

Les deux temps de la reconnaissance dans l'*Electre* de Sophocle

Avant-propos.

Électre hait sa mère, elle n'hésite pas à lui dire son fait. Ce sera l'affrontement, dans l'*agôn* central, impitoyable de part et d'autre, avant que l'action décrite ne rejoigne le plan préparé par Oreste, et suscite en même temps l'effondrement d'Electre. Elle ne veut pas être la fille de sa mère. David Bouvier rappelle¹ les filiations d'usage en précisant que le fils est considéré comme le fils de son père ; et symétriquement la fille, la fille de sa mère. Dans la pièce de Sophocle, les rôles ne sont pas croisés. Electre brise de son côté les liens qui naturellement l'attachent à sa mère ; elle se sépare des femmes et situe en même temps parmi elles l'époux de Clytemnestre, qu'elle déteste. Elle se masculinise et se tourne tout entière vers son père, qui a été tué, rejetant toutes les manifestations de la vie, fixée sur le meurtre de son père et se mouvant dans un espace de non-vie, qui l'éloigne de son entourage.

À l'entendre, n'a-t-elle pas dès le début dénoncé le scandale du meurtre quand il a eu lieu, choisissant d'en être à jamais le témoin et la gardienne de la mémoire ? Le roi était bien le mâle, il a été tué par sa femme. Electre a sauvé le jeune fils qui survivait. Elle usurpe ainsi le rôle dévolu à son frère, l'héritier en titre, et si elle ne cesse d'invoquer l'action qu'elle mène contre les meurtriers, pour la légitimer en se réclamant de l'absence d'Oreste, c'est qu'en vérité elle s'est substituée à lui. Elle rappelle en se lamentant qu'Oreste est absent ; 'il n'est pas venu, comme il aurait dû'. Ce n'est pas tant qu'elle souhaite qu'il vienne. En son absence, la mission de la vengeance lui revient, dans cette situation où le gouvernement est exercé par les tueurs. Sa haine porte sur la vie, qui triomphe dans le camp ennemi des meurtriers et sur leur pouvoir. Sa colère ne lui sied pas, et cela pour deux raisons Elle transgresse l'ordre social, quelle que soit la justesse de son sentiment ; c'est bien ce que son entourage – les femmes comme sa sœur – cherche à lui faire comprendre. Dans l'acharnement de sa révolte, elle quitte les voies tracées à son sexe, et offense le principe même de la vie en se vautrant dans la cendre.

On ne peut nullement voir en elle, dès le début du drame, une alliée d'Oreste, restée seule, et attendant une action de vengeance liée à son retour. C'est exactement le contraire, jusqu'au moment où se produisent la rencontre, et l'identification de l'étranger, venu de loin. Avant cet événement, elle se conduit comme un pseudo-Oreste. La reconnaissance, ce sera d'abord sa défaite – la sanction d'une usurpation. Le travestissement auquel elle s'est accrochée jusqu'au délire final et à la décision de tuer Egisthe, se dissipe au terme de l'entreprise de démystification que conduit le personnage usurpé. Le théâtre, par la mise en place d'une double intrigue, parvient à représenter ces fantasmes et la part de folie, comme il le fait dans *Antigone*. Nous sommes tentés de dire qu'il s'agit d'une situation toute shakespearienne, mais c'est bien du Sophocle, et l'on ne lui a pas souvent rendu son dû.

* * *

¹ Dans sa contribution au colloque CorHaLi (9-11 juin 2011), *Comment et pourquoi comparer des tragédies ? La relation "père-fille" dans les tragédies d'Electre*.

La scène de l'*Électre* de Sophocle que j'ai choisi d'éclairer demande plus encore qu'une autre à être située dans l'action dramatique. Elle fait suite à la fameuse scène de reconnaissance (vers 1174-226), qui est en effet très belle, mais ne l'est que si l'on comprend qu'il ne s'agit précisément pas d'une découverte mutuelle d'identité entre frère et sœur, comme on l'a lue quasi naturellement ou naïvement. Dans la logique de l'intrigue, l'un des partenaires, à savoir Oreste, est le maître du jeu et met la reconnaissance en scène ; en ce sens elle est comme jouée. Le frère contraint la sœur à le reconnaître ; il l'y amène habilement, pas à pas. Mais le jeu qui se joue ne serait pas clairement analysé encore, si l'on n'ajoutait pas qu'Électre subit l'interrogatoire à contre cœur, qu'elle résiste, puis finalement cède et se réjouit, comme forcée par un excès d'évidence, en dehors de toute intuition. C'est qu'à cet instant tragique, où la présence d'Oreste prend corps dans sa conscience, le personnage qu'elle incarne depuis le début, depuis la fuite d'Oreste après le prologue, quand il entend les lamentations de sa sœur dans la demeure, n'a plus de raison d'être.

Le prologue avait entièrement exposé l'intrigue, dans sa planification, ordonnée à Delphes. L'action se préparait dans l'obscurité et le mensonge, laissant un temps la place scénique vide, offerte à l'apparence d'une autre action, aussi légitimée qu'irréalisable. C'est le monde d'Électre, d'une noirceur inouïe, un monde de femmes, d'abord triomphant, puis ébranlé et se dissipant à la fin dans le délire, quand l'heure de la révolte est dépassée par l'action en cours. Les deux niveaux se rejoignent alors. La relation sémantique est complexe ; la contradiction finit par se dévoiler dans le drame et par devenir essentielle. Ce qui s'écroule avait sa vérité ; pourtant le droit divin et sanctionné par Delphes l'annule.

Quand l'étranger, qu'Électre disait attendre et qui n'arrivait pas, est là, elle n'est plus telle qu'elle fut dans sa solitude. Son action a perdu son sens. Oreste ne peut que l'intégrer dans son camp, l'amadouer et la reconvertir. C'est une métamorphose qui, d'une fausse Erinye, fait une guerrière disciplinée, une alliée.

Mais la pièce, pour demeurer intelligible, ne peut pas se réduire à cette rupture, sans que l'on approfondisse sa portée et que l'on évalue les conséquences du fait, fût-il accompli. Elle aménage un espace à cette fin où les deux protagonistes peuvent se parler vraiment avec tout le recul requis, s'expliquer et se comprendre. On quitte la temporalité de l'action pour un 'hors temps' ; les moments d'envolée lyrique ont ce pouvoir, d'être une ouverture réflexive et provisoire. La question : 'Qu'est-ce qu'on fait ?' est presque un 'à quoi bon ?'. N'est-ce pas à ce second niveau, dans cette analyse de la situation nouvelle, que se situe la véritable reconnaissance, dans cette forme de chant de chœur en plein épisode, assumé par les personnages, les acteurs sur l'estrade (*apo skènès*) ? La musique du duo nous manque. A.M. Dale dans son commentaire de l'*Hélène* parlait à juste titre d'un 'duo de reconnaissance', dont la forme, alternativement lyrique et prosaïque, n'avait pas son semblable dans l'œuvre transmise de Sophocle². On y décèle l'influence d'Euripide, comme dans le prologue. La même forme se rencontre chez lui dans ses tragédies, dans *Hélène* (v. 625-97, Ménélas-Hélène), dans *Iphigénie en Tauride* (v. 827-99, Oreste-

² Dale 1967.

Iphigénie), dans *Ion* (v. 1437-509, Créuse-Ion), et dans un fragment d'*Hypsipyle* (Hypsipyle-Eunée).

Dans *Iphigénie en Tauride*, la scène est tout à fait centrale ; elle fonctionne comme un pivot. Il y a un avant et un après. Les méconnaissances et les quiproquos précèdent ; ce qui suit fait partie d'un planning et prépare l'issue. Robert Kannicht, dans l'importante édition commentée qu'il consacre à *Hélène*, analyse parfaitement la structure. Le duo est l'aboutissement d'une recherche dramatique complexe (dans *Hélène* comme dans *Iphigénie en Tauride*), et, dans son développement interne, on passe d'une manifestation de joie à la remise en question et à l'inquiétude³ ; il pense, sans doute à tort, que le morceau d'*Hélène* en est le modèle. Il le distingue, dans sa forme particulière et thématique, mais il l'introduit dans le type plus général de l'*amoibaion*, dont il trouve onze exemples dans les tragédies consultées⁴. Son analyse reste peut-être trop psychologique ; il retient l'émotion due à un accomplissement, souligné par la musique dans sa partie féminine, alors qu'il s'agit, plus techniquement, d'une forme dramatique préexistante, connue du public.

La distinction entre une structure formelle autonome et le déroulé du dialogue dans ce cadre mérite d'être approfondie. La forme délimite un espace propre, réservé au thème de la reconnaissance ; elle crée un fond d'intimité, et une proximité particulière. La discussion qui s'y déploie se situe à l'écart de la progression et des affrontements scéniques ordinaires ; elle s'ouvre à une prise de conscience. Liée au rythme et à la tonalité musicale, c'est déjà une expression en soi, avant que se développe d'une façon inattendue, dans ce cadre connu, un débat paisible et profond, approprié à la situation.

Dans *Ion*, la scène de reconnaissance est de loin la plus longue. Ce ne sont pas des retrouvailles seulement, mais toute la pièce est retournée et rejouée à l'envers. Depuis le début, Ion a revêtu plusieurs identités : d'abord il a passé pour le fils d'un inconnu, et, en tant que serviteur du temple, pour le fils du dieu, maître du sanctuaire de Delphes, puis pour le fils du mari de Créuse. Enfin il est reconnu comme le fils d'un Apollon amoureux et repentant. La mère, telle un oracle, a dévoilé tout son destin ; elle est remontée jusqu'à l'origine, jusqu'aux amours d'Apollon. Ce que le jeune homme conquiert à la fin, c'est sa véritable identité. Aussi se met-il, après tant de fausses reconnaissances, à l'unisson avec Créuse, en chantant un instant avec elle – encore comme un chant de chœur –, avant que la pièce ne se termine par la réflexion usuelle sur l'alternance tragique du malheur et du bonheur.

Recueillie dans des fragments papyrologiques, la pièce mutilée d'*Hypsipyle*, connue depuis 1906, est celle dont les restes, malgré les lacunes et les incertitudes, permettent la reconstitution la plus complète. Elle a été composée dans les dernières années de la vie d'Euripide. La scène de la reconnaissance, conservée sur une large étendue, se trouve à la fin (col. 28, fr. 64, vers 1593-633 ; les derniers vers sont incomplets)⁵. Venus de Lemnos à la recherche de leur mère, chassée de chez elle, les deux fils d'Hypsipyle et de Jason, Eunée et Thoas, arrivent à Némée, dans le Péloponnèse, où, esclave de Lycurgue et d'Eurydice, elle a la charge de leur enfant. Une

³ Kannicht 1969, II 176.

⁴ Kannicht 1969, II 175 n. 6.

⁵ Jouan – van Looy 2002, 212-5.

première rencontre les met face à face, et fait pressentir, à la mère comme aux fils, l'identité qu'ils recherchent. Mais c'est seulement après la victoire à la course dans les jeux de Némée tout juste créés, quand les noms des deux jeunes garçons sont publiés, que la mère et ses fils se reconnaissent véritablement. Eunée, l'aîné, parle pour son cadet. Le duo retrace toute l'histoire, celle des femmes de Lemnos, qui haïssaient l'homme et ont tué tous les mâles de l'île, à laquelle s'enchaîne celle des fils, sauvés et emmenés par Jason sur la nef Argo. Avec le devin Amphiaraos, qui intervient comme médiateur entre la mère, ses fils et les maîtres de Némée, l'expédition des *Sept contre Thèbes* croise celle de la Toison d'or, dans ce lieu pin-darique de Lemnos, assombri par la tragédie d'Hypsipyle.

La scène de reconnaissance de l'Électre de Sophocle se distingue clairement dans cet ensemble. Sa composition strophique la rapproche davantage encore d'un chant de chœur, dont le duo se veut la réplique ou l'imitation, même s'il est brisé par sa dualité constitutive. Les voix s'opposent radicalement. La partie féminine déborde d'épanchements vocaux, narcissiques, spontanés et irrationnels, elle est hautement lyrique, scandée par ses dochmiques et ses iambes syncopés (bacchées et crétiques), à l'exception des trochées de l'épode dans la récapitulation finale. La partie contrôlée et critique appartient à Oreste, le partenaire, et elle reste dans l'orbite du dialogue, par ses trimètres iambiques ordinaires (à l'exception de trois endroits, encore sur le modèle d'Euripide, dans l'antistrophe et l'épode, où le jeune héros évite de marquer ses distances, v. 1257, 1275, 1280). On a comme une leçon de musique, où la chanteuse se fait corriger, puis recommence sans cesse jusqu'à un aboutissement.

* * *

La scène d'Électre se divise en trois parties : la strophe (vers 1232-52) et l'antistrophe (vers 1253-72) se répondent ; elles sont suivies d'une épode (vers 1273-87).

Dans la strophe, Électre entonne un chant de célébration. L'arrivée miraculeuse d'Oreste lui permet de se retrouver et de se ressaisir dans l'attitude d'une admiratrice, se confondant, comme délivrée de toute obligation, dans l'adoration d'un sauveur. C'est le thème du 'il est venu' (*emolet*, v. 1234). Les pluriels emphatiques servent l'amplification, ils s'emparent de tous les termes et les grossissent. Électre ne manque pas de s'y inclure. Elle était le but, et le terme, l'objet du désir. L'autre l'a trouvée, il est venu à elle et il l'a vue. N'est-ce pas la fin ?

Vers 1232 s.

Kamerbeek⁶ est revenu aux scholies, retrouvant dans le corps (*sômatôn*) la personne d'Agamemnon (voir aussi Schadewaldt avec d'autres) ; il suivait Jebb, qui pourtant admettait comme possible la périphrase (« dearest of all men ever born »), défendue par Kaibel (*sômata gegenèmena*). Les grammairiens ont méconnu ou rejeté une figure audacieuse, mêlant les valeurs de 'naissance' et de 'fils', qui expliquent l'itération : 'ô toi, fils, toi qui nais comme le corps le plus aimé de moi'.

⁶ Kamerbeek 1974.

Oreste, sobre et prosaïque, l'arrête ; il tente de la tourner vers l'avenir et le péril couru par le serviteur qui est dans le palais. Il se place dans un dehors qu'impose l'action ; Electre reste entièrement dans le présent de l'événement accompli. Dans le palais clos, il n'y a pas de péril, il n'y a que des femmes : jamais elle n'a redouté ni Clytemnestre ni Egisthe. Elle invoque Artémis, s'identifiant à elle ; la déesse tire sa force de sa virginité vagabonde : elles, par contre, ces créatures, lâches et paresseuses, 'fardeau inutile de femmes, elles sont à jamais au-dedans'. C'est une joute au cours de laquelle Électre retrouve ses anciennes ressources, dans le combat et la négation hérités du meurtre paternel. Oreste, pour la conduire à la réalité, retourne l'argument : Électre n'a-t-elle pas eu à connaître le pouvoir guerrier de ces femmes, et de Clytemnestre en premier ?

Électre, horrifiée, s'écrie : comment Oreste peut-il lui dire cela ? Le mal était-il subi par elle ? Ne l'avait-elle pas provoqué par son refus d'oublier le crime commis, que rien ne pouvait effacer ? Une deuxième fois, elle répond en rappelant le rôle de sauvegarde qu'elle assurait auprès de la tombe du mort, ce poste qu'elle a accepté de tenir, s'insurgeant contre l'oubli. La strophe ainsi se termine par une vision contradictoire, qui exprime l'importance du conflit. Oreste refuse ce point de vue. Électre est obsédée par le meurtre, qui la justifie ; lui, il interprète le sort malheureux de l'accusatrice comme un châtiment infligé par les maîtres. Elle a été victime de la suprématie de ces 'femmes', défendant leur plaisir. Elle a cru pouvoir par son attitude se substituer à son frère et s'arroger un droit. C'est toute la pièce qui est résumée, ses deux niveaux concurrents. Aussi Oreste peut-il conclure en reprenant les termes d'Électre : oui, pour le crime, dont il faut garder la mémoire, mais, pour la vengeance, il y a lieu d'attendre que les circonstances en indiquent le moment.

Dans l'antistrophe, Électre prend les devants et récuse l'argumentation : non, il n'y a pas de présent, pas de circonstances, pas de *kairos*. Le crime pour elle est ainsi fait que les retours qu'il demande s'emparent du moindre instant de la vie. La justice réclame qu'on parle du fait advenu. Une nouvelle fois, en profondeur, le même débat se poursuit jusqu'au bout. Le crime n'a pas arrêté la vie. Oui, c'est à grand peine qu'elle a, à présent, acquis la liberté d'en parler (vers 1256). C'est en reconnaissant le sauveur, celui qu'elle a devant elle. Il acquiesce, mais en retournant le cours de la discussion. Cette liberté doit s'actualiser ; elle conduit à l'action : qu'elle s'y accroche ! Le passé l'a fait parler sans cesse et longuement, qu'elle s'en détourne et attende le moment qui convient et qu'elle repousse ! Là, Électre change de sujet et justifie le ton et la matière. Comment me taire ? Si ce n'est plus le mal commis qui lui impose de parler, il y a ce bien-là, tout à fait présent, qu'elle vit avec le retour d'Oreste. N'est-il pas aussi incroyable et mérite-t-il d'être passé sous silence ? Électre, acceptant ce qui lui arrive d'imprévu, désire dire le bien, comme auparavant le mal. Oreste encore corrige ; il comprend qu'elle ait eu à remplir une fonction dans le passé, tant qu'il n'était pas venu ; or il a attendu (nous ne sommes pas dans les *Choéphores*) que le dieu lui ait demandé de le faire (la reprise du terme de « retour », *molein*, est lourde de sens).

Vers 1264.

La *responsio* (voir le vers 1244 dans la strophe) réclame la présence d'un trimètre. Pour le sens, on s'en passerait (pour ce qu'on attend, voir par ex. Kamerbeck : « Orestes may have encouraged Electra quickly to put her trust in the gods »).

La réponse, Électre se l'approprie encore pour nourrir son insatiable loquacité. N'a-t-elle pas été gratifiée, contre toute attente, par la venue du frère ? Maintenant il ajoute qu'il arrive comme un messager du dieu. Elle s'en tient à ce signe, qui assure une heureuse issue – une garantie (*daimonion*, le mot interprète l'intervention du dieu). Oreste juge bon encore de distinguer : il y a le plaisir que le divin lui procure, il y a aussi la crainte qu'elle ne lui succombe. À ce stade, il a déjà amené sa sœur à croire en lui, et en son action. C'est comme un poème, toujours interrompu ; il évolue et se redresse, d'une sortie lyrique à l'autre. Avec l'épode, on a presque atteint la justesse. Aussi Électre se fait-elle assister par lui dans un chant qui enfin envisage l'avenir et scelle leur union. Elle évoque encore son existence passée, mais comme un *has been*, un ayant été, s'étant rendue maintenant sur le chemin divin du retour d'Oreste. C'est là, à ce moment, que la reconnaissance s'accomplit à l'unisson et qu'elle quitte son personnage d'Électre, le rôle qu'elle a tenu durant toute la pièce. Elle s'en dépouille – on pourrait parler de *catharsis*. Elle regarde en arrière : telle qu'elle fut, elle risquait de perdre le frère aimé. Oreste appuie fermement son souhait (au vers 1279) – c'est une référence à un tour connu de surenchère. Au chant 24 de l'*Illiade*, Iris décrit à Priam la conduite future d'Achille : 'il ne te fera rien, et empêchera toute autre personne de te faire du mal' (au vers 185). Mais avec une ironie ciblée, Oreste peut intégrer cette phrase dans une action de vengeance à laquelle sa sœur serait associée : 'il existe d'autres gens pour susciter ma colère, en t'empêchant de me voir'.

Électre conclut : elle résume l'histoire et situe la présence d'Oreste dans son âme et dans son action. À un premier stade, celui du début de la tragédie, elle a entendu la voix, bien qu'elle n'eût aucun espoir, puis quand on a rapporté sa mort aux jeux, elle a su garder le silence et n'a pas crié en l'apprenant. N'est-ce pas une assurance pour la vérité de cette autre Électre qu'elle s'est résolue à être ? Cela, pour le passé. Quant au présent, il est si radieux et convaincant qu'il lui donnerait encore dans le malheur la force de résister (v. 1285-7). C'est une déclaration d'amour ; elle est prête à sceller une alliance guerrière.

Il existe ainsi un modèle, très vraisemblablement conçu par Euripide, la forme brisée d'un discours hyperlyrique, qui a pour fonction de créer un espace d'intimité et de proximité, un isolement et une réclusion, favorisant une extase clairvoyante. Il suffit de comparer l'excès dans l'entrée en matière superlative (identique dans *Hélène* et *Iphigénie en Tauride*). On communique à deux voix contredisantes, exaltées et sobres, célébrant le bonheur d'être réunis, entre frère et sœur, entre mère et fils, entre mari et femme. Partant de ce rappel d'un lien étroit, le discours, fortement différencié chaque fois, peut suivre le chemin qui lui plaît, accepter d'affronter la menace et aller vers le péril. C'est comme si le sentiment confirmé d'une étroite parenté l'avait doté, dans le sens de la tragédie, de la force de se muer, au-delà du plaisir, en lucidité.

Jean Bollack

Jean Bollack

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Dale 1967 = Euripides, *Helen*, Edited with Introduction and Commentary by A.M. Dale, Oxford 1967.

Jouan – van Looy 2002 = Euripide, *Tragédies*, 8.3, éd. par F. Jouan – H. van Looy, Paris 2002.

Kamerbeek 1974 = Sophocles, *The 'Electra'*, ed. by J.C. Kamerbeek (The Plays of Sophocles: Commentaries 5), Leiden 1974.

Kannicht 1969 = *Helena*, herausgegeben und erklärt von R. Kannicht, Heidelberg 1969.

Abstract: The scene of recognition between Electra and her brother Orestes in Sophocles's *Electra* presents a remarkable treatment of a classical pattern. Orestes has already recognised his sister at the beginning of the play. In a way it is a tricked recognition. He obliges her to recognize him not only as Orestes, but as the master of the game and director on the stage. The scene ends in the loss of an usurped identity. The girl recognises that Orestes is the Avenger, and abandons her manly rôle.

Keywords: recognition, avenger, gender, brotherhood, performance.