

L'Oreste des *Choéphores* : histoire des interprétations*

L'Oreste des *Choéphores* est apparemment moins problématique que le héros présenté dans l'*Électre* d'Euripide, ce qui semblerait bien s'adapter à l'idée traditionnelle selon laquelle l'ἠθοποιία eschyléenne est esquissée à grands traits 'héroïques', sans trop de raffinements psychologiques¹. Ne faisant pas recours à la critique radicale d'Euripide (ni au silence inquiétant de Sophocle), l'histoire du matricide racontée par Eschyle paraît en effet mettre en scène un personnage assez linéaire. Avant d'être directement confronté à Clytemnestre, Oreste ne s'interroge jamais de manière explicite sur l'iniquité de son acte, et même l'hésitation qu'il a devant le sein dévoilé de sa mère est vite dissipée par la réplique de Pylade, lui rappelant ses devoirs vis-à-vis d'Apollon. C'est après le meurtre, dans l'*exodos* de la pièce, qu'Oreste doit subir l'assaut des Érinyes et supporter le dérèglement de son esprit, mais il retrouve ensuite la santé mentale et est définitivement acquitté grâce aux bons offices du dieu de Delphes. Que dire, alors, de ce personnage, sinon qu'il s'agit d'un héros tout d'un bloc, affrontant l'horreur du matricide au nom de sa *pietas* envers les dieux et envers son père? Et pourtant, le portrait d'Oreste qui se dessine à travers les divers commentaires des *Choéphores* est beaucoup plus complexe que cela et présente plusieurs facettes contradictoires: à côté des lectures qui voient en Oreste un personnage éclairé et modéré, confiant en la force qui lui vient d'Apollon, nous assistons aussi à l'émergence graduelle d'un héros tourmenté et mélancolique, dont la pièce mettrait en scène les doutes et les fluctuations émotives même avant la fin, même avant que la folie provoquée par l'apparition des Érinyes ne se déclare. Ce qui commence à s'ébaucher est en somme l'image d'un Oreste-Hamlet (le parallèle, comme nous le verrons plus loin, est avancé de manière explicite chez certains interprètes), tandis que la tragédie dans son ensemble est progressivement assimilée à une étude de caractère, dont l'intérêt principal résiderait précisément dans la description de l'âme de son héros.

* Une version abrégée de ce texte a été présentée dans le cadre du XXI^e Symposium International CorHaLi «Les Trois Electre» (Lille, 9-11 juin 2011), organisé par F. Blaise, A. de Cremoux et moi-même. Mes réflexions sur les Oreste des *Choéphores* se sont d'ailleurs développées à partir d'un exposé consacré aux vv. 997-1000 de la pièce et à leurs vicissitudes exégétiques, que j'ai présenté lors du colloque «Comment on édite les textes anciens», organisé par le GDR *Ars scribendi* (Lyon, ENS, 5-6 novembre 2010), et dans l'atelier de philologie «Comment lit-on un texte poétique grec ancien?», animé par P. Judet de La Combe (Paris, EHESS, 22-23 novembre 2010). Je remercie vivement ceux qui ont participé à toutes ces rencontres pour les observations et les critiques qu'ils ont bien voulu me communiquer. Que Xavier Gheerbrant soit également remercié de sa relecture.

¹ Voir, par exemple, les considérations de Wecklein 1888, 24: «die Charakteristik der Personen beschränkt sich im allgemeinen auf große Züge, psychologische Feinmalerei liegt Äschylos fern. Die Personen sind nicht gewöhnliche Menschen, sondern gehören auch in ihrem Wesen wie in ihrer Erscheinung der Heroenwelt an». L'appréciation de la caractérisation des personnages dans la tragédie eschyléenne a bien évidemment évolué depuis l'époque de Wecklein, comme le prouvent les analyses profondes et nuancées de Easterling 1973 et Seidensticker 2009. Les problèmes liés à l'étude du *character* dans le théâtre antique ont d'ailleurs été l'objet d'un très long débat, qu'il serait vain de vouloir résumer ici: pour la discussion de ses enjeux voir, en particulier, Easterling 1990 et Goldhill 1990.

J'analyserai la création de ces Oreste multiples dans quelques commentaires du XIX^e siècle – notamment ceux de Klausen, Verrall et Wilamowitz –, pour observer de quelle manière ce que l'on pense de l'ἦθος du personnage influence et/ou se trouve influencé par le texte difficile du seul manuscrit qui nous a transmis la pièce. Mon but n'est pas de réhabiliter des interprétations sans doute dépassées, encore moins de critiquer les savants qui les ont proposées, mais plutôt de comprendre quels sont les présupposés culturels qui les ont rendues possibles: en ce sens, malgré la restriction de la perspective choisie, ce travail voudrait être une contribution à l'étude de la tradition imprimée des textes anciens, dont l'intérêt a été souligné par plusieurs interprètes, de différentes orientations².

1. «Diis totus deditus»: l'Oreste de Klausen.

Pour mesurer la nouveauté de l'interprétation 'hamlétique' du héros des *Choéphores*, il convient de commencer par un commentateur chez qui la vision d'un Oreste dévot et pacifié est affirmée avec une force particulière. Il s'agit de Rudolph Klausen qui, peu avant la parution de son édition, avait exposé la profondeur de la théologie eschyléenne dans les *Theologumena Aeschlyli tragici*³. Compte tenu du rôle central que la religion joue, d'après Klausen, dans l'œuvre d'Eschyle, il n'est pas étonnant de lire dans l'Introduction de ses *Choéphores* qu'Oreste est «diis totus deditus», et qu'il se prépare par conséquent au matricide ordonné par Apollon sans aucune hésitation, avec une volonté inébranlable⁴. Il faut pourtant souligner que l'Oreste de Klausen est loin d'être un pâle instrument des injonctions divines: au contraire, il est présenté comme un jeune homme entreprenant, désireux de recouvrer son pouvoir royal autant que de servir les dieux⁵, qui accomplit sa mission grâce à une combinaison heureuse de l'aide surnaturelle et de ses vertus humaines.

Deux passages du commentaire de Klausen illustrent de façon particulièrement claire les qualités distinctives qu'il attribue à Oreste. Le premier résume l'attitude du héros vis-à-vis d'Électre; le second explicite les sous-entendus du deuxième *stasimon*, lorsque le Chœur invoque l'assistance des divinités olympiennes et établit un célèbre parallèle entre Oreste et Persée:

ubi ad Electram primo accedit, *prudencia potius et consideratione utitur, quam ullo amoris impetu abripitur*: quanquam profecto negari non potest resonare in omnibus illis, quibus Electram salutatur, pietatem et amorem.

(Klausen 1835, xx; c'est moi qui souligne)

² Parmi les nombreuses études qui se sont penchées, d'un point de vue général, sur cette question, voir au moins Judet de la Combe 1990, 1997, Goldhill 1997, 1999, Shuttleworth Kraus 2002, Citti 2006a et 2006b (en part. 7-27).

³ Klausen 1829, 4 s.: «nemo vero tantopere extollit, tam perspicue exhibet omnem deorum rationem, quam Aeschylus, nemo tantum studii dicabat intuendis et adumbrandis deorum formis».

⁴ Klausen 1835, xix: «Orestis animus exhibetur similis Agamemnoni in tragoedia prima, insignis est in eo pietas, qua diis totus deditus est. [...] Eum non dubium et haesitantem procedere cernimus, sed certa voluntate paratum ad aggrediendum facinus quod iusserint dii».

⁵ *Ibid.*: «vides animum iuvenis strenui, patris amantissimi, gloriae et potentiae cupidi».

aptissima est Persei et Orestis similitudo: omne enim Persei facinus clarissimum in eo versatur, quod horrores [...] ab alacri quodam et versuto filio Iovis *non impetu temerario, sed prudenti arte* superantur. Propterea Mercurii et Minervae auxilio opus est ei, qui *non vi rudi, sed consilio omnia perficiunt*.

(Klausen 1835, 192 s.; c'est moi qui souligne)

Comme le montre la proximité lexicale et conceptuelle de ces deux extraits, l'Oreste de Klausen paraît avoir fait son choix entre la *prudentia* et l'*impetus*: en plus d'être le héros de la dévotion, il est le héros du discernement, de la maîtrise de soi, du calcul rationnel – en un mot, d'un ensemble de vertus 'politiques' et 'masculines' qui, tout en n'interdisant pas la tendresse, le retiennent de s'abandonner à des impulsions et à des sentiments irréflechis.

Pour mieux évaluer cette caractérisation, et comprendre de quelle manière elle se construit au fil du texte, il est intéressant d'examiner le traitement que Klausen réserve au *kommos*, dont la violence et l'émotivité – l'*impetus*, justement – peuvent difficilement être niées. Or, si le savant semble reconnaître qu'Oreste est ici habité par ses émotions, s'il met en relief tant la *cupiditas occidendi* qui brûle dans son âme que la douleur éprouvée vis-à-vis du matricide⁶, plusieurs remarques de son commentaire semblent en réalité s'efforcer de réduire ce trouble émotif, ou du moins de le présenter comme un emportement correct et tout à fait séant à l'homme de pouvoir qu'est Oreste. Klausen repère en effet deux thèmes parallèles dans la lamentation, et construit d'un côté l'image d'une Électre abandonnée à l'émotion privée, uniquement concentrée sur ses souffrances et sur celles du δόμος, comme il convient à une jeune fille; de l'autre, il construit l'image spéculaire d'un Oreste public et politicien, qui déplore, sur un ton plus posé que sa sœur, les torts subis par Agamemnon et la ruine de son pays⁷. Il faut sans doute préciser que le savant pouvait effectuer cette répartition de rôles grâce à l'arrangement erroné des vv. 380-422 qui était courant à son époque, et qui attribuait à Oreste l'antistrophe 4 où il est question des

⁶ Voir, par exemple, les observations avancées à propos du dernier couple strophique du *kommos* (vv. 466-75), adjugé à Electre et à Oreste parce que «liberos iam querelas fundere aptissimum est, quum vindicta de ipsa matre sumenda sit» (Klausen 1835, 143 s.). Voir aussi l'appréciation du *kommos* dans son ensemble: «non dubitat Orestes de patrandi caede, sed omnem eius rationem perpendit, eaque perpensa [...], sensibus modo mitioribus modo vehementioribus incenditur eius cupiditas occidendae matris» (Klausen 1835, 124). Mais on remarquera que dans ce dernier extrait Klausen place tout de même à la base des élans affectifs d'Oreste un mouvement d'évaluation rationnelle: avant de se laisser envahir par ses sentiments, en effet, le héros «souple» attentivement la *ratio* du matricide – tout comme il «pèse» ces mêmes sentiments, dans un balancement perpétuel de transport et de contrôle, afin d'affermir sa décision (Klausen 1835, XIX: «[Orestis] firmitas sane quidem augetur eo, quod omnes [...] sensus proferuntur et quasi pensantur»).

⁷ Klausen 1835, 130: «Electra [...] tristiores sortem suam et suorum exhibet [...], animo magis commoto, quam Orestes. Ille [...] de patris sorte potius cogitat, quam de sua, Electra [...] de se ipsa, atque quum nostris malis semper vehementius commoveamur quam alienis, bene se habet ratio eius orationis tristius et vehementius concitata». Voir aussi plus loin, p. 133: «[vides] Electram poscere vindictam pro calamitate domus, Orestem pro iure civitatis et Agamemnonis».

πιστά (v. 397) établis pour la terre d'Argos, à Électre la strophe 6 où sont mentionnées les demeures (v. 408 δωμάτων) des Atrides⁸.

Mais il reste un passage où la mesure et la bienséance d'Oreste sembleraient céder le pas à des émotions plus violentes. Il s'agit de l'antistrophe 6 (vv. 418-22), ainsi éditée et paraphrasée par Klausen:

<p>OP. τί δ' εἰπόντες τύχομεν; ἢ τὰ περ πάθομεν ἄχρα πρὸς γε τῶν τεκομένων; πάρεσι σαίνειν, τὰ δ' οὔτι θέλγεται. λύκος γὰρ ὅστ' ὠμόφρων ἄσαντος ἐκ ματρὸς ἐστι θυμός⁹.</p>	<p>Quidnam dicamus, quod tempori aptum sit? An forte mala nobis a parentibus illa- ta? Haec nulla persuasione placantur: efferatus enim animus eam a matre non accipit.</p>
--	---

(Klausen 1835, 136)

À qui appartient ce θυμός cruel comme le loup, cet «efferatus animus» qui n'accepte aucun apaisement? La querelle datait de bien avant Klausen: certains interprètes avaient en effet attribué le θυμός en question à Clytemnestre, en considérant ἐκ ματρὸς comme l'équivalent d'un génitif possessif¹⁰; d'autres avaient cru repérer dans ces vers une affirmation concernant l'esprit du locuteur – d'Électre ou d'Oreste, selon les différentes attributions de l'antistrophe –, en retrouvant dans ἐκ ματρὸς l'idée d'une origine héréditaire (le θυμός 'que je tiens de ma mère')¹¹. Klausen s'appuie, en revanche, sur la scholie de M <θυμός> ὁ τοῦ Ἀγαμέμνονος [=26.8 Smith] pour suggérer une solution radicalement différente. Cet ἄσαντος θυμός ne peut appartenir qu'à l'ombre irritée d'Agamemnon, son esprit est implacable comme un loup féroce et ne se laisse pas apaiser par les offrandes de Clytemnestre¹². Bien qu'aucune indication ne soit fournie dans les notes, ἐκ ματρὸς semblerait donc être rattaché à ἄσαντος, plutôt qu'à θυμός, et être considéré comme l'équivalent d'un complément d'agent¹³. La lecture de Klausen est sûrement erronée, car aucun élément du contexte ne rend suffisamment explicite l'attribution du θυμός à Agamemnon, mais, plus que par la syntaxe du passage, elle paraît avoir été influencée par la volonté de dissocier d'Oreste l'esprit intraitable du loup, et d'éliminer en même

⁸ Il faudra attendre une quarantaine d'années et les *Studien zu Aeschylus* de Wecklein (Wecklein 1872, 160), pour que toutes les antistrophes d'Oreste soient correctement attribuées à Électre, et vice-versa.

⁹ Ici et ailleurs, je mets en gras les modifications de la *paradosis*: 418 τί δ' εἰπόντες Bothe 1805 (τί δ' ἄν εἰπόντες Robortello) : τί δ' ἄν πάντες M; τύχομεν Hermann 1798 : τύχομεν ἄν M; ἢ Blomfield 1824 : ἢ M; 419 ἄχρα Schwenk 1819 : ἄχθεα M.

¹⁰ Voir, par ex., Stanley 1663, 439: «tamquam lupa crudelis, implacabilis est matris animus».

¹¹ Voir, par ex., Bothe 1831, 181: «nullo modo mitigari posse ait animum suum, a matre acceptum, velut hereditarium», qui attribue ces vers à Oreste. Pour les vicissitudes de cette portion du texte dans les traductions du XX^e siècle voir la contribution de B. Barillé dans ce volume (pp. 187-204).

¹² Klausen 1835, 137: «quanquam enim inferiis Agamemnoni adulabatur Clytaemnestra, tamen non leniebatur eius ira [...]. θυμός] Ἀγαμέμνονος sch. Sunt qui ἐκ ματρὸς pro ματρὸς dictum existiment [...]. At neque illud bene dictum esse arbitror, neque tam saeva est Clytaemnestra, ut filium aspernaretur, si hic neglecto patris iure sibi morem gereret».

¹³ Cette explication du groupe prépositionnel avait d'ailleurs été avancée deux siècles plus tôt par Stanley qui, à côté de l'interprétation ἐκ ματρὸς=ματρὸς, avait aussi proposé la traduction alternative «non exoranda a matre est ira nostra» (Stanley 1663, 823).

temps l'idée d'une tare caractérielle qui se transmettrait de mère en fils. Klausen ne veut certes pas d'un héros exaspéré, qui assume l'hérédité de Clytemnestre et qui se laisse presque animaliser par ses passions¹⁴.

Après le *kommos*, dans la mise en acte de la vengeance, Oreste continue d'ailleurs d'être présenté comme le dépositaire d'un discours raisonné et averti, aussi bien lorsqu'il arrive aux portes du palais que lorsqu'il affronte sa mère. Klausen consacre en effet une longue note au v. 664 γυνή τ' ἄπαρχος, ἄνδρα τ' εὐπρεπέστερον, où il s'applique à préserver les requêtes qu'Oreste adresse au portier des maladresses que ses prédécesseurs y avaient repérées¹⁵, et adjuge les mêmes talents discursifs, unis à la *prudentia* habituelle, au héros qui s'entretient avec Clytemnestre, d'abord dans la scène de la tromperie, puis dans la stichomythie qui précède le meurtre, où il argumente pour prouver que le matricide est conforme à la justice¹⁶. L'importance que cette dernière scène revêt pour Klausen peut du reste être évaluée d'après son choix novateur de conserver la leçon de M au début du troisième *stasimon* (vv. 939 s.) ἔλακε δ' ἐς τὸ πᾶν ὁ πυθοχρήστας φυγάς, à une époque où la correction ἔλαχε de Schütz, concurrencée par l'ἔλασε de Pauw, était *textus receptus*¹⁷. Si ces conjectures mettaient l'accent sur l'accomplissement imminent de l'entreprise du héros – Oreste 'a obtenu pleinement [sa charge] par le sort' (ἔλαχε) ou 'a poussé sa course jusqu'au bout' (ἔλασε) –, Klausen choisit de garder le douteux ἔλακε pour souligner la virtuosité et l'efficacité de l'exploit argumentatif accompli dans l'épisode précédent, en rattachant du même coup la parole d'Oreste à

¹⁴ Il serait tentant de rapprocher ce choix interprétatif du traitement que Klausen consacre à *Ch.* 274 s. τρόπον τὸν αὐτὸν ἀνταποκτείνει λέγων / ἀποχρημάτοισι ζημίαις ταυρούμενον, un autre passage extrêmement problématique de la pièce, où Oreste est censé devenir «furieux comme un taureau» lorsqu'il tuera les meurtriers de son père (pour la discussion des difficultés soulevées par ces vers, voir Garvie 1986, 112 s., et Citti 2006b, 80-5). Klausen trouve insatisfaisante la position du v. 275, en objectant qu'il paraît déplacé de mentionner ici la spoliation d'Oreste, et que le verbe ταυροῦμαι ne se réfère pas à la fureur en général, mais à l'expression colérique du visage (Klausen 1835, 23). Le vers est ainsi transposé après le v. 285 ὄρωντα λαμπρὸν ἐν σκοτῶ νομῶντ' ὄφρυν, / ἀποχρημάτοισι ζημίαις ταυρούμενον, de sorte que la 'taurisation' en question est encore une fois attribuée à l'ombre en colère d'Agamemnon, qui «remue ses yeux dans les ténèbres, furieux comme un taureau». Peut-on supposer que l'élimination de la furie du taureau de la gamme émotionnelle d'Oreste soit influencée par le même effort de modération qui suggère, dans le *kommos*, l'éloignement de la cruauté du loup?

¹⁵ Voir en particulier les remarques (sans doute trop subtiles) de Wellauer 1824, 187, pour qui l'étranger/Oreste trahirait une parfaite connaissance de la maison en mentionnant la γυνή qui la gouverne, et se rattraperait ensuite en demandant de parler avec un homme. Klausen réagit avec une certaine aigreur: «in hac vero arte obliviscendi et celandae oblivionis nescitur, utrum poeta an Orestes sit stolidior. [...] Non plura loquitur Orestes, quam ea, quae rationem reddant, cur potius cum viro quoriam, quam cum domina aedium agere cupiat» (Klausen 1835, 168).

¹⁶ Klausen 1835, xx: «eadem prudentia, qua adiutus matri imploranti rationem reddit de iustitia caedis, cernitur in arte ea, qua dissimulatus matrem decipit».

¹⁷ La conjecture de Pauw 1745 (II 1040), s'appuyant sur la scholie ἤλασεν δὲ εἰς τὸ τέλος τοῦ δρόμου [=39.29 Smith], était adoptée par Heath 1762, 116 et par Hermann 1789, 126. Celle de Schütz 1797, qui s'accompagnait de la modification ultérieure δὴ τὸ πᾶν, était adoptée – mais avec le ἐς τὸ πᾶν de M – par Schwenk 1819, Blomfield 1824, Wellauer 1824, Scholefield 1828. Dans les éditions contemporaines, c'est la proposition de Pauw qui prévaut, notamment chez Page 1972, West 1998 et Sommerstein 2008. Pour une défense de ἔλακε, voir toutefois Citti 2006b, 225-30.

celle d'Apollon. Lorsqu'il a démontré la légitimité de son acte, Oreste a 'parlé complètement', et il s'est présenté par-là comme le porte-parole des enseignements reçus à Delphes:

dixit omnino exsul qui Pytho consuluit, id est: satis omnino rem dicendo exhibuit, iisque argumentis, quorum rationem ab oraculo Pythico doctus est. Respiciunt altercationem Orestis cum matre, ubi hic illi demonstravit iustam esse caedem.

(Klausen 1835, 206)

Ce personnage solide et raisonneur, fort de l'éloquence qu'il tient d'Apollon, ne faiblira que dans l'*exodos* de la pièce, quand le pressentiment de l'attaque des Éri-nyes fera finalement vaciller son esprit et son langage. C'est pourquoi, aux vv. 991-1006, Oreste cumule plusieurs définitions de Clytemnestre et du πέπλος qui a servi à tuer Agamemnon, mais sans pouvoir les organiser en une structure ordonnée, en raison du trouble qu'il ressent¹⁸. Il lui reste pourtant la certitude d'avoir agi conformément à la justice et aux ordres oraculaires, de sorte que même cette folie naissante n'arrive pas à briser complètement son esprit¹⁹. Après avoir mentionné le rôle déterminant joué par Apollon et la protection qu'il ira chercher à Delphes, il peut en effet affirmer (vv. 1040-3):

τάδ' ἐν χρόνῳ μοι πάντας Ἀργείους λέγω
καὶ μαρτυρεῖν μοι μὲν ὄσ' ἐπορσύνθη κακά.
Ἐγὼ δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος
ζῶν καὶ τεθνηκῶς τάσδε κληδόνας λιπών.

Haec ut omnes videant Argivi postulo et testimonia reddant, quatenam scelera hic patrata sint: ego iam exsul abibo, et vivus et mortuus haec profitebor.

(Klausen 1835, 219)

Le v. 1041 était au centre d'un débat acharné depuis au moins deux siècles (μοι μενέλεως M : μοι πῶς Stanley 1663 : μέλε' ὡς Hermann 1798, etc.), et la solution μοι μὲν ὄσ' que propose Klausen n'est pas des plus brillantes²⁰. Plus que sur le détail grammatical de sa reconstruction, il vaut la peine de s'arrêter sur son interprétation de κακά, qui pourrait être considéré comme une allusion 'large' aux malheurs des Atrides – incluant le crime d'Oreste –, mais que Klausen préfère restreindre aux

¹⁸ Klausen 1835, 213: «in cumulandis his epithetis crescit eius ira, deseritur iustus enumerandi ordo, ut decet animum commotum». En raison de cette irrégularité, les vers en question avaient subi diverses corrections; voir plus loin pour le traitement que leur réservera Verrall.

¹⁹ Klausen 1835, 209: «praesentit insaniam, sed ita etiam confidit iustitiae iussoque Apollinis».

²⁰ μοι ὄσ' avait déjà été suggéré dans les *Corrigenda* de Robortello, mais l'insertion de la particule μὲν serait nécessaire, pour Klausen, afin de rétablir le balancement avec le δέ du vers suivant. Quant à la syntaxe des vv. 1040 s., il faudrait sous-entendre, avant le verbe λέγω, l'infinitif ὄψεσθαι – à tirer du ὄρατε du v. 1034! – et lui coordonner καὶ μαρτυρεῖν (Klausen 1935, 219). C'est une proposition très improbable, mais elle doit être mesurée à l'aune des tentatives également désespérées qui l'avaient précédée. Tous les prédécesseurs de Klausen, en effet, s'étaient erronément efforcés de retoucher le μενέλεως de M, sans parvenir à aucun résultat appréciable; il faudra attendre une dizaine d'années et l'édition de Franz 1846 pour réaliser que μενέλεως est sans doute correct, et que le v. 1041 transmis par M pourrait en réalité résulter de la confluence de deux vers séparés. Voir Garvie 1986, 341 s., et l'apparat de West 1998, pour les diverses tentatives de reconstruction proposées.

seuls méfaits de Clytemnestre²¹. Avant de partir en exil, le héros ne demanderait donc aux Argiens que de porter témoignage de la faute maternelle: on est bien loin de la reconnaissance de l'horreur du matricide, quoique tempérée par la foi en le soutien d'Apollon, que d'autres interprètes avaient repérée dans les mêmes vers²². La suite de la paraphrase de Klausen est trop libre, et les notes du commentaire trop évasives, pour comprendre de quelle manière il reconstruit les vv. 1042 s., et comment il résout, en particulier, le problème syntaxique posé par l'absence de verbe principal, qui avait poussé certains de ses prédécesseurs à postuler une aposiopèse ou une lacune après λιπών²³. Ce qui paraît sûr, en revanche, est que les κληδόνες d'Oreste sont identifiées aux paroles qu'il vient de prononcer, à savoir au rappel des κακά de Clytemnestre. Si tout le peuple doit en témoigner à Argos, Oreste lui-même les répétera indéfiniment le long des chemins de l'exil:

testimonium ab illis requiro: ego vero haec constanter profitebor. Sensus enim horum versuum est hic: me neque vagum iter exsilii, nec vita nec mors in profitenda hac oratione frangent.

(Ibid.)

Pour Klausen, en d'autres termes, le héros abandonne sa patrie en affirmant à tout jamais la légitimité de la vengeance qu'il a assumée: même au bord de la folie, il possède encore une foi qui lui permet de justifier son acte²⁴.

Nous sommes presque à la fin de la pièce, quand le héros voit finalement les Éri-nyes de sa mère. Et ici aussi, le détail du commentaire de Klausen laisse percer son interprétation générale. Reprenant une thèse avancée par Müller, il suggère en effet que les déesses devaient réellement faire leur apparition au fond de l'orchestra, de manière à être perçues par Oreste et par les spectateurs, mais non par le Chœur, qui a les yeux tournés vers la scène²⁵. C'est une reconstruction sans doute indéfendable,

²¹ Klausen 1835, 219: «scelera, quae Clytaemnestra patravit».

²² Voir, par exemple, Schütz 1800, 197: «hoc vero postulo ut suo tempore mihi omnes Argivi contestentur, quo pacto infelicia [μέλε' ὄς] haec mala (*atrox matris caedes*) perpetrata sint».

²³ L'hypothèse de la lacune après 1043 – qui sera adoptée par Hermann 1852 et, plus récemment, par Page 1972, Garvie 1986, Sommerstein 2008 – avait été invoquée par Boissonade 1825, 270. Schütz 1797 (voir n. suivante) et Blomfield 1824 avaient en revanche opté pour l'aposiopèse. D'autres interprètes avaient retouché le v. 1042 pour suppléer le verbe manquant (ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀποξενῶ Bothe 1831, 226; ἀλήτης εἴμι γῆς ἀπόξενος Dobree 1833, 29), tandis qu'une minorité d'éditeurs avaient essayé de défendre le texte transmis, et de faire en même temps des vv. 1042 s. une unité syntaxique complète et achevée, en sous-entendant un εἴμι (Wellauer 1824, 219) ou un ἄπειμι (Heath 1762, 119). Cette dernière solution paraît finalement assez proche de la paraphrase «exsul abibo» fournie par Klausen.

²⁴ Les préjugés à l'œuvre dans cette lecture apparaîtront peut-être de manière encore plus claire si on la compare aux interprétations précédentes, en particulier à celle de Schütz 1797, 135: «hic post λιπών aposiopeseos vel pausa signum appingendum [...]. Ipse nimirum Orestes hic secum pugnat, et in diversas partes animi fluctuatione distrahitur. *Ego vero iam exul ab hac terra errabo, et vivus mortuusque pessima hac fama (matricidae scil.) urgebor...*». Grâce à une compréhension différente du substantif κληδόν, pris au sens de '(mauvaise) réputation', les mêmes vers expriment donc pour Schütz le désespoir d'Oreste, tandis que la syntaxe inachevée de cette phrase traduirait son conflit intérieur et ses hésitations.

²⁵ Klausen 1835, 220 et Müller 1833, 74 s. Pour une étude plus approfondie de la question, voir Brown 1983, en part. 13-22.

mais elle s'accorde bien avec la lecture des *Choéphores* que le savant a fournie jusqu'ici: d'un côté, l'apparition d'Érinées en chair et en os lui permet de souligner que ces démons ne sont pas le fruit de l'esprit perturbé d'Oreste; de l'autre, l'épiphanie offre une représentation concrète des forces divines que Klausen voit opérer dans la pièce (et dans le théâtre d'Eschyle en général). La conclusion des *Choéphores* montre en somme que les plans et les actions des dieux se superposent à ceux des hommes, même avant les *Euménides*, et ce retrait de l'humain face à une puissance qui le dépasse est, paradoxalement, ce qui permet d'espérer:

res eo perlata est, ut nemini amplius homini sint ullae in ea agendi partes [...]; perlata ad deos, ad Apollinem, cuius auctoritate egit Orestes, qui eum, quem iam exigunt Furiae, patrato hoc facinore salvum fore praedixit. Hunc igitur ipsum acturum esse iam exspectamus.

(Klausen 1835, 224)

On comprend que dans cet horizon réglé par les divinités il y ait peu de place pour le conflit intérieur et le doute des personnages.

2. L'émergence du doute: les Oreste de Bamberger et Conington.

Cinq ans à peine après les *Choéphores* de Klausen paraissent celles de Bamberger, où Oreste perd de sa stabilité. Dans son Introduction, le savant souligne en effet qu'Oreste n'est pas le héros audacieux que certains commentateurs ont célébré: au contraire, il est de temps en temps abattu et flottant²⁶. Bamberger subit sans doute l'influence d'un écrit pionnier de Müller paru quelques années plus tôt²⁷, où était avancée pour la première fois une lecture dynamique du *kommos*: selon l'interprétation de Müller, qui jouira plus tard d'une grande fortune, cette longue lamentation servirait en effet à rendre Oreste plus hardi et à fortifier sa décision quelque peu vacillante. Mais ce n'est pas seulement sur le *kommos* que Bamberger attire notre attention, car son Introduction retrace tout le parcours douloureux accompli par l'esprit d'Oreste, tous les moments d'égarement que le héros doit traverser pour arriver finalement à accomplir le matricide. Ainsi, dans la première partie de la pièce, lorsqu'il s'entretient avec Électre, Oreste simule une force d'âme qu'il n'a pas²⁸; il dit ensuite toute sa douleur et ses «molliores sensus» dans le *kommos*²⁹; et même après avoir été fortifié par la cure lyrique d'Électre et du Chœur, il scelle son engagement par la phrase ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν (*Ch.* 438), que Bamberger compare significativement avec le désir de mort formulé par Ajax au v. 391

²⁶ Bamberger 1840, IX s.: «Orestem plerique describi putant ferocem et audacem, fortem, qui inauditum facinus aggressurus nunquam haesitet. Qui si magnum commum [...] rectius intellexissent, aliter judicarent. Sunt enim multa [...], quae Orestis animum interdum dejectum fluctuantem oneri a Deo imposito ferendo tantum non imparem ostendant».

²⁷ Müller 1847 [1832].

²⁸ Bamberger 1840, X: «ubi primum cum Electra consilia communicat, diligentissime omnia quibus ad facinus impelli debeat enumerat, animum fortem non gerens sed simulans, quem repetendis quae se in matrem instigare debeant, acuat et confirmet».

²⁹ *Ibid.*: «lamentatione ad tumulum instituta molliores animi sensus, dolorem disertis verbis declarat».

de la pièce éponyme³⁰. Ce n'est pas tout – il faut encore passer par les doutes qui s'emparent d'Oreste devant le sein de sa mère – mais ce parcours tourmenté, conclut finalement Bamberger, montre avec quel art Eschyle a préparé, dès le début de la pièce, la folie qui explose dans l'*exodos*³¹. Bamberger est, en effet, un des premiers interprètes qui lisent la pièce à partir de la fin, en cherchant dans le début l'égaré de la conclusion et en faisant des *Choéphores* presque une pièce à thème, centrée sur les oscillations émotionnelles de son personnage principal.

Ce héros inquiet et presque suicidaire commence ensuite à se frayer un chemin dans les commentaires de la seconde moitié du siècle. Un bon exemple de cette tendance est un extrait de l'Introduction de Conington, où l'Oreste d'Eschyle trouve en Hamlet sinon un frère du moins un cousin, et finit par l'emporter sur les Oreste de Sophocle et d'Euripide précisément en raison du conflit qui l'habite:

to institute a formal parallel between the two creations [*scil.* entre Oreste et Hamlet] would of course be out of the question [...]. But the conflict of human feelings, ignored wholly by Sophocles, and sketched by Euripides with the feeble hand of an imitator, is substantially the same in both.

(Conington 1857, XXI)

L'Oreste des *Choéphores* serait donc un cas d'espèce dans la production eschyléenne, grâce auquel un auteur qui néglige d'habitude la construction de l'ἦθος surpasse étonnamment ses collègues plus 'modernes': non seulement Euripide – auquel Conington réserve un jugement réprobateur typique de l'exégèse du XIX^e siècle –, mais aussi Sophocle, le tragique du *character* par excellence. Il est d'ailleurs intéressant de voir apparaître ici l'idée selon laquelle Euripide aurait imité Eschyle dans la création de son Oreste, une idée sans doute impensable pour des critiques comme Klausen, qui insistaient sur la stabilité religieuse du héros des *Choéphores*, mais que nous retrouverons ailleurs, notamment chez un interprète comme Verrall, qui paraît lire la conclusion de la pièce à la lumière des Oreste euripidéens.

3. «Obedience unto worse than death»: l'Oreste de Verrall.

Si le portrait d'Oreste commence à se charger de clairs-obscur inquiétants dès la seconde moitié du XIX^e siècle, c'est justement avec Verrall que son déséquilibre monte de plusieurs crans, jusqu'à frôler la psychopathie. Les premières lignes que le savant anglais lui consacre dans son édition de 1893 paraissent plutôt traditionnelles. Oreste est en effet présenté comme un simple ministre de Delphes, s'effaçant devant le dieu qui lui ordonne le matricide, et n'est pas considéré comme un 'héros' dans le sens moderne du terme car il n'est pas l'agent moral de la pièce: toutes ses actions

³⁰ *Ibid.*: «perpetua Chori et Electrae adhortatione tandem firmatus quum se caedi patrandae paratissimum testetur, addit verba praeclara, quae vel sola quo fuerit animo declarare possint: ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσις ὀλοίμαν. Eadem Ajacis sententia apud Sophoclem v. 380 [=390 s. Dain] mente similiter depressa suborta: τοὺς τε δισσάραξ ὀλέσσαι βασιλεῖς τέλος θάνομι καὶ τός».

³¹ Bamberger 1840, XI: «apparet ex mentis Orestae quam dedimus descriptione, quam insigni arte insaniam, quae in fine fabulae erumpit, inde ab initio poeta praepraverit».

dépendent de la volonté d'Apollon, qui ne lui laisse aucun choix³². Tel qu'il se dessine progressivement dans les pages du commentaire, l'Oreste verrallien est pourtant bien loin de la fadeur que ces observations préliminaires laissent présager.

Des éléments de caractérisation apparaissent déjà dans le jugement d'ensemble porté sur la longue *rhèsis* des vv. 269-305, où Oreste rapporte consciencieusement l'injonction oraculaire et révèle, par contraste avec la 'sauvagerie' brutale du Chœur, toute la solennité des sentiments qui l'animent³³. Il n'y a qu'un passage de cette tirade où la noblesse du personnage paraît fléchir; ce sont les vv. 298-305, où Oreste parle des diverses raisons qui le poussent à l'action, en ajoutant aux ordres divins et au deuil pour le père une motivation financière qui pourrait sembler trop prosaïque:

<p>κεί μὴ πέποιθα, τοῦργον ἔστ' ἐργαστέον. πολλοὶ γὰρ εἰς ἓν συμπίτνουσιν ἕμεροι, θεοῦ τ' ἐφετμαί, καὶ πατρὸς πένθος μέγα, καὶ πρὸς πιέζει χρημάτων ἀχηνία, τὸ μὴ πολίτας εὐκλεεστάτους βροτῶν, Τροίας ἀναστατῆρας εὐδόξω φρενί, δυοῖν γυναικοῖν ᾧδ' ὑπηκόους πέλειν, — θήλεια γὰρ φρήν· εἰ δὲ μή, τάχ' εἴσεται.</p>	<p>Even if I believe not, the deed must still be done. For thereto run many united impulses, the god's command, and grief for my father, a mighty power, and besides... there is the press of penury, the desire that my countrymen, the most renowned on earth, whose glorious spirit achieved the destruction of Troy, should not be subject, as now, to tyrants, women both – for woman he is at heart, or if not, I will let him know!</p>
--	--

(Verrall 1893, 219)

Les prédécesseurs de Verrall avaient été mis en difficulté par la syntaxe de cette section de la *rhèsis*, et en particulier par la fonction de l'infinitif τὸ μὴ... πέλειν: doit-on le mettre sur le même niveau que les substantifs ἐφετμαί et πένθος, au v. 300, et dans ce cas réintégrer une conjonction de coordination au v. 302³⁴? Ou bien

³² Verrall 1893, XIII: «almost everything [...] in the Aeschylean version has been shaped with the purpose of converting Orestes into a minister of Pytho. [...] Apollo, not Orestes, was the centre and mainspring of interest [...]. Nor was it the design to make him an independent 'hero', in the modern sense of the word. On the contrary he dilates upon the tortures, which he was to suffer for disobedience, with all the particularity of one who desires to remember that he has no choice».

³³ Verrall 1893, 36, à propos de la réplique du Coryphée aux vv. 267 s. οὗς ἴδομι' ἐγὼ ποτε / θανόντας ἐν κηκίδι πισσῆρει φλογός: «such a hideous expression is proper to the savage sentiment. The presence and complicity of these poor, half-brutal slaves is material to the tone of the scene. It brings out by contrast the solemn feelings of Orestes, acting under the pressure of duty». Un point de détail illustre bien la force de cette «pression» exercée sur Oreste et la passivité de ce dernier vis-à-vis d'Apollon: il s'agit de l'interprétation du v. 271, où M transmet la *vox nihili* κάξορθιάζων. Alors que ses prédécesseurs avaient unanimement accueilli le κάξορθιάζων de Turnèbe (le dieu révèle sa volonté «en élevant la voix»), Verrall propose le néologisme κάξορθιάζων: le verbe signifierait «en poussant un cri matinal» et ferait allusion à l'envoi d'un rêve prophétique de la part d'Apollon, les premières heures du jour étant notoirement les plus favorables à la prévision de l'avenir. C'est au cours de ce rêve qu'Oreste aurait reçu l'injonction de tuer sa mère, c'est-à-dire sans qu'il décide personnellement d'interroger l'oracle: l'idée de la vengeance lui est donc totalement étrangère et s'impose de l'extérieur, par l'initiative du seul Apollon.

³⁴ τὸ μὴ πολίτας <τ'> εὐκλεεστατους Pauw 1745, II 1019, suivi par Wecklein 1888 (conformément aux pratiques éditoriales de Pauw, j'imprime son texte sans accents et sans esprits doux).

s'agit-il d'une expression à valeur consécutive/finale, rattachée soit au v. 298 τοῦργον ἔστ' ἐργαστέον, soit au v. 299 εἰς ἐν συμπίτνουσιν³⁵? Verrall contourne ces difficultés en suggérant qu'Oreste énumère ses désirs tels qu'ils se présentent à son esprit, sans avoir en tête un catalogue précis – c'est pour cela qu'une conjonction n'est pas requise en 302 –, et met ensuite cette syntaxe relâchée au service de la caractérisation: à peine a-t-il mentionné son ἀχηνία et son besoin personnel d'enrichissement, qu'Oreste s'en détourne «d'instinct», pour passer au thème politique plus noble de la libération d'Argos³⁶. L'inadéquation prétendue de l'argument pécuniaire est ainsi réduite et corrigée par le mouvement même de l'énonciation. Quant au v. 305, il s'agirait d'une explosion de haine vis-à-vis d'Égisthe, qui conclut la *rhèsis* de façon abrupte mais très efficace³⁷: on remarquera le signe de *sermo fractus* que Verrall ajoute après le v. 304, comme si la rage soudainement ressentie par le locuteur l'empêchait de poursuivre son argumentation. Nous ne sommes qu'au début du drame, mais les traits principaux de l'Oreste verrallien commencent déjà à être clairs: ce sont ceux d'un homme fondamentalement noble, et mû par des ambitions fondamentalement élevées, dont les propos instables manifestent pourtant les émotions qui le troublent.

Un autre exemple significatif de cette affectivité mal contrôlée est fourni par le *kommos*, par la strophe 9 en particulier (v. 434-8), où Oreste s'engage sur la voie du matricide dans ce que Verrall définit comme un «passionate outburst»³⁸:

OP. τὸ πᾶν ἀτίμως; **HA.** ἔλεξας. **OP.** οἴμοι. **OR.** What, with no rites at all! **EL.**
πατρὸς δ' ἀτίμωςιν ἄρα τίσει;
ἔκατι μὲν δαϊμόνων,
ἔκατι δ' ἀμᾶν χειρῶν.
ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν.
OR. Thou hast said it. **OR.** Oh shame! And
for shaming so my father shall she not
pay? Yes, by help of heaven, and by
help of our own hands. Let me but kill,
and let me die!

(Verrall 1893, 221)

D'autant plus «passionate», pourrait-on ajouter, que Verrall considère l'ἄρα du v. 435 comme une particule interrogative, afin de mettre en scène un dialogue d'Oreste avec lui-même, et que le v. 434 est ultérieurement dramatisé par le fractionnement en trois répliques saccadées³⁹. Mais l'endroit du *kommos* où la caractérisation

³⁵ La première solution avait été envisagée par Nägelsbach 1857, 13 s., suivi par Weil 1860 et Heyse 1884; la seconde avait été suggérée par Bothe 1805, 435, suivi par Blomfield 1824, Scholefield 1828, *et al.* Les vers où il est question du deuil et de l'ἀχηνία d'Oreste seraient donc une simple parenthèse explicative. J'examinerai dans la suite le traitement plus radical que Wilamowitz 1896 réservera aux vers en question.

³⁶ Verrall 1893, 42: «the political deliverance of the country is a different object from self-enrichment, and nobler. From the other, while confessing it, Orestes turns by instinct as quickly as possible. But there is no need for any copula. Orestes has not a fixed catalogue of motives in his mind, but adds them as they occur».

³⁷ *Ibid.*: «the reference to Aegisthus produces an explosion of hatred and defiance, which brings him to an abrupt but highly effective conclusion».

³⁸ Verrall 1893, 65.

³⁹ Les prédécesseurs de Verrall considéraient en revanche le v. 434 comme une exclamation unique – τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι, «tu as fait le récit d'un déshonneur total, hélas!» –, tout en hésitant

d’Oreste émerge avec le plus de clarté, se combinant avec le conservatisme radical qui est à la base de l’approche éditoriale de Verrall, est l’antistrophe suivante (vv. 439-43):

ΧΟ. ἐμασχαλίσθη δέ γ’, ὡς τό γ’ εἰδήσ:
ἔπρασσε δ’, ἄπερ νιν ὧδε θάπτει,
μόρον κτίσαι μωμένα
ἄφερκτον αἰῶνι σῶ. —
κλύει πατρῶους δῦας ἀτίμους;

CHO. Yes, yes, and this thou shouldst
know, that his limbs were lopped, at the
instance of her, who so buried him, and
with the intent to put a bar between him
dead and thee alive. — Doth he hear
how his father was cruelly outraged?

(*Ibid.*)

Le κλύει de M au v. 443 avait été justement corrigé en κλύεις (Turnèbe) dans la totalité des éditions précédentes, car le Chœur ne peut que continuer de s’adresser à Oreste en utilisant la 2^e personne du singulier qu’il a régulièrement employée tout au long de l’antistrophe. Dans le texte de Verrall, ce vers devient en revanche une question posée à Électre – «entend-il le récit des souffrances paternelles?» –, d’où il est facile de déduire qu’Oreste est complètement absorbé dans son accès de douleur, incapable de prêter la moindre attention à ce qui se passe autour de lui⁴⁰.

La même connotation hyperémotive apparaît dans le traitement réservé à la scène du *plotting* (vv. 554-78), lorsqu’Oreste expose le plan qui lui permettra de pénétrer dans le palais et de tuer Égisthe. Il avait déjà été remarqué à l’époque de Verrall que le scénario envisagé dans cette tirade ne correspond pas à ce qui se passe dans la suite du drame: les deux ‘étrangers’ seront tout de suite admis dans le palais, au lieu d’attendre devant l’entrée, et ce sera Clytemnestre qui les accueillera, plutôt qu’Égisthe. Verrall suggère par conséquent que le plan d’Oreste n’est qu’une bravade prononcée sous l’effet des passions qui l’ont bouleversé dans la scène précédente («he speaks wildly [...] or to use a plain word, ‘rants’»)⁴¹, et s’efforce de rendre plus tangible cette excitation par différents moyens. Un signe de *sermo fractus* est ainsi imprimé avant le début de la *rhèsis*, au v. 553, pour signaler que les propos du Chœur sont impatiemment interrompus par la prise de parole d’Oreste, et le syntagme ποδώκει... χαλκεύματι au v. 576 est considéré comme un mauvais jeu de mots («a rude jest [...], [a] piece of grotesque extravagance»)⁴² reprenant la question imaginaire posée par Égisthe au vers précédent πρὶν αὐτὸν εἰπεῖν “ποδαπὸς ὁ

tant, parfois, sur la possibilité de référer l’adverbe ἀτίμως au contenu du récit d’Électre (d’où la conjecture ἔρεξας... τείσεις de Herwerden).

⁴⁰ Verrall 1893, 65: «he remains for a time lost in a rapture of wrath and pity, scarcely seeming conscious of what is passing». Constatant que l’encouragement du vengeur a été poussé trop loin, le Chœur prononcerait alors l’antistrophe 8 (vv. 451-5) pour ramener Oreste à la raison. Voir en particulier les vv. 451 s., ainsi édités et commentés par Verrall: δι’ ὧτων δὲ συντέτραινε μῦθον ἡσύχω φρονῶν βάσει, «“by thinking ἡσύχως καὶ βεβαίως”, lit. *on* or *with steady foundation*» (Verrall 1893, 66). Il est presque inutile de préciser que le participe φρονῶν, transmis par M et gardé par Verrall, était généralement – et justement – corrigé en φρενῶν (Turnèbe) par la plupart de ses prédécesseurs: Oreste doit laisser pénétrer les paroles du Chœur jusqu’au «fond tranquille de son esprit». Dans ce cas aussi, le conservatisme à outrance va donc de pair avec les besoins de la caractérisation, afin de faire d’Oreste un héros instable, qui n’a pas de réserves de tranquillité en lui.

⁴¹ Verrall 1893, 81.

⁴² Verrall 1893, 178.

ξένος;” νεκρόν / θήσω ποδώκει περιβαλὼν χαλκεύματι. Tant la multiplication de *sermones fracti* que le goût pour l'équivoque verbale sont deux instruments typiques de l'exégèse de Verrall. Ici, ils concourent à préciser l'image d'Oreste dessinée au fil du commentaire: comme Verrall lui-même le souligne, il s'agit d'un «brave man, but at the same time furiously sensitive»⁴³, qui se laisse traverser – et briser, dans la plupart des cas – par des vagues d'émotions intermittentes.

Le traitement de l'*exodos* de la tragédie, où Oreste réapparaît en scène à côté des deux cadavres, s'insère parfaitement dans ce cadre d'aliénation à soi-même, et y rajoute même des touches supplémentaires. Voici le texte et la traduction que Verrall propose pour les vv. 997-1000, un passage difficile et souvent corrigé, où Oreste essaye de définir le πέπλος dans lequel Agamemnon a été piégé:

τί νιν προσείπω, κἄν τύχω μάλ' εὐστομοῶν;... ἄγρευμα θηρός;... ἢ νεκροῦ ποδένδυτον δροίτης κατασκήνωμα;... δίκτυον μὲν οὖν... ἄρκυν δ' ἂν εἴποις... καί... ποδιστήρας... [πέπλους;...]	What words shall I use of such, to take the very gentlest? A trap were it for beast?... Or bath-curtain, fit to wrap the feet of a corpse?... Nay, ra- ther a seine... no, a snare, you might say... and a foot-entangling... garment (Verrall 1893, 233)
--	---

Comme le signalent les nombreuses marques d'aposiopèse dont il ponctue le texte, la solution de Verrall consiste à faire de l'énoncé un ensemble de fragments syntaxiquement incohérents, qui signaleraient une fois de plus l'agonie mentale du héros: Verrall parle d'un «disease of speech», d'une sorte d'aphasie provoquée par la vision du πέπλος, et compare significativement cette langue malade à celle du Roi Lear⁴⁴. La dernière étape de ce parcours douloureux à travers la perte de soi est représentée par les vv. 1048-50, où Oreste voit finalement les Érinyes:

ᾶ ᾶ. δμῳαὶ γυναῖκες αἶδε, Γοργόνων δίκην, φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημένα πυκνοῖς δράκουσιν; οὐκέτ' ἂν μείναμι' ἐγώ.	Oh, see, see! Are those slave-women? Gorgon like... with raiment dusk... and multitude of branching snakes!... This is no place for me! (Verrall 1893, 234)
--	---

Dans ce cas aussi, Verrall s'appuie sur un texte délicat et souvent corrigé par ses prédécesseurs, car le vocatif δμῳαὶ γυναῖκες adressé, au v. 1048, aux femmes du Chœur paraît mal placé à côté de αἶδε, désignant vraisemblablement les Érinyes⁴⁵. Verrall défend au contraire le texte du ms., en soutenant qu'Oreste prend dans son délire les femmes du Chœur pour des Érinyes («are those slave-women?»). L'influence du héros malade d'Euripide est évidente: non seulement l'Oreste de

⁴³ Verrall 1893, 81.

⁴⁴ Verrall 1893, 143: «these words, in the frightful simplicity with which they exhibit the symptoms of mental agony, are comparable only to certain passages of *King Lear*. The disease of speech is more than perplexity, it is a kind of aphasia; and the worst of the horror is the semi-consciousness of the victim».

⁴⁵ De là plusieurs tentatives de réécriture, comme le ποῖαι γυναῖκες de Hermann 1852 ou le δειναὶ γυναῖκες de Wecklein 1888.

l'*Iphigénie en Tauride*, explicitement mentionné par Verrall dans ses notes⁴⁶, mais aussi celui de l'*Oreste*, qui voit en Électre une Érinye venue l'emmener dans le Tartare (Eur. *Or.* 264 s.). Nous avons donc dans ces lignes une hallucination pure et simple – ce ne sont pas des Érinyes, mais ce qu'Oreste croit être des Érinyes –, qui exaspère ultérieurement l'état morbide du héros et signale son éloignement définitif du monde réel.

On pourrait évidemment se demander pourquoi le thème du déséquilibre mental est à tel point accentué dans le texte de Verrall, et comment cet Oreste fou à lier se concilie avec le portrait du fidèle serviteur de Delphes dressé dans l'Introduction. Je crois que deux présupposés très généraux et très sérieux sont à l'œuvre dans cette caractérisation, qui pourrait paraître à première vue simplement fantaisiste.

En premier lieu, la lecture de Verrall relève de son goût pour les anomalies expressives de la langue, qui lui fait régulièrement préférer les phrases syntaxiquement incomplètes, le questionnement, l'énonciation réduite à des bribes lexicales décousues. On pourrait renvoyer, par exemple, au traitement de la réplique de la nourrice en *Ch.* 748-53, qui était considérée comme lacunaire par la presque totalité de ses prédécesseurs, mais que Verrall sauve en tant qu'exclamation brisée, impossible à expliquer par les règles de la grammaire ou de la syntaxe⁴⁷. Et il suffit de revenir sur l'Introduction pour comprendre que derrière ce penchant pour la glossolalie il y a un véritable jugement esthétique. Il s'agit tout simplement pour Verrall du mieux que les textes eschyléens peuvent nous offrir aujourd'hui: la conclusion hallucinée des *Choéphores* – dit-il – est la partie de la pièce qui se tient le plus près de la compréhension moderne; nous ne croyons plus aux Érinyes, ni aux puissances surnaturelles qu'invoquent Oreste et Électre, mais la représentation des émotions humaines est une vérité intemporelle qui peut facilement nous émouvoir⁴⁸. L'interprétation de Verrall, qui met en cause les fondements mêmes de l'acte interprétatif (qu'est-ce qu'on veut, à quoi s'attend-on quand on lit aujourd'hui une tragédie antique?), paraît donc dépendre, d'un côté, du besoin d'accentuer cette dimension passionnelle qui seule rendrait encore actuelle la tragédie d'Eschyle.

⁴⁶ Verrall 1893, 151: «as Orestes gazes at the slave-women [...] they take to his diseased eye the form and garb of the Erinnyes. Compare the description in Eur. *Iph. Taur.* 281, where he is similarly deceived by a herd of kine».

⁴⁷ Verrall 1893, 107: «it is impossible to explain by the rules of syntax these scarcely articulate cries». La traduction proposée est d'ailleurs assez éloquent: «Those sorrows with patience I wore through, but... to hear... Oh my Orestes, the babe I spent my soul on, whom I took to nurse from the womb, ... and at each loud restless cry... and a trouble it was, oh dear! ... and nothing for it had I! ...» (Verrall 1893, 228). Pour les problèmes que ce passage continue de poser aujourd'hui et la discussion des diverses interventions proposées, voir Novelli 2007.

⁴⁸ Verrall 1893, xxv: «[the *Finale*] is indeed the part of the play which lies nearest to modern comprehension. We do not, it is true, believe in the Furies any more than in the incantation of the dead or the worship of ancestors. But the horror which follows a fearful deed [...], and the disorder of a mind strained beyond human endurance, are simple facts of moral and physical experience, which move us easily even when presented in alien forms or figures». Voir aussi les considérations avancées à propos de la scène de la nourrice, p. xxiv: «into the sketch of this portrait Aeschylus has put his utmost mastery; and nowhere perhaps, save in Shakespeare or Cervantes, is there anything equal to it of its kind. It appeals irresistibly to that broad, commonplace, human emotion which 'does not know whether to laugh or to cry'».

D'un autre côté, l'insistance sur la folie d'Oreste dépend aussi de l'interprétation générale de la pièce – peut-être même de l'interprétation générale d'Eschyle – que Verrall propose entre les lignes. Pour lui, comme pour Wilamowitz, les *Choéphores* reprennent une version delphique traditionnelle de la saga d'Oreste: c'est pour cette raison qu'Apollon et l'oracle sont mis au centre du drame⁴⁹. Or, comme le rappelle aussi la conclusion des *Euménides*, le dieu est δεινός. Le dieu – dit Verrall en paraphrasant la réplique de Pylade – est «un ennemi qu'il faut craindre plus que tout le monde»⁵⁰. La folie et la faiblesse paraissent alors magnifiées pour mettre en évidence le danger que court l'être humain lorsqu'il se soumet à l'ordre divin, danger qu'il faut assumer et accepter religieusement pour l'Eschyle de Verrall:

obedience to the deity of Pytho, obedience unto death or worse than death, is the first lesson both of the legend and of its presentation by Aeschylus.

(Verrall 1893, xxv)

Il en sera autrement pour l'Eschyle de Wilamowitz.

4. «Ein Seelengemälde»: les *Choéphores* de Wilamowitz.

Les lignes directrices de l'interprétation de Wilamowitz ont été mises en évidence dans une étude d'A. Candio consacrée à l'*Opfer am Grabe*⁵¹, la première édition des *Choéphores* publiée par le savant allemand, où la reconstruction de l'état d'esprit d'Oreste occupe une place centrale. Comme le souligne Candio, c'est ici que Wilamowitz définit la pièce comme un «Seelengemälde»⁵², un 'portrait spirituel' du héros, ce qui l'amène par la suite à ôter tout intérêt à la péripétie. Lorsqu'Oreste entre dans le palais pour accomplir sa mission – dit-il – les spectateurs ne craignent pas pour sa vie, ni ne doutent de sa victoire, mais «tremblent pour son âme»⁵³.

Au point de départ de ce psychodrame, l'Oreste qui offre une boucle à l'Inachos nous apparaît, dans le prologue, comme un jeune homme à peine parvenu à la puberté: à la différence d'Hamlet – précise Wilamowitz – il est excusable s'il hésite, s'il s'abandonne à d'étranges impulsions⁵⁴. Une étape capitale pour la caractérisation du héros (et du dieu qui le pousse à l'action) est ensuite représentée par le traitement des vv. 269-96, où Oreste expose les souffrances qui l'attendent au cas où il devait

⁴⁹ Verrall 1893, xi: «We can scarcely be wrong in supposing that, by whomsoever in the course of legend-making sundry details may have been introduced, it was the authority of Delphi which fixed the general shape of the version used in the *Choephoroi*».

⁵⁰ Verrall 1893, xxv: «Part of the moral, and a large part no doubt, is that which is drawn by Pylades, that "God is an enemy more to be feared than all the world"».

⁵¹ Candio 2008.

⁵² Candio 2008, 125 et Wilamowitz 1896, 35 s.: «psychologische vertiefung ist auch in den Choephoren das grösste was Aischylos dazu getan hat [...]. das ist ein seelengemälde».

⁵³ Wilamowitz 1896, 39 s.: «schwierigkeiten sind eigentlich nicht zu überwinden, und wenn später ein geschicktes eingreifen des chors bewirkt, dass Aigisthos ohne bedeckung vor die fremden tritt, so hat das geringen wert für den zuschauer, der für das leben und den sieg des Orestes viel weniger zittert als für seine seele».

⁵⁴ Wilamowitz 1896, 36: «er hat eben auch dem heimatlichen flussgotte eine locke geschnitten; dadurch erfahren wir seine eben erst mannbare jugend: ganz anders als Hamlet ist er entschuldigt, wenn er zögert und wenn er fremdem impulse folgt».

négliger la vengeance. Il s'agit notoirement d'un des passages les plus difficiles de la pièce, car la description des tourments qui assaillent le coupable se traduit ici en une diction particulièrement obscure, que les prédécesseurs de Wilamowitz avaient remaniée à plusieurs reprises (trente ans plus tôt, Dindorf avait même athétisé les deux tiers de la *rhèsis*, jugeant un tel «strepitus verborum» indigne d'Eschyle)⁵⁵. Wilamowitz garde, au contraire, l'étrangeté de la *lexis* et en fait un instrument d'interprétation. Eschyle a voulu employer ici les images «obscuras et cruelles» du langage oraculaire et montrer par cette anomalie le poids de l'injonction qui pèse sur l'âme d'Oreste: ce qui le pousse au matricide est quelque chose de profondément autre, d'anormal, de dissonant⁵⁶.

Cette image du jeune homme écrasé par un dieu cruel est d'ailleurs tellement forte dans l'esprit de Wilamowitz, qu'il se résout à athétiser les vers où Oreste parle des nombreux ἕμεροι qui le poussent à l'action. Voici le passage en question – dont la syntaxe, comme nous l'avons vu plus haut, tourmentait depuis longtemps l'exégèse eschyléenne –, dans l'édition du savant allemand (*Ch.* 298-305):

κεί μὴ πέποιθα, τοῦργον ἔστ' ἐργαστέον,
[πολλοὶ γὰρ εἰς ἓν συμπίνουσιν ἕμεροι,
θεοῦ τ' ἐφετμαί, καὶ πατρὸς πένθος μέγα, 300
καὶ πρὸς πιέζει χρημάτων ἀχηνία,]
 τὸ μὴ πολίτας εὐκλεεστάτους βροτῶν,
 Τροίας ἀναστατήρας εὐδόξῳ φρενί,
 δυοῖν γυναικοῖν ᾧδ' ὑπηκόους πέλειν.
 θήλεια γὰρ φρήν· εἰ δὲ μὴ, τάχ' εἴσεται. 305

Les objections avancées contre les vv. 299-301 sont d'abord d'ordre grammatical. L'expression τὸ μὴ πολίτας... ὑπηκόους πέλειν (vv. 302-4) ne peut, pour Wilamowitz, se cordonner aux deux substantifs ἐφετμαί et πένθος (v. 300), surtout après le changement de construction καὶ πρὸς πιέζει... ἀχηνία (v. 301), mais doit dépendre directement de τοῦργον ἔστ' ἐργαστέον (v. 298). C'est une lecture qui avait déjà trouvé des partisans avant Wilamowitz⁵⁷, mais si ses prédécesseurs avaient tout de même sauvé les vers 299-301 en les considérant comme une ample parenthèse, le savant allemand n'hésite pas à les athétiser. Il s'agirait à son avis d'une conclusion postiche de la *rhèsis*, qui a été composée dans le but de remplacer la conclusion originale, mais qui a fini par lui être simplement juxtaposée⁵⁸. Il est clair, en tout cas, que la suppression ne repose pas sur des bases purement grammaticales, car les vers en question prêtent à Oreste des envies autonomes qui l'orientent vers la vengeance. Il faut les éliminer pour retrouver dans le texte un jeune homme succombant sous le

⁵⁵ Dindorf 1869, XCIII.

⁵⁶ Wilamowitz 1896, 38: «so merken wir, wie schwer der druck auf seiner seele lastet, und es liegt eine grosse kunst des dichters darin, dass er alte sprüche heranzieht: es ist etwas fremdes was den Orestes treibt»; et plus loin, p. 184: «heisst das nichts anderes als dass orakel zu grunde liegen, deren dunkle und grausame bilder der tragiker aus sich vielleicht nicht gegeben haben würde».

⁵⁷ Voir *supra*, n. 35.

⁵⁸ Wilamowitz 1896, 186: «es leuchtet ein, dass der ruhm von Argos mit diesen persönlichen motiven nicht zusammen geht. also hat jemand diese verse verfasst, der das motiv ausschalten wollte [...], und anderes vorholte, was Euripides z.b. auch nicht verschmäht haben würde».

poids de son fardeau, qui peut terminer sa tirade sur une note d'assurance et de colère seulement au moment où il oublie sa mère pour se concentrer sur Égisthe⁵⁹.

Juste après la *rhèsis* consacrée à l'oracle, nous avons le début du grand *kommos*, et c'est là peut-être que la lecture de Wilamowitz se trouve exprimée avec le plus de vigueur. Pour Wilamowitz, qui reprend en la renforçant l'interprétation de Müller, Eschyle a inséré cette longue plainte lyrique au cœur de la pièce pour porter au plus près des spectateurs les états d'âme changeants d'Oreste, qui commence son chant sur un ton de désespoir impuissant, mais se laisse peu à peu guider par Électre et par le Chœur jusqu'à assumer la responsabilité du matricide. Une analyse approfondie du *kommos* de Wilamowitz demanderait sans doute plus d'espace qu'il n'en est disponible ici: c'est pourquoi je me limiterai à citer un seul exemple – d'ailleurs bien connu – qui illustre de façon particulièrement claire de quelle manière les présupposés de l'interprète peuvent se traduire dans les choix textuels de l'éditeur.

Aux vv. 423-55 le ms. présente la *responsio* strophique exceptionnelle ABC-C'A'B': après la description par le Chœur du thrène chanté pour Agamemnon (str. 7) et l'évocation par Électre des misérables funérailles du roi (str. 8), Oreste annonce sa résolution de tuer Clytemnestre (str. 9); le Chœur rappelle ensuite le *μασχαλισμός* d'Agamemnon (ant. 9) et Électre le déshonneur qu'elle a subi (ant. 7), enfin le Chœur s'adresse à Oreste pour l'encourager au combat (ant. 8). Schütz et Weil avaient déjà proposé de déplacer les vers chantés par Oreste à la fin de la section – c'est-à-dire après les encouragements du Chœur –, pour restaurer la *responsio* strophique standard ABC-A'B'C⁶⁰. La même intervention est accueillie et argumentée de manière plus articulée par Wilamowitz, dans des pages devenues justement célèbres⁶¹: pourquoi Électre et les femmes du Chœur continueraient-elles d'exposer l'ἀτίμως infligée par Clytemnestre, si Oreste a déjà annoncé sa décision? et quel sens aurait la dernière intervention du Chœur, qui l'exhorte à descendre dans l'arène avec un μένος inflexible? Plaçons la réplique décisive à la fin, et ces appels trouveront tout leur sens. Oreste se tait longuement dans cette section du *kommos*, et c'est seulement après la stimulation du Chœur et d'Électre qu'il trouve le courage de prononcer les mots définitifs (vv. 434-8):

OP. τὸ πᾶν ἀτίμως ἐλέξατ', οἴμοι.
πατρὸς δ' ἀτίμοισιν ἄρα τείσει 435
ἔκατι μὲν δαυμόνων,
ἔκατι δ' ἁμᾶν χερῶν.
ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν⁶².

⁵⁹ *Ibid.*: «wir werden eine hohe schönheit darin anerkennen, dass der jüdling, der unter der last der verpflichtung zum muttermorde fast erliegt, einen frischen hass gegen Aigisthos äussert und so mit einem zuversichtlichen worte schliesst, freilich indem er seine hauptaufgabe vergisst». Dans l'édition de 1914, Wilamowitz laissera les vers à leur place, mais son jugement sur leur valeur dramatique restera inchangé: «ἴμεροι sunt τὸ πιθέσθαι τῷ θεῷ, τὸ τιμωρῆσαι τῷ πατρί, τὸ πλουτῆσαι, quibus contra logicam causae desideriorum substituuntur, additur tamen ultimo loco unum quod desiderat, idque sine copula [...]. Minime haec laudanda, sed toleranda» (Wilamowitz 1914a, 257).

⁶⁰ Schütz 1808, 56-8 et Weil 1860, 55.

⁶¹ Wilamowitz 1896, 201 s. Voir Garvie 1986, 157 s. et Sier 1988, 163 s., pour une analyse plus approfondie des arguments avancés ici et repris dans Wilamowitz 1914b, 207-10.

⁶² On remarquera que la leçon de M ἔλεξας, au v. 434, est elle aussi retouchée, pour que le constat d'Oreste puisse s'appliquer à la fois aux affirmations d'Électre et à celles du Chœur et, comme

Après le *kommos*, l'interprétation du rêve de Clytemnestre achève de fortifier Oreste, de sorte qu'il peut se comporter, dans la préparation et puis dans la mise en acte de sa vengeance, comme le souverain qu'il est: il parle finalement «mit herrscherstimme»⁶³. C'est là qu'on mesure une première différence entre l'Oreste de Wilamowitz et celui de Verrall, qui semblait être confiné dans un état de minorité permanente. Pour Wilamowitz, en revanche, c'est bien le crime qui fait passer Oreste à l'âge adulte, qui transforme en homme l'adolescent du prologue. Comme Candio l'a justement remarqué, ses *Choéphores* sont aussi un roman de formation⁶⁴. Or, cette trajectoire ascendante péniblement construite jusqu'au troisième épisode subit dans l'*exodos* un brusque revirement. Alors qu'il justifie solennellement son action devant le πέπλος qui a servi à tuer son père (vv. 973-1006), un procès intérieur s'ouvre en effet dans l'âme d'Oreste, un procès où «la conscience est à la fois juge et accusé»⁶⁵. Et à partir du moment où il s'éveille aux contradictions de son acte, le héros est obligé de parcourir à nouveau le chemin inverse, de l'assurance au désespoir, en une centaine de vers vertigineux que Wilamowitz glose de manière assez éloquente:

aber diese kurze scene, in der die stimmung des Orestes die ganze scala der gefühle durchläuft, vom siegesstolze zur todesangst, vom hohne zum mitleid, vom hochgeföhle des königs zum zittern des armen sünders, diese scene in ihrer kürze [...] – schaut euch um in der dramatischen litteratur aller völker, ob ihr ihres gleichen findet.

(Wilamowitz 1896, 43)

Nous retrouvons dans ces lignes une appréciation apparemment similaire à celle de Verrall: la conclusion des *Choéphores* paraît en effet se distinguer comme le moment le plus fort de la pièce, et comme un morceau de bravoure inégalé dans la littérature dramatique de tous les temps. Mais l'Oreste de Wilamowitz expérimente ici une chute que l'Oreste de Verrall ne pouvait pas connaître – car il ne parvenait à aucune hauteur au cours du drame – et, surtout, cet effondrement est provoqué par une prise de conscience de la part du héros, au lieu d'être, comme chez Verrall, le résultat de l'abandon à la force aliénante des émotions. C'est dans cette perspective qu'il faut considérer l'apparition des Érinyes à la fin de la pièce: celles-ci, après avoir été, pour Klausen, la manifestation tangible d'une intervention divine extérieure à Oreste et, pour Verrall, une pure hallucination née de son incapacité à per-

c'est encore Oreste qui prendra la parole au début de la strophe suivante, une lacune contenant des anapestes du Chœur est postulée après le v. 438, pour assurer l'alternance des tours de parole.

⁶³ Wilamowitz 1896, 39: «jetzt (das drama ist auf der hälfte) ruft er zuversichtlich "ich erschlage sie", und gibt mit herrscherstimme den schweigenden mitwissern ihre verhaltungsmassregeln für die tat. sein schwanken ist zu ende: er bewährt sich als mann».

⁶⁴ Candio 2008, 125.

⁶⁵ Wilamowitz 1896, 42: «da vollzieht sich an dem jüngerlinge, der durch seine schuld mann geworden ist, innerlich das gericht. [...] es ist das gericht, in dem das gewissen ankläger und richter zugleich ist».

cevoir le réel (ce sont, après tout, des servantes), deviennent chez Wilamowitz une construction de la conscience coupable d'Oreste, le «Gebilde seines wahnsinns»⁶⁶.

On voit bien que l'opération risquée du savant allemand consiste à faire des *Choéphores* un véritable théâtre de l'âme, et Sier a sans doute raison de détecter dans cette attitude l'influence des classiques modernes, en particulier de la relecture d'Hamlet que Goethe avait fournie dans le *Wilhelm Meister*⁶⁷. Mais l'interprétation hyper-psychologisante de Wilamowitz dépend aussi de présupposés plus généraux, qui concernent la trilogie eschyléenne dans son ensemble. Comme le montre l'analyse qu'il consacre à la *rhèsis* de l'oracle, Wilamowitz accentue en effet les tourments d'Oreste pour mettre en évidence la cruauté (la *Grausamkeit*) d'Apollon. Cela aussi pourrait paraître, à première vue, une reprise de la thèse formulée par Verrall quelques années plus tôt, mais là où Verrall soulignait l'adhésion d'Eschyle à la sévérité de la saga delphique (il faut obéir au dieu «unto worse than death»), Wilamowitz voit, au contraire, une critique radicale. C'est pour contester l'autorité d'Apollon, et ayant plutôt en vue le principe supérieur représenté par Zeus, qu'Eschyle aurait composé l'*Orestie*:

wir sehen das verbrechen. aber wir sehen auch, dass die verantwortung für dieses verbrechen ganz wesentlich der Apollon von Delphi trägt. wenn Aischylos nicht eine unabweisbare consequenz zu ziehen versäumt hat, so kann er den gott nicht billigen, muss er die höchste sittliche autorität, die dieser gott officiell auch für sein volk war, antasten.

(Wilamowitz 1896, 33)⁶⁸

D'un point de vue encore plus général, et à côté du dessin théologique que cette figure d'Oreste contribue à former, les bases de l'approche de Wilamowitz consistent aussi en une certaine idée de la méthode qu'il faut pratiquer, selon le savant, pour approcher les textes anciens. Comme Candio l'a démontré, l'attention avec laquelle il reconstruit chaque palpitation d'Oreste montre que Wilamowitz a bien appliqué dans l'*Opfer am Grabe* le principe du «sich versenken» qu'il avait défendu à l'époque de l'*Herakles* – l'interprète doit se plonger dans le texte pour arriver à sentir comme les anciens, non seulement comme les auteurs mais aussi comme leurs personnages⁶⁹. Tant pour Verrall que pour Wilamowitz il y a donc un écart à franchir entre notre monde à nous et celui des textes anciens. Mais, tandis que pour Verrall il s'agit de ramener l'ancien vers la sensibilité moderne, en y cherchant ce qui nous touche le plus parmi les restes morts d'un âge révolu, le projet de Wilamowitz est d'immerger le moderne dans l'ancien, d'arriver grâce à un travail de reconstruc-

⁶⁶ *Ibid.* La même idée sera reprise dans Wilamowitz 1914b, 251: «der Dichter [...] hat sie in den Choephoren als Gebilde der Seelenangst des schuldigen Gewissens gekennzeichnet».

⁶⁷ Sier 1988, 71 n. 5.

⁶⁸ L'importance de ce passage est justement soulignée dans l'étude de Candio, à laquelle je renvoie pour une analyse plus approfondie de l'interprétation d'Apollon fournie par Wilamowitz (Candio 2008, en part. 113-25).

⁶⁹ Candio 2008, 125: «porre al centro della sua interpretazione la volontà del poeta di ritrarre i sentimenti del suo protagonista altro non è se non riaffermare la necessità del 'sich versenken', esteso non solo all'individualità del poeta, ma anche alla psicologia delle sue creature».

tion historique et philologique à ressentir ce que ressentent les héros tragiques. C'est pour cela que la complexité de son 'portrait spirituel' d'Oreste reste inégalée.

Conclusions

Quelques conclusions peuvent être tirées à la fin de ce parcours sélectif, qui nous a présenté diverses versions de l'Oreste eschyléen élaborées au cours du XIX^e siècle. Nous avons vu que ces portraits variés reposent, dans la plupart des cas, sur des pré-supposés généraux qui se rapportent tant à la profession de foi d'Eschyle (pour ou contre le dieu de Delphes) qu'au sens et à la structure globale de la pièce. Les lectures 'hamlétiques' d'Oreste semblent en effet avoir été avancées pour remédier au caractère statique de la première moitié du drame, pour ajouter le piquant d'une crise là où 'il ne se passe rien'; elles semblent aussi naître de l'intention de faire des *Choéphores* une tragédie à thème, et de retrouver dans le début l'effondrement de la fin; elles semblent se développer, finalement, chez certains interprètes, sous l'influence d'autres textes et d'autres héros inquiets – d'Ajax à l'Oreste euripidéen, du Roi Lear à Hamlet. Surtout, l'exploration de ce corpus nous a permis de voir de quelle manière l'ἦθος attribué à Oreste peut orienter la compréhension de passages difficiles des *Choéphores*: les interventions de Wilamowitz, qui élimine les ἴμενοι du héros et déplace sa 'décision' à la fin d'un long parcours tourmenté, sont exemplaires aussi de ce point de vue. Loin d'avoir un intérêt uniquement documentaire ou d'attester la mauvaise foi des critiques qui les ont avancées, ces lectures donnent toutes, chacune à sa manière, une réponse honnête et cohérente aux défis posés par le théâtre eschyléen, et soulèvent par-là un problème toujours actuel, celui de la confrontation entre l'horizon subjectif de l'interprète et l'objectivité évasive du texte.

Univ. Lille Nord de France, F-59000 Lille
UdL3, STL, F-59653 Villeneuve d'Ascq
CNRS, UMR 8163, F-59653 Villeneuve d'Ascq

Daria Francobandiera

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bamberger 1840 = F. Bamberger, *Aeschylus, 'Choephoroi'*, Gottingae 1840.
Blomfield 1824 = C.J. Blomfield, *Aeschyli 'Choephoroe'*, Lipsiae 1824².
Boissonade 1825 = J.F. Boissonade, *Aeschylus (=Poetarum Graecorum Sylloge XIII)*, Parisiis 1825.
Bothe 1805 = F.H. Bothe, *Aeschyli dramata quae supersunt et deperditorum fragmenta*, Lipsiae 1805.
Bothe 1831 = F.H. Bothe, *Aeschyli Tragoediae*, II, 'Agamemnon', 'Choephoroe', 'Eumenides', Lipsiae 1831.
Brown 1983 = A.L. Brown, *The Erinyes in the 'Oresteia': Real Life, the Supernatural and the Stage*, JHS 103, 1983, 13-34.
Candio 2008 = A. Candio, 'Ein lebendiges Ganzes'. *La filologia come scienza e storia nelle 'Coefore' di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff*, Amsterdam 2008.

L'Oreste des 'Choéphores' : histoire des interprétations

- Citti 2006a = V. Citti, *Some Remarks on Methods of Critics and Editors of Aeschylus from the Seventeenth to the Nineteenth Century*, in D.L. Cairns – V. Liapis (éds.), *Dionysalexandros, Essays on Aeschylus and His Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie*, Swansea 2006, 63-78.
- Citti 2006b = V. Citti, *Studi sul testo delle 'Coefore'*, Amsterdam 2006.
- Conington 1857 = J. Conington, *The 'Choephoroe' of Aeschylus*, London 1857.
- Dindorf 1869 = W. Dindorf, *Poetarum sceniorum Graecorum Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis fabulae superstites et perditarum fragmenta*, Lipsiae 1869⁵.
- Dobree 1833 = P.P. Dobree, *Adversaria*, edente J. Scholefield, II, Cantabrigiae 1833.
- Easterling 1973 = P.E. Easterling, *Presentation of Character in Aeschylus*, G&R 20, 1973, 3-19.
- Easterling 1990 = P.E. Easterling, *Constructing Character in Greek Tragedy*, in Ch. Pelling (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford 1990, 83-99.
- Franz 1846 = J. Franz, *Des Aeschylus 'Oresteia'*, Leipzig 1846.
- Garvie 1986 = A.F. Garvie, *Aeschylus, 'Choephoroi'*, Oxford 1986.
- Goldhill 1990 = S. Goldhill, *Character and Action, Representation and Reading. Greek Tragedy and Its Critics*, in Ch. Pelling (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford 1990, 100-27.
- Goldhill 1997 = S. Goldhill, *Modern critical approaches to Greek Tragedy*, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 324-47.
- Goldhill 1999 = S. Goldhill, *Wipe Your Glosses*, in G.W. Most (ed.), *Commentaries-Kommentare*, Göttingen 1999, 380-425.
- Heath 1762 = B. Heath, *Notae sive lectiones ad Tragicorum graecorum veterum Aeschyli Sophoclis Euripidis quae supersunt dramata deperditorumque reliquias*, Oxonii 1762.
- Hermann 1798 = G. Hermann, *Observationes criticae in quosdam locos Aeschyli et Euripidis*, Lipsiae 1798.
- Hermann 1852 = G. Hermann, *Aeschyli Tragoediae*, I-II, Lipsiae 1852.
- Heyse 1884 = Th. Heyse, *Die 'Orestie' des Aeschylus*, Halle 1884.
- Judet de La Combe 1990 = P. Judet de La Combe, *Philologie classique et légitimité. Quelques questions sur un «modèle»*, in M. Espagne – M. Werner (éds.), *Philologiques I. Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIX^e siècle*, Paris 1990, 23-42.
- Judet de La Combe 1997 = P. Judet de La Combe, *Sur la relation entre interprétation et histoire des interprétations*, *Revue germanique internationale* 8, 1997, 9-29.
- Klausen 1829 = R.H. Klausen, *Theologumena Aeschyli tragici*, Berolini 1829.
- Klausen 1835 = R.H. Klausen, *Aeschyli quae supersunt*, I 2, 'Choephorae', Gothae 1835.
- Müller 1833 = K.O. Müller, *Aeschylus, 'Eumeniden'*, Griechisch und Deutsch, mit erläuternden Abhandlungen über die äussere Darstellung, und über den Inhalt und die Composition dieser Tragödie, Göttingen 1833.
- Müller 1847 = K.O. Müller, *Über den Zusammenhang des Kommos in Aeschylus 'Choephoroi'*, dans *Id. Kleine deutsche Schriften*, I, Breslau 1847, 470-87 (=Allgemeine Schulzeitung 107-9, 1832, 859-77).
- Nägelsbach 1857 = C.F. Nägelsbach, *Emendationes et explicationes Aeschyleas*, München 1857.
- Novelli 2007 = S. Novelli, *Un'anomalia della 'lexis' o una 'lexis' dell'anomalia? (Aesch. 'Ch.' 748-760)*, *Eikasmós* 18, 2007, 143-56.

- Page 1972 = D. Page, *Aeschly septem quae supersunt tragoedias*, Oxford 1972.
- Pauw 1745 = J.C. de Pauw, *Aeschly Tragoediae superstites*, Hagae Comitum 1745.
- Scholefield 1828 = J. Scholefield, *Aeschylus*, Cantabrigiae 1828.
- Shuttleworth Kraus 2002 = Ch. Shuttleworth Kraus, *Introduction: Reading Commentaries / Commentaries as Reading*, dans R.K. Gibson – Ch. Shuttleworth Kraus (éds.), *The Classical Commentary. Histories, Practices, Theory*, Leiden 2002, 1-27.
- Schütz 1797 = C.G. Schütz, *In Aeschly tragoedias quae supersunt ac deperditarum fragmenta commentarius*, III *In Choëphoras, Eumenides et Supplices*, Halae 1797.
- Schütz 1800 = C.G. Schütz, *Aeschly tragoediae septem*, II, 'Agamemnon', 'Choëphorae', 'Eumenides', Halae 1800.
- Schütz 1808 = C.G. Schütz, *Aeschly tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta*, III, 'Choëphorae', 'Eumenides', 'Supplices', Halae 1808.
- Schwenk 1819 = K. Schwenk, *Aeschly 'Choëphori'*, Trajecti ad Rhenum 1819.
- Seidensticker 2009 = B. Seidensticker, *Charakter und Charakterisierung bei Aischylos*, in J. Jouanna – F. Montanari (a c. di), *Eschyle à l'aube du théâtre occidental. Neuf exposés suivis de discussions: Vandœuvres-Genève 25-29 août 2008* (Fondation Hardt, Entretiens sur l'Antiquité classique 55), Genève 2009, 205-56.
- Sier 1988 = K. Sier, *Die lyrischen Partien der 'Choëphoren' des Aischylos*, Stuttgart 1988.
- Sommerstein 2008 = A.H. Sommerstein, *Aeschylus*, II, 'Oresteia', Cambridge MA 2008.
- Stanley 1663 = Th. Stanley, *Aeschly tragoediae septem cum scholiis graecis omnibus, deperditorum dramatum fragmentis, versione et commentario*, Londinii 1663.
- Verrall 1893 = A.W. Verrall, *The 'Choëphori' of Aeschylus*, London 1893.
- Wecklein 1872 = N. Wecklein, *Studien zu Aeschylus*, Berlin 1872.
- Wecklein 1888 = N. Wecklein, *Äschylos, 'Orestie'*, Leipzig 1888.
- Weil 1860 = H. Weil, *Aeschly quae supersunt tragoediae*, I 2, 'Choëphori', Gissae 1860.
- Wellauer 1824 = A. Wellauer, *Aeschly Dramata*, II, 'Agamemnon', 'Choëphori', 'Eumenides', Lipsiae 1824.
- West 1998 = M.L. West, *Aeschly Tragoediae cum incerti poetae 'Prometheo'*, Stuttgart-Leipzig 1998².
- Wilamowitz 1896 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos, 'Orestie'*, II, *Das Opfer am Grabe*, Berlin 1896.
- Wilamowitz 1914a = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aeschly Tragoediae*, Berolini 1914.
- Wilamowitz 1914b = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914.

Abstract: The paper investigates various characterizations of Orestes in Aeschylus' *Choëphori*, as they appear in some commentaries from the 19th century (in particular those of Klausen, Verrall, Wilamowitz). I focus first on the interpretation according to which Orestes is a firm and confident character, then on the one that presents him as an unstable hero, tormented by the horror of matricide. The scrutiny is coupled with the analysis of the philological interventions suggested by the interpreters, in order to show the close link between their exegetical presuppositions and their editorial choices.

Keywords: Orestes, *Choëphori*, printed tradition, interpretation, 19th century.