisée des chemins » dans *L'Annuaire théâtral*, n° 48, 2010, p. 9–12.

Pefanis, G. (2010b), « Sur la présence du mythe grec ancien dans la dramaturgie grecque moderne », dans *Revue des Études Néo-Helléniques*, n° 48, 2010, p. 121-133.

Pefanis, G. (2010c), « Les chemins de la mémoire dans la dramaturgie grecque contemporaine » dans *L'Annuaire théâtral*, n° 48, 2010, p. 21-29

Pefanis, G. (2017), « Η σύγχρονη ελληνική δραματουργία (2000-2016). Καθεστώς ιστορικότητας, το ζήτημα της χαρτογράφησης και της περιοδολόγησης » [« La dramaturgie

hellénique contemporaine (2000-2016). Régimes d'historicité, la question de la cartographie et de la périodisation »] dans *Θέματα της Λογοτεχνίας* [*Sujets de littérature*] vol. 57, 2017, p. 165-185.

Puchner, W. (1990), « Το θεατρικό έργο στη μεταπολεμική Ελλάδα, μία προσέγγιση » [« La pièce théâtrale dans la Grèce de l'après-guerre, une approche »] dans *Eccyclème*, n° 24, Printemps 1990, p. 40-45.

Puchner, W. (2010), « Le tournant vers l'intérieur : La dramaturgie grecque après le retour à la démocratie (1974-1985) » dans *L'Annuaire théâtral*, n° 48, 2010, p. 13-20.

Robert, L. (2003), « Les passeurs de récit. Voix et Images », vol. 28, n° 3, 2003, [en ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2003-v28-n3-vi520/006763ar/>, consulté le 03.05.2018, p. 163-170.

Ryngaert, J. (2008), « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel "ordre" dramaturgique » dans *L'Annuaire théâtral*, n° 43-44, Printemps-Automne 2008, [en ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2008-n43-44-annuaire3689/041709ar/>, consulté le 03.05.2018, p. 103-112.

Sarrazac, J-P. (2007), « La reprise. (réponse au postdramatique) » dans *Études théâtrales*, vol. 1, n° 38-39, 2007, p. 7-18.

Sarrazac, J-P. (2011), « Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur » dans *Études théâtrales*, vol. 2, n° 51-52, 2011, p. 11-25.

Sivetidou, A. (1990), « Περί γενεαλογίας του νεοελληνικού δράματος » [« Sur la généalogie du drame néo-hellénique »] dans *Eccyclème*, n° 26, 1990, p. 31-35.

4. Ouvrages sur les théories littéraires et les approches sociologiques de la littérature

Adam, J-M. et Revaz F. (1996), *L'analyse des récits*, Paris, Seuil.

Adam, J-M. (1999), *Le récit*, Paris, PUF.

Adorno, Th.W. (1986), *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot.

Angenot, M. *et al.* (dir. 1989), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, PUF.

Angenot, M. *et al.* (dir. 2010), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives* [en grec], traduit par Titika Dimitroulia, Athènes, Gutenberg.

Antonopoulou, A., Karakasi, K. et Petropoulou E. (2015), *Συγκριτολογία [Littérature comparée]*, Athènes, Association des bibliothèques grecques académiques, [en ligne] www.kallipos.gr, consulté le 13.05.2017.

Bakhtin, M. (1980), *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής [Esthétique et théorie du roman]*, traduit par Giorgos Spanos, Athènes, Plethron.

Barthes, R. (1963), *Sur Racine*, Paris, Seuil.

Barthes, R. (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

Barthes, R. (1977), *Image-Music-text*, traduit par Stephen Heath, London, Fontana Press.

Barthes, R. (1984), *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil.

Barthes, R. (1995), *Œuvres complètes, Livres, Textes, Entretiens 1968-1971*, t. III, Paris, Seuil.

Barthes, R. (2002), *Entretien, propos recueillis par Stephen Heath (1971), Livres, textes, entretiens 1968-1971, Œuvres Complètes*, vol. III, Paris, Seuil.

Bourdieu, P. (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, coll. Points essais.

Bourdieu, P. (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Essais.

Bourdieu, P. (2003), *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. Points essais.

Brunel, P., Pichois, Cl. et Rousseau, A-M. (1983), *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Paris, Armand Colin,.

Brunn, A. (dir. 2001), *L'auteur*, Paris, GF Flammarion, Paris.

Compagnon, A. (1998), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil.

Compagnon, A. (s. d.), *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?*, Cours à l'université de Paris IV - Sorbonne, [en ligne] <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>, consulté le 15/07/2015.

Davis T. F. et Womack, K. (2002), *Formalist Criticism and Reader-Response Theory*, England, Palgrave macmillan.

Eco, U. (1985), *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Librairie générale française.

Erl, A. (2011), *Memory in culture*, traduit par Sara B. Young, Great Britain, Palgrave macmillan memory studies.

Foucault, M. (2001), « Qu' est qu'un auteur ? » dans Defert, D. et Ewald, F. (dir. 2001), *Michel Foucault Dits et écrits, 1954-1975*, t. I, n° 69, Paris, Gallimard, coll. Quarto.

Genette, G. (1969), *Figures II*, Paris, Seuil.

Genette, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Poétique.

Goldman, L. (1986), *Διαλεκτικές έρευνες [Recherches dialectiques]*, traduit par Kostis Papagiorgis, Athènes, Gnosi.

Grondin, J. (2006), *L'Herméneutique*, Paris, Que sais-je ?

Holub, R. C. (2004), *Η θεωρία της πρόσληψης. Μια κριτική εισαγωγή*, traduit Konstantina Tsakopoulou, Athènes, Metaichmio.

Iser, W. (1974), *The implied reader ; patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Iser, W. (1976), *The act of reading : a theory of aesthetic response*, Baltimore / London, Johns Hopkins University Press.

- Iser, W. (2000), *The range of interpretation*, New York, Columbia University Press.
- Jakobson, R. (1973), *Questions de Poétique*, Paris, Seuil.
- Jakobson, R. (1977), *Huit questions de Poétique*, Paris, Seuil.
- Jauss, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard.
- Jauss, H. R. *et al.* (1986), *Théorie des genres*, Seuil, Paris.
- Jauss, H. R. (1995), « Η αισθητική της πρόσληψης και η λογοτεχνική επικοινωνία » [« L'esthétique de la réception et la communication littéraire »] dans *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα* [La théorie de la réception. Trois études], traduit par Miltos Pechlivanos, Athènes, Estia.
- Jauss, H. R. (2017), *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Tel Gallimard, 1988 rééd. 2017.
- Jdey, A. (dir. 2011), *Derrida et la question de l'art. Déconstruction de l'esthétique*, Nantes, Cecile Defaut.
- Kaltabanos, N. (1986), *Η νέα κριτική. Η πλάνη του αντικειμενισμού στη λογοτεχνική θεωρία*, [La nouvelle critique. La tromperie de l'objectivisme dans la théorie littéraire] Athènes, Erasmos.
- Karakasi, K., Spyridopoulou, M. & Kotelidis, G. (2015), *Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών ειδών. Παραδείγματα και εφαρμογές* [Histoire et théorie des genres littéraires. Exemples et applications], Athènes, Association des bibliothèques grecques académiques, [en ligne] www.kallipos.gr, consulté le 12.02.2016.
- Kristeva, J. (1969), *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- Kristeva, J. (1974), *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil.
- Markantonatos, A. (2008), « Αφηγηματολογία και Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Μία προσέγγιση » [« Narratologie et Tragédie grecque antique : une approche »] dans

- Markantonatos, A. & Tsagalis Ch. (dir. 2008) *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη* [*Tragédie grecque antique. Théorie et pratique*], Athènes, Gutenberg, Athènes, p. 179-238.
- Piegay-Clos, N. (dir. 2002), *Le lecteur*, Paris, GF Flammarion.
- Ricœur, P. (1983), *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, t. I, Paris, Seuil.
- Ricœur, P. (1984), *Temps et récit. La configuration du temps dans le récit de fiction*, t. II., Paris, Seuil.
- Ricœur, P. (1985), *Temps et récit. Le temps raconté*, t. III, Paris, Seuil.
- Ricœur, P. (1986), *Du texte à l'action : essais d'herméneutique*, t. II, Paris, Seuil.
- Ricœur, P. (2003), *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Seuil, Paris, 1969 rééd. 2003.
- Ricœur, P. (2008), *Περί Ερμηνείας [De l'Interprétation]*, traduit par Stephanos Rozanis, Athènes, Erasmos.
- Riffaterre, M. (1971), *Essais de stylistique structural*, traduit par Daniel Delas, Paris, Flammarion.
- Riffaterre, M. (1979), *La production du texte*, Paris, Seuil.
- Samara, Z. (2003), *Ο κατοπτρισμός του άλλου κειμένου. Le discours spéculaire ou Méduse revisitée*, traduit par Chrysi Karatsinidou, Thessalonique, University studio Press.
- Samoyault, T. (2014), *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin.
- Sapiro, G. (2011), *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e XXI^e siècle)*, Paris, Seuil.
- Sapiro, G. (2014a), *La Sociologie de la littérature*, Paris, La découverte.
- Sartre, J-P. (1998), *La responsabilité de l'écrivain*, France, Verdier.

Selden, R. (2008), *The Cambridge history of literary criticism. Volume 8. From formalism to poststructuralism*, Cambridge, Raman Selden.

Siaflekis, Z. (1988), *Συγκριτισμός και ιστορία της λογοτεχνίας [Synchrétisme et histoire de la littérature]*, Athènes, Epikairoitita.

Todorov, T. (dir. 2001), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil.

Tsatsoulis, D. (éd. 2008), *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο. Μελέτες για την πρόσληψη και την διακειμενικότητα [Du drame attique au théâtre contemporain. Études sur la réception et l'intertextualité]*, Athènes, Aigokeros.

Veloudis, G. (2006), *Γραμματολογία. Θεωρία της λογοτεχνίας [Histoire littéraire. Théorie de la littérature]*, Athènes, Patakis.

Verrier, J. (1995), *Tzvetan Todorov. Du formalisme russe aux morales de l'histoire*, Paris, Bertrand-Lacoste.

Wach, A. (2012), *L'intertextualité comme procédé dramaturgique dans Hécube et Les Troyennes d'Euripide*, p. 401, Thèse : Philologie classique et Littérature grecque, Université Charles de Gaulle - Lille III; Université de Trente Italie, 28 Novembre 2012.

5. Articles sur les théories littéraires

Assmann, A. (1995), « Was sind kulturelle Texte ? » dans Poltermann, Andreas (Hg. 1995), *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, Berlin, Erich Schmidt, p. 232-244.

Barthes, R. (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits » dans *Communications*, vol. 8, n° 1, 1966, [en ligne] http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113, consulté le 20.08.2017, p. 1-27.

Gignoux, A-C. (2006), « De l'intertextualité à l'écriture » dans *Cahiers de Narratologie*, n° 13, Septembre 2006, [en ligne] <http://narratologie.revues.org/329>, consulté le 12.07.2016.

Greimas, A. J. (1966), « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique » dans *Communications, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, n° 8, 1966, [en ligne] http://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1114.pdf, consulté le 15.10.2016, p. 28-59.

Heidenreich, R. (1989), « La problématique du lecteur et de la réception » dans *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, Printemps 1989, [en ligne] <https://doi.org/10.7202/1002059ar>, consulté le 21.10.2016, p. 77–89.

Jenny, L. (1976), « La stratégie de la forme » dans *Poétique*, n° 27, 1976, Paris, Seuil.

Morel, M. (2006), « Avant-Propos », dans *Palimpsestes*, n° 18, 2006, p. 9-16.

Samara, Z. (1991), « Ποιητική και Μεταφυσική : θέατρο μέσα στο θέατρο » [« Poétique et Métaphysique : théâtre dans le théâtre »], 1991, [en ligne] <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/sygkrisi/article/viewFile/2807/2565.pdf>, consulté le 27.05.2018, p. 68-87

Stewart S. (1980), « The pickpocket : a study in tradition and allusion » dans *MLN*, vol. 95, n° 5, p. 1127-1154.

Trouvé, A. (2006), « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur » dans *Poétique 2010*, vol. 4, n° 164, 2006, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-poetique-2010-4-page-495.htm#no5>, consulté le 20.01.2018, p. 495-509.

Vultur, I. (2013), *La communication littéraire selon Paul Ricœur*, 23 Mai 2013, [en ligne] <http://www.fabula.org/colloques/document1932.php>, consulté le 20.04.2016.

Wimsat, K. et Beardsley, M. (1946), « The intentional fallacy » dans *The Sewanee Review*, The Johns Hopkins University Press, vol. 54, n° 3, Jul-Sep 1946, p. 468-488.

Wimsatt, W. K et Beardsley, M. (1949), « The affective fallacy » dans *The Sewanee Review*, vol. 57, n° 1, Hiver 1949, p. 31-55.

c. Textes théoriques sur les réécritures-traductions

1. Ouvrages sur les théories de traduction

Agelinaras, G. N. et Oikonomou, G. N. (1979), *Βιβλιογραφία των έμμετρων ελληνικών μεταφράσεων της αρχαίας ελληνικής ποιήσεως* [*Bibliographie des traductions grecques en vers de la poésie grecque antique*], Athènes.

Agon, (org. 2010), *Dramaturgie et traduction*, table ronde organisée dans le cadre du Festival « Les Européennes » au Théâtre des Ateliers à Lyon, 29 Mai 2010, [en ligne] <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163>, consulté le 10.10.2016.

Baker, M. (éd. 2005), *Routledge encyclopedia of translation studies*, London / New York, Routledge, 1998 rééd. 2005.

Bally, Ch. (1921), *Traité de stylistique française*, Paris, Librairie C. Klincksieck.

Bassnett, S. et Lefevere, A. (1998), *Constructing cultures. Essays on literary translation*, Great Britain, Multilingual matters.

Batchelor, K. (2018), *Translation and Paratexts*, New York, Routledge.

Benjamin, W. (2000), *Œuvres I*, traduit par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard.

Berman, A. (1984), *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard.

Berman, A. (1990), « La retraduction comme espace de la traduction » dans *Palimpsestes*, vol. 4, [en ligne] <http://palimpsestes.revues.org/596>, consulté le 18.12.2016.

Berman, A. (1991), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.

Berman, A. (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.

Berman, A. (dir. 2008), *Antoine Berman. L'âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.

Berman, A. (2012), *Jacques Amyot, Traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, coll. L'Extrême Contemporain.

Bermann, S. et Porter, C. (éd. 2014), *A companion to translation studies*, Malden / MA / Oxford et Chichester, Wiley Blackwell.

Bobas, C. (2006), « “Jeux de miroirs, jeux de doubles, du multiple dans la poésie néo-hellénique des années 1930 aux années 1940”. Écritures et traduction » dans Chatzisavas, A. (dir. 2006), Actes du XIX^e colloque des néo-hellénistes des universités francophones : *Le double dans la littérature néo-hellénique*, Praxandre, Bensaçon, 2006, p. 429-442.

Catford, J. C. (1965), *A Linguistic Theory of Translation : An Essay in Applied Linguistics*, London, Oxford University Press.

Chesterman, A. (2006), « Questions in the Sociology of Translation » dans João Ferreira Duarte, J. F., Rosa, A. A. et Seruya, T. (éd.), *Translation Studies at the Interface of Disciplines*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, p. 9-27.

Chevrel, Y., Cointre, A. et Tran-Gervat, Y-M. (dir. 2012), *Histoire des traductions en langue française, XIX^e siècle, 1815-1914*, t. III, Lagrasse, Verdier, 2012.

Chevrel, Y., Cointre, A. et Tran-Gervat, Y-M. (dir. 2014), *Histoire des traductions en langue française. XVII^e et XVIII^e siècles 1610-1815*, t. 2, Lagrasse, Verdier, 2014.

Déprats, J. M. (dir. 1996), *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Montpellier, Climats & Maison Antoine Vitez.

De Swaan, A. (2001), *Words of the World : The Global Language System*, Cambridge, Polity Press.

Dimitroulia, T. (2012) « Διακευμενικότητα και μεταφραση Μεταφραζόντας αρχαίοελληνικούς μύθους από τα γαλλικά στα ελληνικά » [« Intertextualité et traduction. Traduire des mythes antiques grecs du français au grec »] dans Siaflekis, I. Z. et Stavropoulou, E. L. (dir. 2012) *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά. Τιμητικός τόμος για την Ελένη*

Πολίτου-Μαρμαρινού [Roses et Jasmins. Volume en l'honneur d'Eleni Politou-Marmarinou] Athènes, Gutenberg, p. 364-365.

Dimitroulia, T. et Kentrotis, D. (2016), *Λογοτεχνική μετάφραση, θεωρία και πράξη* [Traduction littéraire. Théorie et pratique], Athènes, livre électronique : Association des bibliothèques grecques académiques <http://hdl.handle.net/11419/5252>, consulté le 13.11.2016.

Dimitroulia, T. (2019), *Μετάφραση και μνήμη. Η μετάφραση ως μνήμη και η μνήμη στη μετάφραση* [Traduction et mémoire. La traduction comme mémoire et la mémoire en traduction], Athènes, Govosti.

Gambier, Y. (2006), « Pour une socio-traduction » dans Duarte, J. F., Rosa, A. A. & Seruya, T. (éd. 2006), *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, p. 29-42

Giatromanolakis, G. (1980), « Αρχαία Ελληνική Τραγωδία : Ορισμένα μεταφραστικά προβλήματα » [« Tragédie grecque antique : certains problèmes de traduction »] dans *Πρωτότυπο και Μετάφραση. Πρακτικά συνεδρίου*, [L'original et la traduction. Actes de conférence], 11-15 Décembre 1978, Athènes.

Gouanvic, J. (2007), « Objectivation, Réflexivité et Traduction. Pour une Re-lecture Bourdieusienne de la Traduction » dans Wolf, M. et Fukari, A. (éd. 2007), *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, p. 79–92.

Holmes, J. S. (1988), *Translated! Papers on literary translation studies*. Amsterdam, Rodopi.

Kakridis, I. Th. (1948), *Το μεταφραστικό ζήτημα* [La question de traduire], Athènes, Estia.

Ladmiral, J-R. (1986), « Sourciers et ciblistes » dans *Revue d'esthétique*, n° 12, p. 33-42.

Ladmiral, J-R. (2002), *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard.

Ladmiral, J-R. (2011), « Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles » dans Monti, E. et Schnyder, P. (dir. 2011), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, p. 29-47.

Ladmiral, J-R. (2014), *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Traductologiques, 2014, rééd. 2016.

Levý, J. (1967), « Translation as a decision process », dans Venuti, L. (éd. 2004), *The translation studies reader*, London / New York, Routledge, p. 148-159.

Meschonnic, H. (1973), *Pour la Poétique II. Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Paris, Gallimard.

Meschonnic, H. (1999), *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.

Missiou, V. (2012), *Περί μεταφράσεως ποιητών : Θεωρητικές τοποθετήσεις Ελλήνων ποιητών του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα και η επίδρασή τους στο Μεταφραστικό τους έργο* [*Sur la traduction des poètes : Positions théoriques des poètes grecs des XIX^e Et XX^e siècles et leurs influences sur l'œuvre poétique de ces poètes*], Thèse : Département de langue et littérature anglaises, Université Aristote de Thessalonique.

Munday, J. (2012), *Introducing translation studies. Theories and applications*, London, Routledge.

Newmark, P. (1988), *A textbook of translation*, Great Britain, Shanghai foreign language education press.

Nida, E. (1964), *Toward a Science of Translation*, Leiden, Brill.

Patrikiou, E. (dir. 1995), *Η μετάφραση του αρχαίου Ελληνικού Δράματος σε όλες τις γλώσσες του κόσμου* [*La traduction du drame grec antique dans toutes les langues du monde*], Athènes, Centre pour la recherche et les applications pratiques du drame grec antique « DESMOI ».

Pym, A. (1997), *Pour une éthique du traducteur*, France, Artois Presses Université/Presses de l' Université d Ottawa, coll. Traductologie et Pedagogie de la traduction.

Pym, A. (2010), *Exploring Translation Theories*, London / New York, Routledge.

Reiss, K. (2000), *Translation Criticism – The Potentials and Limitations*, London / New York, Routledge.

S. a. (1989), *Sixièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 1989) Traduire le théâtre* (1990), Arles, Actes -Sud.

Sapiro, G. (dir. 2008), *Translatio. Le Marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris, CNRS éditions, coll. Culture et société.

Sapiro, G. (2014b), «The Sociology of Translation : A new Research Domain » dans Bermann S. & Porter C. (éd. 2014), *A Companion to Translation Studies*, Malden / MA / Oxford et Chichester, Wiley Blackwell, p. 82-94.

Snell-Hornby, M. (1988), *Translation Studies ; an Integrated Approach*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1988.

Toury, G. (1995), *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins.

Van Hoof, H. (1991), *Histoire de la traduction en occident. France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, Paris / Louvain la Neuve, Bibliothèque de linguistique.

Venuti, L. (1997), *The translator's Invisibility. A history of translation*, London / New York, Routledge.

Venuti, L. (éd. 2004), *The translation studies reader*, London / New York, Routledge.

Williams, J. et Chesterman A. (2002), *The map. A beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*, Manchester UK, Jerome Publishing.

Wolf, M. et Fukari, A. (éd. 2007), *Constructing a sociology of translation*, Amsterdam/ Philadelphia, Benjamins Translation Library.

2. Articles et sites sur les théories de traduction

Bassnett, S. (1991), « Translating for the Theatre » dans *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 1, 1991, [en ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/037084ar>, consulté le 10.10.2016, p. 99-111.

Berman, A. (1988) « De la translation à la traduction » dans *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, n° 1, 1988, p. 23-40.

Bobas, C. (2003 dir.), « La traduction et les échanges littéraires internationaux. Un débat » dans *Μετάφραση [Traduction]* n° 9, 2003, p. 110-130.

Bobas, C. (2008), « De la traduction pour le théâtre. Paroles - Silences – Rencontres, Variantes et Formes d'expérimentations possibles du théâtre néo-hellénique en français » dans *Acta Universitatis wratislaviensia* n° 3062, 2008, Wrocław, p. 145-150.

Brisset, A. (s. d.), *En québécois : langue de traduction, discours de l'identité*, [en ligne] <https://www.erudit.org/en/books/culture-francaise-damerique/identite-cultures-nationales-lamerique-francaise-en-mutation/000451co/>, consulté le 03.12.2017, p. 291-312.

Casanova, P. (2002), « Consécration et accumulation de capital littéraire [La traduction comme échange inégal] » dans *Actes de la recherche en sciences sociales, Traductions : les échanges littéraires internationaux*, vol. 144, Septembre 2002, [en ligne] http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2804, consulté le 11.12.2016. p. 7-20.

Casanova, P. (2005), « Literature as a World » dans *New Left Review*, vol. 31, 2005, [en ligne] <http://www-management.wharton.upenn.edu/raff/documents/CasanovaLitasWorld.pdf>, consulté le 22.10.2016, p. 1-90.

Collombat, I. (2004), « Le XXI^e siècle : L'âge de la retraduction. The 21st Century : The age of Retranslation », dans *International Journal of Humanities and Social Science*, vol. 2, 2004, [en ligne] <http://www.lli.ulaval.ca/fileadmin/llt/fichiers/departement/personnel/professeurs/isabelleCollombat/translationStudies.pdf>, consulté le 10.10.2017.

Cordonnier, J-L. (2002), « Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés » dans *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 47, n° 1, 2002, [en ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/007990ar>, consulté le 11.01.2017, p. 38-50.

Delisle, J. (2005), « Le sens à travers l'histoire de la traduction : de l'antiquité à la fin du XIX^e siècle », 2005, [en ligne] https://www.academia.edu/5995238/Le_sens_%C3%A0_travers_lhistoire_de_la_traduction_d_e_lAntiquit%C3%A9_%C3%A0_la_fin_du_XIXe_si%C3%A8cle, consulté le 09.11.2017, p. 1-20

Déprats, J. M. (2002), « Traduire Shakespeare » dans *La lettre de la Pléiade*, n° 12, Avril-Mai-Juin 2002 [en ligne] <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/Les-coulisses-de-la-Pleiade/Traduire-Shakespeare>, consulté le 06.10.2017.

Even-Zohar, I. (1990), « Polysystem Studies » dans *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, n° 1, 1990, [en ligne] <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>, consulté le 16.10.2016.

Gambier, Y. (1994), « La retraduction, retour et détour » dans *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 39, n° 3, 1994, [en ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/002799ar>, consulté le 10.10.2016, p. 413-417.

Georgousopoulos, K. (1998), « Η αναβίωση του αρχαίου δράματος. Το πρόβλημα της μετάφρασης » [« La résurgence du drame antique. Le problème de la traduction »] dans l'émission télévisée de la chaîne ERT *Paraskinio* / [en ligne] archives numériques : <https://archive.ert.gr/6911/>, consulté le 22.07. 2017.

Heilbron, J. et Sapiro, G. (2002), « La traduction littéraire, un objet sociologique » dans *Le Seuil, Acts de la recherché en sciences sociales*, n° 144, 2002, [en ligne] http://www.persee.fr/docAsPDF/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2803.pdf, consulté le 22.10.2016, p. 3-5.

Heilbron, J. (2010), « Structure and Dynamics of the World System of Translation » dans *International Symposium Translation and Cultural Mediation*, Centre européen de sociologie et de science politique de la Sorbonne (CESSP Paris) & Erasmus University Rotterdam, 22-23

Fevrier 2010, [en ligne]

<http://portal.unesco.org/culture/en/files/40619/12684038723Heilbron.pdf/Heilbron.pdf>, consulté le 22.10.2016.

Holmes, J. S. (1972), « The Cross-temporal Factor in Verse Translation » dans *Meta*, vol. 17, n° 2, [en ligne] <https://doi.org/10.7202/003078ar>, consulté le 18.10.2016, p. 102–110.

House, J. (2006), « Text and Context in Translation » dans *Journal of Pragmatics*, vol. 38, n° 3, 2006, p. 338-358.

Oseki-Dépré, I. (2003), « Théories et pratiques de la traduction littéraire en France » dans *Le français aujourd'hui*, vol. 3, n° 142, 2003, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2003-3-page-5.htm>, consulté le 04.08.2017, p. 5-17.

Paraschos, K. (1942), « Πώς πρέπει να μεταφράζουμε τους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς, και, γενικότερα, οι μεταφράσεις » [« Comment traduire les écrivains grecs anciens et la question générale des traductions »] dans *Nea Estia*, vol. 32, n° 365, 1942, p. 775-784.

Peslier, J. (2010), « Penser la retraduction » dans *Acta fabula*, vol. 11, n° 10, Novembre-December 2010, Confins, fiction & infinitude dans la traduction [en ligne] <http://www.fabula.org/acta/document6026.php>, consulté le 14.10.2016.

Rao, S. (2007), « Sujet et traduction. De la décision de Ladmiral à la pulsion de Berman », dans *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 52, n° 3, 2007, [en ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/016733ar>, consulté le 18.01.2017 p. 477-483.

Regattin, F. (2004), « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique » dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, Automne 2004, <http://id.erudit.org/iderudit/041584ar>, consulté le 10.10.2016, p. 156-171.

Ricœur, P. (1999), « Le paradigme de la traduction » dans *Esprit*, juin 1999, p. 8-19.

Robinson, D. (2017), « What kind of literature is literary translation ? » dans *Target*, vol. 29, n° 3, John Benjamins publishing company, p. 440-463.

Roux, P. (2017), « L'écrivain-traducteur. *Ethos* et style d'un co-auteur » dans *Fabula*, 30 Avril 2017, [en ligne] https://www.fabula.org/actualites/l-ecrivain-traducteur-ethos-et-style-d-un-co-auteur_75636.php, consulté le 10.12.2017.

Sapiro, G. (entretien 2007), « La langue française face au marché de la traduction » dans *Sciences humaines*, 17 Decembre 2007, [en ligne] http://www.scienceshumaines.com/la-langue-francaise-face-au-marche-de-la-traduction-entretien-avec-gisele-sapiro_fr_21786.html, consulté le 22.10.2016.

Špirk, J. (2009), « Anton Popovič's contribution to translation studies » dans *Target*, vol. 21, n° 1, p. 3-29.

Venuti, L. (2006), « Traduction, intertextualité, interprétation » dans *Palimpsestes*, n° 18, 2006, p. 17-41.

Vergnon, M. (2017), « Traduction et altérité chez Paul Ricœur : enjeux pour l'éducation » dans *Le Télémaque*, vol. 1, n° 51, 2017, Presses Universitaires de Caen, 2017, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2017-1-page-107.htm>, consulté le 11.01.2018, p. 107-118.

Wilhelm, J. E. (2004), « Herméneutique et traduction : la question de "l'appropriation" ou le rapport du "propre" à "l'étranger" » dans *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 49, n° 4, 2004, [en ligne] <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n4/009780ar.pdf>, consulté le 19/10/2016, p. 768-776.

Wilhelm, J. E. (2012), « Jean-René Ladmiral – une anthropologie interdisciplinaire de la traduction » dans *Meta*, vol. 57 n° 3, Septembre 2012, [en ligne] <https://doi.org/10.7202/1017079ar>, consulté le 14.11.2017, p. 541–842.

3. Ouvrages sur la question de la langue en Grèce

Babiniotis, G. (1998), *Συνοπτική ιστορία της ελληνικής γλώσσας* [*Panorama historique de la langue grecque*], Athènes, Centre de Lexicologie.

Beaton, R. (1996), *Εισαγωγή στη νεότερη Ελληνική λογοτεχνία* [*Introduction à la littérature grecque contemporaine*], Athènes, Nefeli.

Dimaras, K. Th. (1968), *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες έως την εποχή μας* [*Histoire de la littérature grecque néo-hellénique. Des premières origines jusque à nos temps*] Athènes, Ikaros.

Dimaras, K. Th. (1998), *Νεοελληνικός διαφωτισμός* [*Les Lumières en Grèce moderne*], Athènes, Ermis.

Kohler, D. (1985), *La littérature grecque moderne*, Paris, Que sais-je ?

Mackridge, P. (2009), *Language and National Identity in Greece 1766–1976*, Oxford, Oxford University Press.

Mirambel, A. (1965), *La littérature grecque moderne*, Paris, Que sais-je ?, Presses universitaires de France.

Stavridi-Patrikiou, R. (2008), *Οι φόβοι ενός αιώνα* [*Les Craintes d'un siècle*], Athènes, Metaichmio.

4. Articles et sites sur la question de la langue en Grèce

Babiniotis, G. (s. d), *Η Ελληνική Γλώσσα* [*La langue grecque*], [en ligne] http://www.babiniotis.gr/wmt/userfiles/File/NEG_elliniki%20glossa_d_ekdosh_istoria.pdf, consulté le 15.07.2017

Frangoudaki, A, (1992), « Diglossia and the language situation in Greece : a sociological approach to the interpretation of diglossia and some hypotheses on today's reality » dans *Language in Society* vol. 21, 1992, p. 365–81.

Kotrotsou-Lodou, T. (2004), « Το ελληνικό γλωσσικό ζήτημα » [« La question linguistique grecque »] dans *Επιστημονικό Βήμα*, t. III, Avril 2004, [en ligne] http://www.syllogosperiklis.gr/old/ep_bima/epistimoniko_bima_3/kotrotsou.pdf, consulté le 15.07.2017

Mirambel, A. (1951), « Le roman néo-grec et la langue littéraire en Grèce » dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, mars 1951, p. 60-73.

Mirambel, A. (1964), « Les Aspects psychologiques du purisme dans la Grèce moderne » dans *Journal de psychologie normale et pathologique* n° 4, Octobre 1964, p. 405-436.

5. Ouvrages sur le style et la stylistique

Baker, M. (2000). « Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator » dans *Target*, vol. 12, n° 2, p: 241-266.

Boase-Beier, J. (2011) « Stylistics and Translation » dans Yves Gambier and Luc van Doorslaer (éd.), *Handbook of Translation Studies*, vol. 2, Philadelphia, John Benjamins, [en ligne] <https://translatiostudium.files.wordpress.com/2012/11/stylistics-and-translation-jean-boase-beier.pdf>, consulté le 11.02.2017

Boase-Beier, J. (2014), *Stylistic Approaches to Translation*, London / New York Routledge.

Charalabakis, Ch. (1992), *Νεοελληνικός λόγος. Μελέτες για τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και το ύφος* [*Discours néo-hellénique. Études sur la langue, la littérature et le style*], Athènes, Nefeli.

Cressot, M. (1969), *Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France.

Cohen, J. (1966), *Structure du langage poétique*, France, Flammarion.

Dumarsais, C. (1977), *Traité des tropes*, Paris, Le nouveau commerce.

Dupriez, B. (1984), *Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, 10/18.

Fontanier, P. (1977), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.

Forestier, G. (1993), *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments de rhétorique et de poétique du XVII^e siècle*, Paris, Nathan, Paris.

- Fromilhague, C. (2007), *Les Figures de style*, Paris, Nathan, coll. 128.
- Groupe μ (Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, P., Pire, F., Triron H., 1982), *Rhétorique générale*, Seuil, Centre d'études poétiques, Université de Liège, Paris.
- Jenny, L. (1990), *La parole singulière*, Paris, Belin.
- Kibehi Varga, A. (2002), *Rhétorique et littérature*, Paris, Librairie Klincksieck.
- Leech, G. (1974), *Semantics*, Penguin Books, Harmondsworth.
- Leech, G. N. et Short, M. H. (1981), *Style in fiction. A linguistic introduction to English fictional prose*, London / New York, Longman.
- Molinié, G. (1993), *La stylistique*, Paris, PUF.
- Munday, J. (2009), *Style and Ideology in Translation. Latin American Writing in English*, London / New York, Routledge.
- Papanikolaou, K. (1980), *Νεοελληνική καλολογία. Αισθητική του λόγου [Le beau style néo-hellénique. Esthétique du discours]*, Athènes, Estia.
- Parks, T. (2007), *Translating Style. A Literary Approach to Translation. A Translation Approach to Literature*, London / New York, Routledge.
- Saldanha, G. (2014), « Style in and of, Translation » dans Bermann, S. & Porter, C. (éd. 2014), *A companion to translation studies*, Malden / MA / Oxford et Chichester, Wiley Blackwell, p. 95-106.
- Schapiro, M. (1982), *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard.
- Suhamy, H. (1990), *Les figures de style*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Tabakowska, E. (1993), *Cognitive linguistics and poetics of translation*, Tubingen, Gunter Narr Verlag.
- Vinay, J. P. & Darbelnet, J. (1958), *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier.

6. Articles sur le style et la stylistique

Jenny, L. (1993), « L'objet singulier de la stylistique » dans *Littérature*, n° 89, 1993, Désir et détours, [en ligne]

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_00474800_1993_num_89_1_2633, consulté le 10.02.2017, p. 113-124.

Jenny, L. (1997), « Sur le style littéraire » dans *Littérature*, n° 108, 1997, [en ligne]

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_00474800_1997_num_108_4_2455, consulté le 10.02.2017, p. 92-101.

Jenny, L. (2000), « Du style comme pratique » dans *Littérature*, n° 118, 2000, Nathalie

Sarraute, [en ligne] http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_00474800_2000_num_118_2_1679, consulté le 10.02.2017, p. 98-117.

Malmkjær, K. (2003), *What happened to God and the angels : H.W. Dulcken's translations of*

Hans Christian Andersen's stories in Victorian Britain OR An Exercise in Translational Stylistics, Centre for Research in Translation, Middlesex University-London, 2003, [en ligne]

<https://ira.le.ac.uk/bitstream/2381/10961/6/target%5B2%5D.pdf>, consulté le 10.02.2017.

Malmkjær, K. (2004), « Translational Stylistics : Dulcken's Translations of Hans Christian

Andersen » dans *Language and Literature* vol. 13, n° 1, p. 13-24.

Reggiani, Chr. (2002), « Le style comme indice : le postulat de l'unité » dans *Fabula. La recherche en littérature*, [en ligne]

http://www.fabula.org/atelier.php?Le_style_comme_indice%3A_le_postulat_de_l%27unit%26acute%3B, consulté le 20.02.2017.

Schaeffer, J-M. (1997), « La stylistique littéraire et son objet » dans *Littérature*, n° 105, [en

ligne] http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_00474800_1997_num_105_1_2429, consulté le 10.02.2017, p. 14-23.

Sempoux, A. (1961), « Notes sur l'histoire des mots "style" et "stylistique" » dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 39, fasc. 3, 1961, Langues et littératures modernes -

Moderne taal- en letterkunde, [en ligne] http://www.persee.fr/doc/AsPDF/rbph_0035-0818_1961_num_39_3_2373.pdf, consultée le 13.02.2017, p. 736-746.

7. Ouvrages spécialisés sur la métaphore

Bordas, E. (2003), *Les chemins de la métaphore*, Paris, PUF.

Boys-Stones, G. R. (éd. 2003), *Metaphor, Allegory and the classical Tradition. Ancient Thought and Modern Revisions*, Oxford, Oxford University Press.

Caminade, P. (1970), *Image et métaphore*, Paris, Bordas.

Gibbs, R. W. (2017), *Metaphor Wars. Conceptual metaphors in human life*, Cambridge, Cambridge University Press.

Kövecses, Z. (2005), *Metaphor in Culture. Universality and Variation*, New York, Cambridge University Press.

Lakoff, G. et Johnson, M. (2003), *Metaphors we live by*, London, The University of Chicago Press.

Le Guern, M. (1973), *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse.

Newmark, P. (1985), « The translation of metaphor » dans Paprotté, W. et Dirven, R. (éd. 1985) *The Ubiquity of Metaphor*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 295-326.

Ricœur, P. (1975), *La métaphore vive*, Paris, Seuil.

Shuttleworth, M. (2014), « Translation studies and metaphor studies : Possible paths of interaction between two well-established disciplines » dans Miller, Dr. et Monti, E. (éd. 2014) *Tradurre Figure / Translating Figurative Language*, Bologna, Centro di Studi Linguistico-Culturali (CeSLiC), p. 53-65.

8. Articles spécialisés sur la métaphore

Dubois, Ph. (1975) « La métaphore filée et le fonctionnement du texte » dans *Le Français Moderne*, t. 43, n° 3, Juillet 1975, Paris, d'Artrey, p. 203- 213.

Gréa, Ph. (2002), « Intégration conceptuelle et métaphore filée » dans *Langue française*, n° 134, 2002, Nouvelles approches de la métaphore, [en ligne] <https://doi.org/10.3406/lfr.2002.6456>, consulté le 14.05.2017, p. 109-123

Mason, K. (1982), « Metaphor and translation » dans *Babel*, vol. 28, n° 3, 1982, p. 140-149.

Ricœur, P. (1982), « Imagination et métaphore » dans *Psychologie Médicale*, n° 14, 1982, [en ligne] http://www.fondsricoeur.fr/uploads/medias/articles_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf, consulté le 15.03.2017

Riffaterre, M. (1969), « La métaphore filée dans la poésie surréaliste » dans *Langue française* n° 3, 1969, La stylistique, [en ligne] https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_54, consulté le 10.03.2017, p. 46-60.

Schaffner, Chr. (2004), « Metaphor and translation : some implications of a cognitive approach » dans *Journal of Pragmatics*, vol. 36, n° 7, 2004, p. 1253-1269.

Van Den Broeck, R. (1981), « The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation » dans *Poetics Today*, vol. 2, n° 4, 1981, Translation Theory and Intercultural Relations, Duke University Press, p.73-87.

Dagut, M. (1976), « Can metaphor be translated ? » dans *Babel*, vol. 22, p. 21-33.

V. Sources secondaires générales

1. Ouvrages et articles généraux

Brunel, P. *et al.* (1986), *Histoire de la littérature française*, t. II, XIX^e et XX^e siècles, Paris, Bordas.

Darcos, X. (1992), *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette.

Politis, L. (1978), *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας 1906- 1982* [*Histoire de la littérature néo-hellénique 1906- 1982*], Athènes, MIET.

Schneider, M. (1985), *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse, la pensée*, Paris, Gallimard.

Tadié, J-Y (2007 dir.), *La littérature française : dynamique & histoire*, Paris, Gallimard.

Tsaousis, D. (éd. 1983), *Ελληνισμός-ελληνικότητα : ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας* [*Hellénisme – Hellénicité : axes idéologiques et empiriques de la société néo-hellénique*], Athènes, Estia.

Tziovas, D. (1989), *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο* [*Les métamorphoses de l'ethnisme et l'idéologie de l'grécité pendant l'entre-deux-guerres*], Athènes, Odysseas.

Pinskagia- Alexandropoulou, S. (2010) « Τι είδους ελληνικότητα απασχολούσε τον Ρίτσο τις δύο πρώτες δεκαετίες της ποιητικής του πορείας; » [« Quel type de Grécité préoccupait Ritsos pendant les deux premières décennies de sa création poétique ? »] dans Dimadis, K. A. (dir. 2010) *Identities in the Greek world (from 1204 to the present day)*, 4th European Congress of Modern Greek Studies, Granada, 9-12 September 2010 : proceedings.

2. Dictionnaires et encyclopédies

Abirached, R. *et al.* (1997), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia universalis.

Aron, P., Denis S-J. et Viala A. (2010), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France.

Babinotis, G. (2011), *Ετυμολογικό λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας* [*Dictionnaire étymologique de la langue néo-hellénique*], Athènes, Centre de lexicologie E.P.E.

Brunel, P. (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Du Rocher.

Corvin, M. (dir. 2008), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* [1995], Paris, Bordas, 1995 rééd. 2008.

Coudin, J. A. (2013), *A dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Malden / MA / Oxford et Chichester, Wiley Blackwell.

De Beaumarchais, J-P., Couty, D. et Rey, A. (1984), *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*, Paris, Bordas.

Dupriez, B. (1984), *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, 1984.

Hartnoll, P. et Found, P. (2000), *Λεξικό Θεάτρου [Dictionnaire du Théâtre]*, Université d'Oxford, traduit par Nikos Chatzopoulos, Athènes, Nefeli.

Kouzeli, L. *et al.* (dir. 2007), *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας [Dictionnaire de la littérature néo-hellénique]*, Athènes, Patakis.

Pavis, P. (2004), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

Zoras, G. (dir. s. d), *Μεγάλη εγκυκλοπαίδεια της νεοελληνικής λογοτεχνίας : από τον 10ο αιώνα μ. Χ. μέχρι σήμερα [Grande encyclopédie de la littérature néo-hellénique]*, Athènes, Charis Patsis.

3. Sites internet

Site officiel du CNRS (Centre national de la recherche scientifique)

<http://www.cnrs.fr/>

Site officiel du théâtre de l'Odéon –Théâtre de l'Europe

<https://www.theatre-odeon.eu/#>

Site officiel du ΚΕΓ (Centre de la langue grecque)

<http://www.greek-language.gr/greekLang/index.html>

Site officiel du Théâtre National Grec

<http://www.nt-archive.gr/>

Site officiel du EKEBI (Centre national du livre en Grèce)

<http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=138>

Site officiel du CNL (Centre national du livre en France)

<https://www.centrenationaldulivre.fr/>

Site de la librairie digitale de la littérature grecque, *Thesaurus Linguae Graecae*

<http://stephanus.tlg.uci.edu/>

Site officiel des éditions *Belles Lettres*

<https://www.lesbelleslettres.com>

Site officiel des éditions *Gallimard*

<http://www.gallimard.fr>

Site officiel des éditions *L'Arche*

<https://www.arche-editeur.com>

Site officiel des éditions *Oxus*

<http://www.editions-oxus.fr>

Site officiel des éditions *Estia*

<http://www.hestia.gr>

Site officiel des éditions *Papadimas*

<https://www.papadimasbooks.gr>

Site officiel des éditions *Kaktos*

<http://www.kaktos.gr/about-us>

Site officiel des éditions *MIET*

<https://www.miet.gr/>