

***Lyrisme et drame:  
le chœur dans l'Antigone de Sophocle***

J. JOUANNA

***Summary***

The aim of this paper is to show the double role of the chorus in Sophocles' *Antigone*, first in the spoken parts and in the anapests, then in the choral songs. In the non-lyrical parts the chorus' function is both 'dramaturgical' (he presents the *dramatis personae*) and dramatic (*more and more dramatic all along the tragedy*, until he brings Creon to change his mind). In the lyrical parts, it seems more difficult to see a dramatic function of the chorus, for the author deliberately looks for a breaking effect at the beginning of the choral songs; however, there are many various links between lyrics and drama. The study of those links leads to stress the critical attitude of the chorus versus Antigone and its meaning for the interpretation of the tragedy.

Le chœur, dans l'histoire de la tragédie grecque, a connu une évolution à laquelle même les Grecs contemporains du Ve et IVe siècle avant J.-C. n'ont pas été insensibles. D'Eschyle à Euripide, il a perdu de son ampleur et de son importance, au fur et à mesure que l'action tragique se développait. Le premier grand critique littéraire à avoir noté cette évolution est le comique Aristophane, qui, à la fin du Ve siècle, après la grande floraison du genre tragique, opposait dans ses *Grenouilles* le théâtre d'Eschyle à celui d'Euripide. On y voit Euripide reprocher à Eschyle, avec l'exagération qui tient au genre comique, son charlatanisme parce que le chœur pouvait s'appuyer coup sur coup quatre séries de chants, alors que les personnages ne disaient mot (v. 914 sq.); et on voit Euripide se vanter, en revanche, de

ne rien laisser dans l'inaction (v. 948 ἀργόν) dès les premiers vers de ses tragédies en faisant parler la femme et l'esclave non moins que le maître, c'est-à-dire en multipliant les personnages. Le second critique littéraire à avoir souligné ce déclin du chœur dans l'évolution de la tragédie est Aristote dans sa *Poétique* parue plus d'un demi-siècle après les *Grenouilles* d'Aristophane. Aristote apporte des indications supplémentaires sur cette évolution et même des perspectives un peu différentes sur le début et sur la fin de cette évolution. Eschyle, qui chez Aristophane apparaissait comme l'exemple même de l'auteur chez qui le chœur prédominait sur l'action, apparaît chez Aristote, comme un auteur qui a déjà contribué à la régression du rôle du chœur dans la tragédie. Selon Aristote, la tragédie est issue du dithyrambe, chœur en l'honneur de Dionysos<sup>1</sup>, et Eschyle contribua de manière décisive à l'évolution du dithyrambe à la tragédie. De quelle façon? Eschyle, le premier, porta de un à deux le nombre des acteurs, diminua l'importance du chœur et donna le premier rôle à la parole, nous dirions actuellement aux parties parlées<sup>2</sup>. Quant à Sophocle, il porta le nombre des acteurs de deux à trois, ce qui est un nouveau signe de l'accroissement du drame par rapport au lyrisme<sup>3</sup>. Il apparaît donc que, selon Aristote, la tragédie est née par la régression des parties chantées et par le premier rôle attribué aux personnages et aux parties parlées. Cette régression du chœur aboutit dans les cas extrêmes à un remplacement des chants du chœur par ce que l'on appelle des *embolima*, c'est-à-dire par des morceaux lyriques qui pouvaient resservir d'une tragédie à l'autre<sup>4</sup>. L'auteur tragique n'avait plus à se fatiguer à écrire des chœurs originaux et à composer leur musique; mais la conséquence était que les parties lyriques n'avaient plus aucun rapport avec l'action de la tragédie. Le premier auteur à avoir osé céder à une telle facilité était un auteur tragique célèbre du cinquième siècle, Agathon<sup>5</sup>, celui qu'Aristophane a représenté dans ses *Thesmophories*<sup>6</sup> et que Platon a fait revivre dans son *Banquet*<sup>7</sup>.

Mais cette évolution du chœur, qui semble reposer sur une sorte d'antinomie entre le lyrisme et le drame, n'a rien de linéaire. Un coup de ton-

<sup>1</sup> Aristote, *Poétique*, 1449 a.

<sup>2</sup> Aristote, *Poétique*, 1449 a.

<sup>3</sup> Aristote, *Poétique*, 1449 a.

<sup>4</sup> Aristote, *Poétique*, 1456 a.

<sup>5</sup> L'indication est donnée par Aristote dans sa *Poétique*, 1456 a.

<sup>6</sup> Aristophane, *Thesmophories*, v. 101 sqq.

<sup>7</sup> Le *Banquet* a lieu chez Agathon, le lendemain du jour où il a remporté le premier prix aux Lénéennes de 416.

nerre dans un ciel serein a été la publication en 1952 d'un papyrus comportant les restes d'une didascalie sur la tétralogie d'Eschyle à laquelle appartenait sa tragédie des *Suppliantes*<sup>8</sup>. On considérait jusqu'alors presque comme un dogme que cette pièce où le chœur a une importance que l'on ne retrouve pas dans ses autres tragédies conservées était nécessairement la plus ancienne, étant donné ce que l'on savait de l'évolution du chœur dans le genre tragique grec; donc antérieure aux *Perses*, pièce sûrement datée de 472 par la didascalie<sup>9</sup>. Mais le dogme s'effondra, car le papyrus, interprété de la façon la plus vraisemblable, indique que la tétralogie comprenant les *Suppliantes* ne peut pas avoir été représentée avant 468, car Eschyle avait pour rival dans ce concours Sophocle; or on sait, par ailleurs, que la carrière théâtrale de Sophocle ne commença pas avant cette date-là<sup>10</sup>. S'il y a régression du chœur dans la tragédie grecque, cette régression n'est donc ni linéaire, ni continue. Même dans les tragédies les plus récentes du Ve siècle, les *Bacchantes* d'Euripide et l'*OEdipe à Colone* de Sophocle, les chœurs sont loin d'être négligés. Le chœur chantant la blanche Colone, patrie natale de Sophocle<sup>11</sup>, n'est-il pas l'un des chants les plus lumineux de Sophocle?

En dépit d'une évolution à la fois théorique et réelle de l'importance des parties chorales, la tragédie grecque classique observe, dans tous les exemples conservés, une alternance de parties parlées et de parties lyriques. Et si la longueur des parties chorales a diminué chez Sophocle et Euripide par rapport à Eschyle, leur nombre a augmenté si bien que l'alternance des parties parlées et des parties chantées est plus fréquente dans une tragédie de Sophocle ou d'Euripide que chez Eschyle<sup>12</sup>. En bref, l'alternance du

<sup>8</sup> P. Oxy. 2256.3. Première publication: E. Lobel, *The Oxyrhynchus Papyri* 20 (1952) 30. Texte réédité dans *TGF* I. Did. C. 6 Snell et *TGF* 3 Test. 70 Radt. Pour la discussion de la date, voir A. F. Garvie, *Aeschylus' Suppliants. Play and Trilogy*, Cambridge, 1969, p. 1 sqq. et H. F. Johansen-E. W. Whittle, *Aeschylus. The Suppliants*, I, Copenhagen, 1980, p. 21 sqq.

<sup>9</sup> Voir par exemple l'étude, toujours fondamentale par ailleurs, de W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der Griechischen Tragödie*, Berlin, 1933. Dans son tableau résumé de la p. 124 sq., la pièce des *Suppliantes* apparaît comme la tragédie la plus ancienne conservée.

<sup>10</sup> Voir Plutarque, *Vie de Cimon* 8, 7-8; cf. *Marbre de Paros* 56.

<sup>11</sup> Sophocle, *OEdipe à Colone*, v. 668-719.

<sup>12</sup> Alors que les *stasima* (sans compter la *parodos*) sont au nombre de trois au maximum chez Eschyle, ils sont généralement de quatre, voire de cinq, chez Sophocle et Euripide. Le tableau récapitulatif de W. Kranz (cité *supra* à la note 9) est très clair à cet égard.

lyrisme et du drame reste l'une des constantes de la tragédie grecque. Cette alternance des interventions du chœur et des personnages pose un problème capital, celui du rôle du chœur dans l'action dramatique. Ce problème a été formulé pour la première fois par Aristote dans sa *Poétique* avec beaucoup de pertinence dans ses considérations sur le rôle du chœur. Voici ce qu'il dit :

De plus le chœur doit être considéré comme un des acteurs, être une partie du tout et contribuer à l'action, non comme chez Euripide, mais comme chez Sophocle<sup>13</sup>.

Aristote voit donc chez Sophocle le modèle de ce qu'il faut faire pour que le chœur participe au drame. Nous examinerons l'une de ses tragédies, *Antigone*, écrite par le poète lors de sa maturité dans les années 440 alors qu'il venait de dépasser la cinquantaine, et pourvue des parties lyriques les plus nombreuses (six chants du chœur en comptant la *parodos*)<sup>14</sup>, pour essayer de réfléchir sur les diverses voies et les divers moyens par lesquels le chœur d'une tragédie a un rôle dramatique<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Aristote, *Poétique* 1456 a.

<sup>14</sup> Les autres tragédies comptent en majorité cinq chants du chœur (*Ajax*, *Trachiniennes*, *Œdipe-Roi*, *Electre*, *Œdipe à Colone*) ; *Philoctète* n'en a que quatre.

<sup>15</sup> Sur le chœur dans l'*Antigone* de Sophocle, il y a une très abondante bibliographie ; voir G. Müller, «Überlegungen zum Chor der *Antigone*», *Hermes* 89 (1961), pp. 398-422 et *Antigone*, Heidelberg, 1967, *passim* ; D. Korzeniewski, «Interpretationen zu sophokleischen Chorliedern», *Rheinisches Museum* 104 (1961), pp. 193-201 ; B. Alexanderson, «Die Stellung des Chors in der *Antigone*», *Eranos* 64 (1966), pp. 85-105 ; G. Ronnet, *Sophocle poète tragique*, Paris, 1969, pp. 147-157 ; E.-R. Schwinge, «Die Rolle des Chors in der sophokleischen *Antigone*», *Gymnasium* 78 (1971), pp. 294-321 ; R. Coleman, «The Role of the Chorus in Sophocles' *Antigone*», *PCPhS* 18 (1972), pp. 4-27 ; R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford, 1980, pp. 85-137 (*Antigone*) ; R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge, 1980, pp. 91-149 ; H. Petersmann, «Die Haltung des Chores in der sophokleischen *Antigone*», *Wiener Studien*, N. F. 16 (1982), pp. 56-70 ; C. P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*, Iowa City, 1987, pp. 81-97 (*Antigone*) ; Ch. Eucken, «Das Drama zwischen Kreon und dem Chor in der *Antigone*», *WJA*, NF 18 (1992), pp. 77-87. Sur le rôle dramatique du chœur chez Sophocle, voir G. M. Kirkwood, «The Dramatic Role of the Chorus in Sophocles», *Phoenix* 8 (1954), pp. 1-22 ; G. Müller, «Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern», in H. Diller (éd.), *Sophokles*, Darmstadt, 1967, pp. 212-238. Les articles sur le chœur dans la tragédie grecque parus récemment dans *Arion*, NS 3, 1 (1994-1995) envisagent les chœurs dans leur relation avec la lyrique grecque, mais ne concernent pas le problème qui nous occupe, celui des rapports entre le lyrisme et le drame.

Pour organiser l'exposé, on partira d'une distinction formelle relative à la modalité d'expression. La modalité d'expression à laquelle on pense immédiatement quand on évoque le chœur d'une tragédie grecque est le chant et la danse dans l'*orchestra*, et l'on oppose à cela l'expression parlée des personnages sur le *logeion*, ou si l'on préfère sur la scène, pour adopter une dénomination plus compréhensible par les modernes. Ce qui différencie ces deux modalités d'expression, le chanté et le parlé, c'est, on le sait, la nature du vers. Dans les tragédies de l'époque classique, celles de Sophocle et d'Euripide, le vers parlé est le trimètre iambique<sup>16</sup>; son rythme est uniforme. En revanche, le vers chanté ou vers lyrique est multiforme; mais le dénominateur commun d'un chant du chœur, par delà la diversité des mètres lyriques, reste la symétrie des strophes et des antistrophes correspondant à des évolutions symétriques du chœur dans la conduite de sa danse dans l'*orchestra*, sans compter la coloration dorienne des passages chantés, héritage de la lyrique chorale née en pays dorien<sup>17</sup>. C'est en s'appuyant sur cette opposition entre ces deux moyens d'expression, chanté et parlé, attribués respectivement au chœur et aux personnages, qu'Aristote a pu dire, comme on l'a vu, qu'Eschyle a diminué l'importance du chœur et a donné la prééminence au *logos*, au discours parlé. Mais il serait dangereux et simplificateur de lier systématiquement l'opposition des deux modes d'expression, chanté et parlé, avec les deux composantes du spectacle, chœur et acteurs dans la tragédie classique de

<sup>16</sup> Au cours de l'histoire de la tragédie, d'après Aristote, le trimètre iambique a remplacé le tétramètre trochaïque. Voir W. J. W. Koster, *Traité de métrique grecque*, Leyde, 1966, p. 139: «Dans la tragédie primitive, le tétramètre trochaïque l'emportait sur le trimètre iambique (selon Aristote, *Rhét.* III 1, 9; *Poét.* 4, 19; 1449 a 21, le trimètre aurait été absent des plus anciennes tragédies); puis, le dialogue et le raisonnement se développant au détriment des effusions lyriques, le trimètre primait. Alors que le tétramètre est encore fréquent chez Eschyle, Sophocle ne s'en sert que par exception; Euripide l'emploie plus souvent dans ses dernières tragédies». P. Mazon range les tétramètres trochaïques dans la partie parlée (cf. par exemple son édition des *Perses*, v. 155 sqq.); en revanche, W. J. K. Koster, *ibid.*, p. 29, en faisant référence à Xénophon, *Banquet*, VI, 3, range, suivant l'opinion générale, les tétramètres dans le récitatif. Mais le témoignage de Xénophon est ambigu; voir A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2<sup>e</sup> éd., Oxford, 1968, p. 156, n. 3. Étant donné la pauvreté des témoignages anciens, la question risque d'être insoluble et n'est pas nécessairement sujette à une réponse unique; voir l'excellente discussion dans A. Pickard-Cambridge, *ibid.*, pp. 158-160.

<sup>17</sup> Sur la métrique des parties chantées de l'*Antigone*, voir T. B. L. Webster, *The Greek Chorus*, London, 1970, pp. 137-139; E. Van Nes Ditmars, «Sophocles' Antigone: Lyric Shape and Meaning», dans *Biblioteca di Studi Antichi*, 69, Pisa, 1992.

Sophocle ou d'Euripide. Outre que les personnages, dans des moments d'émotion intense, peuvent chanter, à l'aide de vers lyriques analogues à ceux du chœur (dans un dialogue lyrique avec le chœur ou dans des monodies), le chœur peut s'exprimer, lui aussi, en vers parlés comme les personnages. Enfin, en ce qui concerne les modalités d'expression dans la tragédie grecque, il existe une troisième modalité d'expression intermédiaire entre le chanté et le parlé; c'est ce que les éditions de la *Collection des Universités de France* appellent, depuis l'*Eschyle* de Paul Mazon paru en 1920, le «mélodrame», d'un terme qui montre bien ce qu'il y a d'intermédiaire entre le chant (mélo-) et le mode d'expression caractéristique du drame (-drame). C'est une sorte de mélodie avec accompagnement de la «flûte». Mais ce terme de «mélodrame» n'est pas usité en dehors de la philologie française. On préfère parler de récitatif. Le mot grec, du reste rarement attesté dans les textes, est παρακαταλογή<sup>18</sup>. Et à vrai dire, on n'a aucune certitude sur les passages de la tragédie grecque qui étaient en récitatif, car aucun témoignage ancien ne l'indique clairement. Mais, on peut déterminer par défaut ce qu'étaient les parties en récitatif dans l'*Antigone* de Sophocle. Si l'on enlève les parties parlées en trimètres iambiques et les parties chantées avec le système de strophes et d'antistrophes, il reste les passages en anapestes. Ce qui permet donc de déterminer de la façon la plus vraisemblable ce troisième mode d'expression, c'est la nature du vers, le dimètre anapestique (accompagné ou non de monomètres anapestiques). Il y a donc trois modes d'expression dans la tragédie grecque classique qui semblent correspondre aussi à trois degrés de l'expression du sentiment: le parlé, le récitatif et le chanté. Or, le chœur s'exprime selon ces trois modalités d'expression, même si le chanté a une nette prépondérance sur le récitatif et le parlé.

On partira de cette distinction formelle entre ces trois modes d'expression pour étudier le rôle dramatique du chœur. Toutefois, on réunira dans une première partie le récitatif et le parlé, et on traitera dans une seconde partie du chanté. Cette dichotomie trouve sa justification la plus extérieure dans le fait que nos éditions de la *Collection des Universités de France* attribuent le récitatif et le parlé au seul chef du chœur, le coryphée, alors que le chanté est attribué à l'ensemble du chœur; je rappelle, toutefois, que

---

<sup>18</sup> Seules attestations de παρακαταλογή dans Aristote, *Problemata* XIX 6 et [Plutarque], *De Musica* 1140 f; voir A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens...*, p. 156 sq. Le récitatif avec accompagnement d'instrument aurait été inventé par Archiloque, d'après le *De Musica*.

cette répartition des rôles entre le coryphée et le chœur n'est pas faite dans nos manuscrits médiévaux, ni dans l'érudition plus ancienne connue à travers les scholies<sup>19</sup>. Mais cette dichotomie correspond plus profondément à une différence dans le rôle du chœur par rapport au drame.

C'est dans les parties non chantées, lorsqu'il s'exprime en récitatif ou en parlé, que le rôle du chœur dans le drame est le plus évident. Il joue un rôle dans le bon déroulement du spectacle, en assurant la présentation de l'arrivée des personnages et parfois en signalant leur sortie. C'est ce que l'on appellera son rôle dramaturgique. Mais il peut aussi jouer le rôle d'acteur, pour reprendre le terme d'Aristote, c'est-à-dire de personnage intervenant dans les scènes. C'est ce que l'on appellera son rôle dramatique.

Voyons d'abord son rôle dramaturgique dans l'*Antigone*. Le rôle le plus constant du chœur dans les parties qui ne sont pas chantées est celui de présentateur des personnages qui arrivent, que ces personnages viennent par les entrées latérales ou qu'ils sortent du palais en fond de scène<sup>20</sup>. Cette présentation peut s'effectuer en récitatif ou en parlé. Elle ne s'effectue jamais en mode chanté; ce qui est une justification de la dichotomie que nous avons adoptée pour l'étude du rôle du chœur dans le drame.

Cette présentation des personnages s'effectue régulièrement à la fin des chants du chœur, qu'il s'agisse de la *parodos* ou des *stasima*, et dans ce cas-là, elle s'effectue toujours en récitatif. On commentera ici un seul exemple. À la fin du premier *stasimon*, le chœur annonce avec stupéfaction l'arrivée d'Antigone, entraînée par le garde qui l'a prise sur le fait alors qu'elle enterrait une seconde fois Polynice, malgré l'interdiction de l'édit de Créon. La présentation est faite en huit vers anapestiques (v. 376-383):

En voyant ce prodige divin ma pensée  
hésite. Comment, puisque je le sais, pourrai-je soutenir  
que cette enfant n'est pas Antigone?  
O malheureuse fille d'un père  
malheureux, Œdipe.  
Quoi donc! Ce n'est pas toi qu'on amène  
pour avoir désobéi aux lois royales  
et que l'on a arrêtée dans un acte de folie.

<sup>19</sup> Voir *infra*, p. 86.

<sup>20</sup> Pour l'entrée des personnages et son annonce dans la tragédie grecque, cf. E. García Novo, *La entrada de los personajes y su anuncio en la tragedia griega*, Madrid, 1981.

Cette présentation de l'entrée d'Antigone a été commentée dans les scholies, c'est-à-dire dans les remarques en marge des manuscrits issues de commentaires anciens. Voici ce qu'il est dit: «En voyant (ὄρωντες) qu'Antigone est amenée, ils sont frappés de stupeur (ἐκπλήττονται) de ce que c'est une femme qui a transgressé l'édit». La remarque est juste, mais ce que je voudrais souligner, c'est que le critique ancien emploie la troisième personne du pluriel pour désigner le chœur. Il considère donc que la présentation d'Antigone dans cette partie en récitatif est faite par l'ensemble du chœur et non par le seul coryphée. Il n'est pas impossible, en effet, que les membres du chœur qui viennent de chanter à l'unisson puissent psalmodier ensemble le passage en récitatif succédant au chant. Notre distinction si claire dans les éditions de la *Collection des Universités de France* entre le coryphée et le chœur ne repose pas sur des fondements solides. Je parlerai donc désormais du chœur comme dans les manuscrits médiévaux, sans faire de distinction entre chœur et coryphée<sup>21</sup>.

Le chœur assure ce rôle de présentateur à la fin de chacun de ses chants avec une régularité assez remarquable dans *Antigone*. En effet, c'est ce qui se produit dans les quatre premiers chants du chœur sur les six que comporte la tragédie<sup>22</sup>. Il est vrai que cette présentation revient tout naturellement au chœur, dans la mesure où, généralement, quand le chœur chante et danse, la scène est vide de personnages: c'est effectivement ce qui se passe dans trois cas sur quatre (*parodos*, premier et troisième *stasimon*). Mais, même lorsqu'un personnage est resté sur scène, c'est le cas de Créon pendant le deuxième *stasimon*, c'est le chœur, et non Créon, qui annonce l'arrivée de son fils Hémon.

Cette présentation par le chœur est si attendue que lorsqu'elle ne se produit pas, l'absence de présentation crée un effet de surprise. C'est ainsi qu'à la fin du quatrième *stasimon*, l'arrivée du devin Tirésias n'est pas annoncée par le chœur, ni du reste par Créon pourtant demeuré sur scène. C'est le devin lui-même, guidé par un enfant, qui s'adresse collectivement au chœur et à Créon, avec l'interjection «Chefs de Thèbes» (v. 988). Voici, en effet, les premières paroles de Tirésias faisant directement suite au chant du chœur (v. 988-990):

<sup>21</sup> La distinction entre coryphée et chœur n'est pas faite dans l'édition récente de H. Lloyd-Jones, *Sophocles II. Antigone, The Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus*, The Loeb Classical Library, Cambridge (Mass.)-London, 1994.

<sup>22</sup> Après la *parodos*, présentation de la première entrée de Créon (v. 155-161); après le premier *stasimon*, deuxième entrée d'Antigone (v. 376-383); après le deuxième *stasimon*, entrée d'Hémon, le fils de Créon (v. 626-630); après le troisième *stasimon*, troisième et dernière entrée d'Antigone (v. 801-805).

Chefs de Thèbes, nous arrivons faisant route ensemble,  
 nous deux qui voyons avec les yeux d'un seul. Car pour les aveugles  
 c'est ainsi que se fait le chemin, à l'aide d'un guide.

Et c'est la question de Créon après ces premières paroles (v. 991: «Qu'y a-t-il de neuf, ô vicillard Tirsias») qui présente indirectement le personnage une fois qu'il est arrivé. Cette absence de présentation par le chœur est d'autant plus paradoxale que Tirsias, dans la mesure où il était aveugle, était le personnage par excellence qu'il aurait fallu présenter. Le chœur qui voit semble n'avoir pas vu l'arrivée de Tirsias; et Tirsias qui ne voit pas s'adresse au chœur comme s'il voyait. L'absence de présentation par le chœur correspond à une rupture intentionnelle de la part de l'auteur et à un relief tout particulier attribué à l'entrée du devin<sup>23</sup>.

La fonction présentatrice du chœur ne se limite pas aux transitions entre les chants du chœur et les épisodes. À l'intérieur même d'une partie parlée, le chœur peut intervenir pour présenter l'arrivée d'un personnage. Cela arrive quatre fois dans l'*Antigone* de Sophocle. Entre la présentation d'un personnage par le chœur à la fin d'un chant et au milieu d'une partie parlée, la seule différence tient au choix de la modalité d'expression. Alors que seule la présentation en récitatif est possible après un passage lyrique, comme nous l'avons vu, l'auteur tragique a le choix entre une présentation en récitatif ou en parlé au cours d'un ensemble parlé<sup>24</sup>. Le choix dépend de l'intensité de l'émotion du présentateur. Quand Ismène sort du palais en pleurs (v. 526), ou quand Créon revient à la fin de la tragédie en portant le cadavre de son fils (v. 1257), le chœur est plus ému que lorsqu'Eurydice la femme de Créon, qui n'a pas encore pris part au drame, sort du palais (v. 1180)<sup>25</sup>.

Au total, le chœur présente huit fois l'arrivée d'un personnage dans l'*Antigone* de Sophocle. Il lui arrive aussi de signaler la sortie d'un person-

<sup>23</sup> L'entrée du messager après le cinquième *stasimon* n'est pas non plus annoncée par le chœur. Mais cette absence d'annonce n'a pas le même effet que la précédente. Le messager est un serviteur anonyme du palais (cf. v. 1192).

<sup>24</sup> Deuxième épisode: annonce (en trimètres iambiques) de la seconde arrivée de Créon qui sort du palais situé en fond de scène (v. 386); annonce (en anapestes) de la seconde arrivée d'Ismène sortant également du palais (v. 1180-1183). *Exodos*: annonce (en trimètres iambiques) de l'arrivée d'Eurydice, la femme de Créon, sortant du palais (v. 1180-1182); annonce (en anapestes) de l'arrivée de Créon venant par l'une des deux entrées latérales (v. 1257-1260).

<sup>25</sup> Au cours des parties parlées, des personnages arrivent aussi sans être présentés par le chœur. C'est le cas de la première arrivée du garde au cours du premier épisode: v. 223 sqq.

nage, que le personnage s'éloigne par une sortie latérale ou qu'il rentre dans le palais. Cela se produit trois fois dans l'ensemble de la tragédie<sup>26</sup>. L'analogie entre ces trois sorties est évidente. Il s'agit de personnages qui sortent brusquement: le fils Hémon après son altercation avec son père Créon, le devin Tirésias après son altercation avec le roi Créon et la mère Eurydice après avoir appris la mort de son fils Hémon. Ce sont trois sorties soudaines et lourdes de menaces. Le chœur, à chaque fois, inquiet, dit cette inquiétude au personnage resté sur scène, les deux premières fois à Créon, et la troisième fois au messager. Et, du point de vue formel, ces commentaires ne sont jamais en récitatif comme les annonces. Ils sont en trimètres iambiques, car ils sont insérés dans le drame. En effet, ces remarques sur la sortie des personnages inaugurent à chaque fois une brève scène dialoguée entre le chœur et le personnage resté sur la scène. C'est dire que nous abordons ici des cas où le chœur n'a pas seulement un rôle dramaturgique de présentateur des entrées ou des sorties des personnages, mais où il assume un réel rôle dramatique dans les scènes des parties parlées, suivant le désir d'Aristote qui veut que le chœur soit un acteur. Après le rôle dramaturgique du chœur, abordons son rôle dramatique.

L'intervention du chœur dans les scènes me paraît devoir se subdiviser en deux catégories. Le critère de cette subdivision n'est plus la modalité de l'expression, mais la situation dramatique, ou si l'on préfère le nombre de personnages parlants présents sur la scène. Dans les scènes où il y a deux ou trois personnages, le chœur n'assume pas véritablement un rôle dramatique: il ne participe pas directement à l'action, mais joue le rôle de spectateur commentateur. Et parfois ce rôle est réglé dans des interventions dont la place est déterminée à l'avance. C'est le cas dans ce que l'on a l'habitude d'appeler les scènes d'*agon* (de lutte) où deux personnages s'affrontent d'abord dans deux longues tirades antithétiques, puis dans un dialogue vif et rapide. Dans l'*Antigone* de Sophocle, il y a une scène répondant à cette définition, à savoir la scène d'altercation entre le père et le fils, entre Créon et Hémon<sup>27</sup>. Or, dans ces scènes d'*agon*, l'intervention du chœur est, en quelque sorte, programmée après chacune des deux tirades des protagonistes<sup>28</sup>. De fait, le chœur des vieillards donne son avis en deux trimè-

<sup>26</sup> Sortie d'Hémon: v. 766 sq. Sortie de Tirésias: v. 1091-1094. Sortie d'Eurydice: v. 1244 sq.

<sup>27</sup> *Antigone*, v. 631-765.

<sup>28</sup> Sur les scènes d'*agon* dans la tragédie grecque, voir J. Duchemin, *L'agon dans la tragédie grecque*, 2e éd., Paris, 1968. La scène entre Créon et Hémon est qualifiée

tres iambiques à la fin de chaque tirade, après la tirade de Créon prêchant à son fils la soumission totale aux ordres de son père et en l'occurrence le renoncement à sa fiancée révoltée, et après la tirade d'Hémon prêchant à son père la sagesse et en l'occurrence le renoncement à sa colère. Ces deux tirades opposées reçoivent une approbation égale du chœur qui conserve un parfait équilibre entre les deux positions, puisqu'il termine en disant: «On a bien parlé des deux côtés». Ce rôle de juge ne prenant pas parti est, à vrai dire, assez décevant et appartient à ce qu'il y a de plus conventionnel dans la présence du chœur.

Mais à côté de ces scènes à deux ou trois personnages où le chœur est un spectateur dans le spectacle, il y a des scènes où le chœur participe directement à l'action. Ce sont les scènes où le chœur dialogue avec un personnage unique présent sur la scène. Là le chœur joue le rôle d'un véritable acteur. De telles scènes, malgré leur nombre relativement important —elles sont au nombre de six dans l'*Antigone*<sup>29</sup>— sont généralement négligées. Il est vrai que dans certains cas le chœur joue le rôle de faire-valoir. C'est le cas, par exemple, dans la première grande scène où Créon apparaît —au début du premier épisode— et que l'on peut appeler le discours du trône. Le nouveau roi Créon qui vient de succéder dans la nuit à Étéocle mort convoque au matin, après la déroute de l'ennemi qui encerclait Thèbes, les vieillards de l'aristocratie thébaine qui forment traditionnellement la Boulè royale. Ce sont ces vieillards qui constituent le chœur. Or, on est frappé par le contraste qu'il y a entre l'importance sociale et politique de ce groupe de vieillards et leur rôle dramatique assez effacé dans cette scène initiale. Créon commence à s'adresser, en effet, à eux avec beaucoup d'égards et à rappeler —non sans flatterie— qu'ils ont été les conseillers de trois générations de rois de Thèbes: Laïos, OEdipe, puis ses fils Étéocle et Polynice. En convoquant ce conseil prestigieux, Créon veut à coup sûr inscrire son règne dans la continuité des règnes précédents: il n'apparaît pas du tout au départ comme un tyran. Mais le Conseil, après

---

de «ἀγὼν λόγων dans sa forme la plus nette» (p. 58); sur les interventions du chœur dans les scènes d'*agon*, voir *ibid.*, p. 152 sq. L'intervention du chœur par deux trimètres iambiques à la fin de chaque tirade antithétique correspond au type le plus fréquemment rencontré dans les scènes d'*agon*.

<sup>29</sup> Premier épisode: scène entre Créon et le chœur (v. 162-222); troisième épisode: scène entre Créon et le chœur (v. 766-780); quatrième épisode: scène entre Antigone et le chœur (v. 806-882); cinquième épisode: scène entre Créon et le chœur (v. 1091-1114); *exodos*: le messager et le chœur (v. 1155-1179); le messager et le chœur (v. 1244-1256).

avoir écouté sans mot dire le roi s'étendre longuement dans son discours du trône (49 vers) sur les principes généraux de gouvernement et sur leur application dans l'édit interdisant d'enterrer Polynice agresseur de sa propre cité, se contente de quatre vers pour exprimer un avis approuvateur, plein de soumission, qui ne brille pas par l'originalité<sup>30</sup>; et le bref dialogue qui fait suite, où Créon met en garde le chœur contre toute complaisance à l'égard de ceux qui ne respecteraient pas son édit, n'offre pas une image très héroïque du chœur: «Personne n'est assez fou pour désirer mourir», déclarent ces vieillards (v. 220). Et dans la scène suivante où le garde a révélé que le cadavre de Polynice a été recouvert de façon assez mystérieuse sans laisser de trace, lorsque le chœur suggère qu'il peut s'agir d'une intervention divine, Créon le rabroue sans ménagement (v. 280 sq).

Mais au fur et à mesure que la tragédie avance, les relations de Créon et du chœur évoluent et le chœur a, par deux fois, une influence décisive dans l'action, dans deux autres scènes où il se retrouve seul face à Créon. Après le départ d'Hémon, alors que Créon emporté par sa colère veut châtier les deux sœurs à la fois, le chœur intervient par une interrogation étonnée (v. 770):

Quoi! tu songes à les faire périr toutes les deux?

À quoi Créon répond (v. 771):

Non; pas celle qui n'a pas mis la main; tu as raison (εὐ λέγεις).

Voilà donc le premier conseil du chœur qui est suivi d'effet: la réaction du chœur fait qu'Ismène ne sera pas mise à mort. Sans doute, cette première intervention critique du chœur face à Créon reste-t-elle timide: le chœur s'exprime par une question pour ne pas heurter de front le roi; et l'effet de son conseil est mineur; il permet d'éliminer commodément Ismène dont on n'entendra plus parler et de concentrer toute l'attention des spectateurs sur Antigone. Mais l'intervention du chœur dans la seconde

---

<sup>30</sup> Certains critiques voient dans cette approbation de subtiles réserves (voir par exemple Jebb *ad loc.* «The Chorus do not oppose Creon; but they feel a secret misgiving»; cf. Kamerbeek *ad loc.*) ou des paroles dictées par la crainte du tyran (voir par exemple Schwinge [cité note 15], p. 302). Mais le spectateur pouvait-il saisir de telles subtilités (a *secret* misgiving?) ou entendre le contraire de ce que disait le chœur, alors que Créon dans son discours du trône ne s'est pas encore révélé sous son aspect tyrannique?

scène où il reste face à Créon après le départ de Tirésias est beaucoup plus audacieuse et provoque non plus un infléchissement de l'attitude de Créon, mais un revirement. C'est à ce moment-là que le rôle dramatique du chœur est le plus évident. Dans un dialogue bref mais intense, le chœur, après avoir souligné ce qu'il y a de redoutable dans les prédictions du devin — de fait il a prédit à Créon la mort d'un de ses enfants — va jouer pleinement son rôle de conseiller. Voici la partie essentielle du dialogue (v. 1098-1107):

- CHŒUR: Il est besoin d'un bon conseil, Créon, fils de Ménéécée.  
 CRÉON: Que faut-il donc faire? Explique; j'obéirai.  
 CHŒUR: Va, remonte (ἄνεξ) la jeune fille de sa chambre souterraine et élève (κτίσον) un tombeau pour celui qui reste exposé.  
 CRÉON: Et c'est cela que tu approuves? Tu es d'avis de céder?  
 CHŒUR: Oui, roi, et au plus vite; car les Calamités aux pieds rapides envoyées par les dieux amputent les criminels.  
 CRÉON: Hélas! C'est sans doute avec peine, mais je renonce à ma décision. Contre la nécessité, il ne faut pas livrer un mauvais combat.  
 CHŒUR: Va, fais donc (δρᾶ) cela et ne t'en remets (τρέπε) pas à d'autres.

Avant cette intervention du chœur, Créon venait de reconnaître qu'il était lui aussi ébranlé par les prophéties du devin, mais il continuait à affirmer qu'«il est terrible de céder» (v. 1096). Le chœur par son bon conseil va provoquer le revirement de Créon. Et maintenant le chœur ne manifeste plus son sentiment par une interrogation étonnée; il donne des ordres à l'impératif (v. 1101 ἄνεξ, κτίσον); et cette fois, c'est Créon qui manifeste son étonnement devant les conseils du chœur par une interrogation (v. 1102). Mais le chœur ne se laisse pas ébranler. Il maintient sa position et renchérit (v. 1103 «Oui et au plus vite»). C'est alors que se produit le revirement de Créon qui jusqu'alors était resté sourd à tous les conseils de prudence, ceux de son fils et ceux du devin. Créon accepte avec peine sans doute, mais il accepte de renoncer (v. 1105). Le chœur termine par un dernier vers encadré par deux impératifs (v. 1107 δρᾶ... τρέπε). On peut mesurer, ainsi, l'évolution du rôle dramatique du chœur dans les trois scènes où il se trouve seul face à Créon. De la première à la dernière scène, les rôles sont renversés. Courtisan approbateur et craintif, quand le roi au début est triomphant, rabroué avec violence quand il suggère au roi l'intervention des dieux pour expliquer l'enterrement mystérieux de Polynice<sup>31</sup>, il se révèle à la fin, quand le destin de Créon est

<sup>31</sup> *Antigone*, v. 278-281.

sur le fil du rasoir, un conseiller lucide et diligent. Le conseil était bon, mais le tragique veut qu'il survienne trop tard; car Créon arrivera trop tard: Antigone s'est pendue. Aussi, lorsque Créon reviendra après la réalisation de la prophétie de Tirésias en portant le cadavre de son fils dans les bras, le chœur soulignera la faute de Créon (v. 1259-1260) et n'hésitera pas à constater devant lui sa prise de conscience trop tardive de la juste conduite à suivre (v. 1270).

Pour élargir la réflexion à l'ensemble des six scènes où le chœur joue le rôle d'un personnage dialoguant avec un seul personnage présent sur la scène, on pourrait distinguer deux catégories de scènes suivant leur place dans l'alternance des parties chantées et des parties parlées et suivant leur fonction. La première catégorie, que l'on pourrait qualifier de «scène d'accueil», se situe immédiatement après une partie chantée (*parodos* ou *stasimon*). Généralement, en effet, pendant les parties chantées, la scène est vide de personnages. Aussi quand un personnage arrive après la *parodos* ou un *stasimon*, si la scène est restée vide, il est normal que l'on ait une première scène où le chœur joue le rôle d'un personnage accueillant celui qui arrive. C'est le cas de la première scène du premier épisode, c'est-à-dire la première grande scène entre Créon et le chœur, la scène du trône déjà commentée (v. 162-222); mais c'est aussi le cas d'une autre grande scène où le chœur dialogue avec Antigone qui sort du palais entourée de gardes avant de gagner sa dernière demeure. C'est la même séquence de trois ensembles: 1) partie lyrique chantée et dansée par le chœur (comparer v. 100-154 et v. 781-800); 2) annonce de l'arrivée du personnage en récitatif par le chœur (comparer v. 155-161 et v. 801-805); 3. dialogue du chœur avec le personnage qui est arrivé (comparer v. 162-222 et v. 806-882). La seule différence, du point de vue formel, se situe dans la partie dialoguée. Alors que la scène entre Créon et le chœur est une scène parlée, la scène entre Antigone et le chœur est une scène lyrique: Antigone, sous l'effet de l'émotion, chante avant de mourir (cf. v. 883 ἀοιδᾶς... πρὸ θανεῖν) et le chœur lui répond en récitatif avant de terminer par le chant<sup>32</sup>. À cette première catégorie de scènes d'accueil appartient aussi une troisième scène qui inaugure l'*exodos* après le cinquième *stasimon*. C'est une scène dialoguée entre le messager qui arrive et le chœur qui l'interroge (v. 1155-1182). Par ses questions, le chœur apprend l'essentiel sur les malheurs survenus dans la famille du roi: la mort d'Hémon.

<sup>32</sup> Le jugement du chœur sur Antigone sera traité dans la partie suivante (*infra*, p. 103 sqq.).

Ce qui met fin à ces trois scènes entre le chœur et un personnage, c'est l'arrivée d'un nouveau personnage, et généralement cette arrivée est soudaine et constitue une surprise. Typique à cet égard est la longue scène entre Créon et le chœur qui se termine avec l'arrivée totalement inattendue d'un des gardes préposés à la surveillance du cadavre de Polynice (v. 223). Quant à la scène entre Antigone et le chœur, elle se termine par la brusque apparition de Créon qui, entendant depuis le palais les gémissements et les chants d'Antigone, sort brusquement pour ordonner aux gardes de presser le mouvement (v. 883). Enfin, le dialogue entre le chœur et le messager est interrompu par la sortie d'Eurydice, la femme de Créon (v. 1183). Cette apparition est totalement inattendue, mais à la différence des deux scènes précédentes, l'arrivée du nouveau personnage est présentée par le chœur (v. 1180-1183).

Voilà donc la première catégorie de scènes où le chœur joue le rôle d'un personnage: celles où un personnage arrive alors que la scène était vide après un chant du chœur<sup>33</sup>.

La seconde catégorie est celle où un personnage se retrouve seul sur la scène après le départ brusque d'un autre personnage. Un dialogue s'engage alors entre le chœur et le personnage demeuré seul, le dialogue étant amorcé par le chœur. Il se trouve que ce sont les trois scènes où le chœur, comme nous l'avons vu, commente la sortie inquiétante d'un personnage: d'abord les deux scènes entre Créon et le chœur, dans lesquelles nous avons déjà étudié le rôle dramatique du chœur, la scène après le départ d'Hémon et la scène après le départ de Tirésias. On observera que ces deux scènes occupent une place comparable, à la fin d'un épisode juste avant le *stasimon*: fin du troisième épisode pour la scène après le départ

---

<sup>33</sup> L'absence de toute intervention du chœur dans le dialogue quand un nouveau personnage arrive après un chant du chœur est le signe que la scène n'est pas restée vide pendant le chant du chœur et qu'un personnage est demeuré présent. Dans *Antigone*, Créon reste présent pendant le deuxième *stasimon* (contrairement à l'indication de l'édition de Dain-Mazon à la fin du deuxième épisode, p. 94 «Tous rentrent dans le palais»). Le chœur dans sa présentation d'Hémon qui fait suite immédiatement au *stasimon* s'adresse à Créon (v. 626 sq.). «Mais voici venir Hémon, le plus jeune de tes fils»). Le dialogue s'instaure alors directement entre le père et le fils, sans que le chœur ait besoin d'intervenir. Créon reste aussi présent pendant le quatrième *stasimon* (contrairement à l'indication de la même édition p. 108 à la fin du quatrième épisode «Créon rentre dans le palais»). Le dialogue s'instaure directement entre Tirésias et Créon sans aucune intervention du chœur. On opposera à la fin du premier *stasimon* où la scène était restée vide et où l'arrivée de Créon est annoncée par le chœur (v. 386).

d'Hémon, fin du cinquième épisode pour la scène après le départ de Tirésias<sup>34</sup>. La troisième scène où le chœur se retrouve face à un seul personnage après le départ d'un autre est celle où Eurydice, ayant appris du messager le suicide de son fils Hémon sur le corps de sa fiancée, part brusquement en silence et rentre dans le palais. C'est une courte scène dialoguée entre le chœur et le messager. Elle présente des analogies avec les deux autres scènes de la même catégorie, dans la mesure où le commentateur inquiet du chœur sur la sortie du personnage (v. 1244 sq.) est partagé par le personnage resté seul sur scène. La réponse du messager après le départ d'Eurydice (v. 1246: *Καὐτὸς τεθάμβηκα* «Moi aussi je suis frappé de stupeur») rappelle notamment celle de Créon après le départ de Tirésias (v. 1095 *ἔγνωκα καὐτὸς* «moi aussi je le sais»). Dans les deux cas, le personnage resté sur scène partage la réflexion inquiète du chœur sur la sortie du personnage (même emploi de *καὐτὸς*). De tels rapprochements dans le détail sont autant d'indices d'une analogie dans la nature des scènes. On pourrait, du reste, poursuivre la comparaison de ces deux scènes, notamment à propos du rôle dramatique du chœur. Dans les deux cas, ce sont les conseils du chœur qui déterminent la sortie du personnage resté sur scène. Le messager, tout en partageant l'étonnement du chœur sur la sortie d'Eurydice, serait porté, lui, à l'optimisme en supposant qu'Eurydice est rentrée à l'intérieur du palais pour ne pas étaler publiquement ses gémissements et pour organiser le deuil rituel. Mais le chœur réitère son inquiétude et convainc le messager (v. 1255, *εὖ γὰρ οὖν λέγεις*, «tu as raison»)<sup>35</sup>, lequel décide de rentrer dans le palais pour surveiller Eurydice. Sans doute, le rôle du chœur est-il ici moins spectaculaire que dans la scène précédente avec Créon. Le départ du messager pénétrant dans le palais est discret, tandis que la sortie de Créon par l'une des deux *parodoi* est plus tapageuse et plus dramatique<sup>36</sup>. Et surtout le chœur, dans son dialogue avec le messager, n'a pas eu besoin de déployer toute son énergie pour

<sup>34</sup> Plus largement, on observera que ces deux épisodes sont construits de la même façon: les deux grandes scènes d'altercation entre le roi et son fils d'une part, entre le roi et le devin d'autre part, commencent au début de l'épisode et en occupent la plus grande partie, tandis que les deux scènes entre le chœur et Créon, une fois que l'opposant à Créon est parti, ferment l'épisode.

<sup>35</sup> On comparera dans la première scène de ce groupe (scène entre Créon et le chœur après le départ d'Hémon), la même expression dans la bouche du personnage convaincu par le chœur (v. 771, *εὖ γὰρ οὖν λέγεις*, «tu as raison»).

<sup>36</sup> Il appelle tous ses serviteurs (v. 1108) et leur demande de le suivre en prenant des haches.

convaincre son interlocuteur comme lors de la scène avec Créon. Néanmoins, les conseils du chœur, dans les deux scènes, vont dans le même sens et aboutissent au même résultat. Il cherche en définitive à prévenir le malheur, dans un cas, la mort du fils de Créon, et dans l'autre, la mort de la femme de Créon. Ce sont donc des conseils pour épargner des vies et pour éviter la tragédie. Déjà dans la première scène appartenant à cette catégorie, le chœur avait sauvé la vie d'Ismène par son intervention auprès de Créon. Mais, les deux autres fois, son intervention a lieu quand il est déjà trop tard: quand le messager arrivera dans le palais, Eurydice s'est déjà suicidée, de même qu'Antigone s'était déjà pendue avant l'arrivée de Créon.

Il reste que cette dernière scène où le chœur joue le rôle d'un personnage en se retrouvant seul avec le messager semble occuper un place différente des deux autres dans la partie parlée où elle s'insère, puisqu'elle se situe au milieu d'une partie parlée, l'*exodos*, et non à la fin d'un épisode comme les deux autres scènes où le chœur se retrouve seul face à Créon. Pourtant une analyse plus fine de la structure de la tragédie révèle, malgré tout, une analogie. La scène entre le chœur et le messager, comme les deux autres scènes entre le chœur et Créon, se termine par le départ du personnage qui était l'interlocuteur du chœur. C'est dire qu'après le départ du messager au milieu de l'*exodos*, la scène se trouve vide de personnages exactement comme lorsque le chœur, après les deux départs de Créon, chante les *stasima* trois et cinq. Ainsi, la sortie du messager constitue dans l'*exodos*, du point de vue dramaturgique, une coupure analogue à celle d'un *stasimon*, et l'on en conclura que dans l'*Antigone* au moins, les scènes où le chœur joue le rôle dramatique le plus évident et le plus décisif ne sont pas celles où le chœur accueille un nouveau personnage au début d'un ensemble parlé, mais celles où le chœur, resté seul avec un personnage vers la fin d'un ensemble parlé par suite du départ d'un autre personnage, s'entretient avec lui jusqu'à son départ, départ provoqué, deux fois sur trois, par le chœur lui-même.

Le rôle dramaturgique et dramatique du chœur n'est donc pas contestable dans ses interventions en récitatif ou en parlé. Sans doute sa fonction dramaturgique de présentateur reste-t-elle indépendante de son statut social; en revanche son rôle dramatique est en relation avec sa fonction sociale: cette assemblée de vieillards qui appartiennent à la haute aristocratie thébaine et dont la fonction est de conseiller le roi prend de l'étoffe au cours de l'action et agit sur le cours du drame en provoquant le revirement de l'un des personnages tragiques, le roi. En revanche, quand le chœur chan-

te, il paraît plus difficile d'apercevoir des rapports avec le drame. Pourquoi? On a l'impression que l'auteur tragique cherche délibérément dans le début des parties lyriques à établir une rupture entre le drame et le lyrisme. Faute de temps, je me bornerai au *stasimon* le plus célèbre d'*Antigone*, l'hymne à la grandeur de l'homme (c'est le premier *stasimon*). Quand on vient d'assister à la scène tendue entre le roi et le garde venu annoncer malgré lui l'événement qui constitue le début de la tragédie, à savoir la désobéissance au tout premier édit de Créon, quand on vient d'entendre à la fin de cette scène, après le dialogue assez cocasse entre le garde devenu soudain bavard et le roi agacé, les dernières paroles de ce personnage populaire qui ne songe de façon très peu héroïque qu'à son salut personnel<sup>37</sup>, et quand, après cela, on entend le chœur entonner son hymne à la grandeur de l'homme qui commence par les mots célèbres (v. 332 sq.): «Il y a bien de choses étonnantes, mais il n'est rien de plus étonnant que l'homme», l'étonnement du spectateur est total, tant le saut est brusque entre ce représentant très terre-à-terre de l'humanité qu'est le garde et cette réflexion éthérée du chœur sur la grandeur de l'homme en général. On passe non seulement du particulier au général, mais aussi de l'inférieur au supérieur<sup>38</sup>. Et il est certain que cette fresque sur la grandeur de l'homme qui occupe le début du *stasimon* invite l'imagination du spectateur à un voyage qui repose de la tension du drame. Les parties chorales, par le chant, par l'évolution de la danse, comme par l'ampleur des évocations poétiques délivrées des contraintes du sujet tragique principal, sont à coup sûr des moments de respiration dans le drame où la pensée et l'imagination du spectateur s'évadent au delà du cadre de la famille et de la cité, lieux de la tragédie, transportées qu'elles sont d'emblée vers l'universel. Les termes employés au singulier, au début des parties chorales chez Sophocle, ne sont pas l'expression du particulier,

<sup>37</sup> *Antigone*, v. 330 sq.

<sup>38</sup> On pourrait faire des remarques analogues à propos de l'hymne à l'Amour que le chœur entonne après le troisième épisode. Quand l'altercation entre le père et le fils a abouti à la rupture et à la haine du fils pour le père, quand cette querelle n'a fait qu'aviver la haine de Créon pour Antigone qu'il qualifie précisément d'objet de haine (v. 760 μῖσος) et que Créon dans ses dernières paroles vient d'arrêter le châtement définitif d'Antigone qui sera enfermée vivante sous terre dans le monde d'Hadès (v. 780) et quand, immédiatement après, le spectateur entend un hymne à Eros invincible qui règne de la terre jusqu'au ciel, son imagination est transportée, sans aucune transition apparente, ici encore, de l'inférieur vers le supérieur, mais dans un autre sens; du monde d'en bas, royaume des morts et d'Hadès, à celui du monde d'en haut, royaume de l'Amour.

mais le signe de l'universel: l'homme (v. 332 sq. ἀνθρώπου) ne désigne pas un homme particulier, mais l'humanité. Il ne serait donc pas raisonnable de nier que l'attrait de ces parties chorales pouvait s'exercer sur le spectateur indépendamment du drame. Mais il ne serait pas raisonnable non plus d'en rester à cette unique fonction de la poésie lyrique. Les chants du chœur chez Sophocle ne sont pas les *embolima* d'Agathon. Il y a des liens à la fois multiples et variés entre le lyrisme et le drame.

À l'intérieur des parties lyriques, une première distinction doit être faite entre la *parodos* et les *stasima*. De par sa nature, la *parodos* est plus étroitement liée à l'action que les *stasima*, car elle contribue d'ordinaire comme le prologue qui la précède, à l'exposition du drame. En quoi la *parodos* de l'*Antigone* contribue-t-elle à l'exposition du drame? En quoi diffère-t-elle des *stasima*? En prenant l'exemple du début du *stasimon* le plus célèbre de l'*Antigone*, nous avons vu comment Sophocle transporte le spectateur loin du *hic et nunc*, du lieu et du temps du drame. Au contraire la *parodos* s'insère dans le temps du drame, évoque les lieux du drame, c'est-à-dire le paysage thébain, et expose ce qui s'est passé juste avant le temps de la tragédie, à savoir la retraite de l'armée assiégeante au cours de la nuit<sup>39</sup>. Il suffit d'écouter la première strophe de la *parodos* qui contient déjà, à elle seule, ces trois éléments (v. 100-109):

Rayon du soleil, lumière la plus belle  
qui ait jamais lui sur Thèbes aux sept portes  
tu es apparu enfin, ô œil du  
jour doré, montant au-dessus  
du cours de Dirce,  
obligeant le guerrier au bouclier blanc  
venu d'Argos, qui déjà partait avec tout son armement  
dans une fuite précipitée, à accélérer  
l'allure sous la pression du mors.

L'invocation au soleil situe le chant de la *parodos* dans la chronologie de ce jour tragique. On sait que l'unité de temps est généralement respectée dans la tragédie grecque qui est censée se dérouler en un seul jour. Dans *Antigone*, le prologue constitué par la rencontre secrète des deux sœurs, Antigone et Ismène, a lieu vraisemblablement à la fin de la nuit (v. 16 ἐν νυκτὶ τῆ νύν),

<sup>39</sup> Sur la *parodos* de l'*Antigone*, voir J. F. Davidson, «The *parodos* of the *Antigone*. A poetic study», *BICS*, 31 (1983), pp. 41-51. Toutefois, cette étude n'aborde pas le problème de la relation entre le lyrisme et le drame.

tandis que l'entrée du chœur, commençant par un vibrant appel au soleil venu accélérer la fuite de l'ennemi abandonnant le siège de la cité (v. 100 Ἄκτις ἁελίου), s'effectue au début du jour. Une fois le début de la tragédie passé, les auteurs sont généralement très avares sur des indications temporelles relatives au déroulement de la journée tragique. L'*Antigone* de Sophocle contient, toutefois, une indication très précise sur le moment où Antigone a été aperçue par les gardes alors qu'elle enterrait une seconde fois le mort: c'est après le milieu de la journée (v. 415 sqq.: «de vent de l'orage qui s'est levé à l'heure où le disque du soleil atteint le milieu du ciel a duré longtemps»). Aussi, quand Antigone se dirigeant vers sa dernière demeure, sa prison souterraine, se lamente de voir la dernière lumière du soleil (v. 807 νέατον δὲ φέγγος λεύσσοισαν ἁελίου), il faut entendre bien sûr qu'elle voit la lumière du soleil pour la dernière fois, mais c'est aussi la lumière d'un soleil déclinant. Si l'on tient compte de la chronologie de la journée tragique, la *parodos* s'insère donc parfaitement dans la continuité de l'action. Elle n'est pas hors du temps du drame, comme le début des *stasima* de réflexion, mais elle prend son sens dans le temps de l'action, comme certaines parties parlées, et elle leur donne aussi par contraste plus de sens. La symbolique du soleil levant correspond à un chant de victoire de la cité délivrée et triomphante (v. 148 sq.): «Oui, mais en revanche la Victoire au grand nom est venue joyeuse, à l'appel de Thèbes, déesse des chars». Aussi la *parodos*, chant de victoire au soleil levant, forme-t-elle un puissant contraste avec la scène nocturne du prologue qui était sous le signe des malheurs de la race d'Œdipe évoqués par Antigone dès ses premières paroles. Prologue et *parodos* sont donc deux tableaux contrastés des malheurs d'une famille et de la victoire d'une cité. Pour accentuer le contraste, Sophocle a habilement situé ces deux tableaux aux deux moments contrastés qui se succèdent, celui de l'obscurité de la nuit finissante et celui de la lumière du soleil levant.

La *parodos* est donc ancrée dans l'action de la tragédie par le temps; elle l'est aussi par le lieu. C'est, en effet, dans ce chant du chœur que la cité de Thèbes est évoquée pour la première fois, et cela dès le début. C'est le soleil levant qui fait découvrir la ville aux sept portes; c'est lui qui éclaire le cours du Dirçè. Le nom de Thèbes qui n'avait pas été prononcé une seule fois dans la scène initiale entre Antigone et Ismène revient trois fois dans la *parodos*, et à des moments importants, une fois au début (v. 102) et deux fois à la fin (v. 149 et v. 153 sq.). Le contraste est net, à cet égard, entre la *parodos* et les *stasima*, qui, à l'exception du dernier, ne font plus mention de Thèbes. La raison en est que la *parodos* a une fonction particulière dans la

tragédie que n'ont pas les *stasima*. Elle joue le rôle de scène d'exposition, disons plus précisément ici de seconde scène d'exposition, après la scène du prologue.

Ce n'est pas seulement le lieu de la tragédie qui est présenté, mais aussi et surtout le passé proche qui précède le temps de la tragédie. Ce qui s'était passé dans la nuit, à savoir la mort des deux frères, Étéocle et Polynice, dans un duel fratricide et le départ de l'armée argienne, avait été simplement mentionné par Ismène dans le prologue en trois vers (v. 13-15). Dans la *parodos*, la défaite et le départ de l'armée argienne qui assiégeait la cité de Thèbes deviennent le thème central. Et c'est l'occasion d'un regard plus vaste sur le passé englobant toute la guerre dite des Sept contre Thèbes, avec l'arrivée de Polynice, accompagné d'une nombreuse armée, le choc des deux armées, l'échec des assaillants, la mort des chefs ennemis et le duel fratricide des deux frères. Le chœur, dans la *parodos*, joue, en quelque sorte, le rôle d'un messager venu dans l'espace visible pour raconter ce qui s'est passé dans l'espace virtuel. Le centre de la *parodos* est organisé comme un récit de l'échec de l'expédition des Sept contre Thèbes<sup>40</sup>. Sans doute, le lyrisme par la variété des rythmes, par la richesse du vocabulaire et par la puissance de l'imagination métaphysique, transmue la matière d'un récit du messager, mais la fonction reste la même. Le chœur a ici un rôle comparable à celui qu'aurait chez Euripide un personnage exposant, dans la tirade du prologue, la situation passée nécessaire à la compréhension de l'action présente. Ainsi donc, le chœur dans la *parodos* de l'*Antigone* contribue à l'exposition de la situation au début de la tragédie, au même titre qu'un autre personnage.

Dans les *stasima*, en revanche, le rapport du chœur à l'action ne peut plus être de même nature, puisque l'auteur, recherchant une rupture au début de ses *stasima*, comme nous l'avons vu, n'insère plus les chants lyriques dans la continuité de l'action. Et pourtant les *stasima* contribuent à cette continuité de façon négative. Que faut-il entendre par là? L'action principale d'une tragédie grecque ne se déroule pas de façon continue dans l'espace visible; tantôt elle se passe devant les spectateurs, tantôt elle a lieu dans l'espace virtuel; soit l'espace en plein air que les personnages gagnent en partant par l'une des deux sorties latérales, soit l'espace fermé que les personnages gagnent par la porte de l'édifice en fond de scène. Les *stasima*, dans la mesure où ils interrompent l'action dans l'espace visible, permettent à cette action de pouvoir se poursuivre de façon vraisemblable

<sup>40</sup> Voir W. Kranz, *Stasimon...*, p. 193.

dans l'espace virtuel. On prendra encore comme exemple le premier *stasimon*. Bien qu'il ne contienne aucune référence explicite à la situation particulière de la tragédie, son existence est néanmoins absolument nécessaire. Il est, en effet, précédé et suivi par la sortie et l'entrée d'un même personnage, le garde. Or, entre le départ et le retour du garde, du temps s'est écoulé — le soleil a dépassé le milieu de sa course<sup>41</sup>—, et un événement important a eu lieu dans l'espace virtuel — l'arrestation d'Antigone. Sans doute, la brièveté de la durée réelle de la représentation du *stasimon* n'est pas comparable à la durée de l'action tragique qui est censée s'être déroulée à l'extérieur de l'espace visible. Mais ce décalage n'ôte rien à l'impérieuse nécessité d'occuper l'espace visible par un spectacle tant que l'action tragique se déroule ailleurs. Le *stasimon* assure, donc, de façon négative, la continuité de l'action, en servant par sa rupture de trait d'union entre les moments où l'action se déroule dans l'espace visible et en assurant la vraisemblance de la continuation de cette action en dehors de l'espace visible. La présence des *stasima* est donc pour l'auteur tragique une ressource commode pour faire alterner les lieux de l'action tragique et pour ménager les rebondissements de l'action. Il conviendrait d'ajouter que les *stasima* ont aussi un rôle dramaturgique négatif, en ce sens qu'ils offrent la possibilité à un acteur de changer de costume pour jouer un autre personnage<sup>42</sup>. Cette ressource n'était pas négligeable pour un auteur tragique qui voulait enrichir l'action en multipliant les personnages. On comprend dès lors l'évolution en apparence paradoxale du chœur dans la tragédie grecque, qui tout en ayant des chants plus courts chez Sophocle et chez Euripide par rapport à Eschyle, a des chants plus nombreux. Au fur et à mesure que l'action se compliquait et que le nombre des personnages se multipliait, le nombre de *stasima* pouvait servir, par leur rôle dramatique et dramaturgique négatif, à faciliter le déroulement de l'action tragique.

Mais si le rapport des *stasima* à l'action et à la représentation se résumait à ce rôle négatif, les fameux *embolima* d'Agathon auraient suffi. Or, s'il est vrai que le chœur de Sophocle contribue à l'action, comme le dit Aristote, il doit y avoir aussi, malgré la première impression de rupture, un rapport entre le contenu des *stasima* et l'action dramatique.

---

<sup>41</sup> *Antigone*, v. 416.

<sup>42</sup> Par exemple, l'acteur jouant Ismène, probablement le tritagoniste, se change pendant la *parodos* pour revenir jouer le garde. L'acteur jouant Antigone, probablement le deutéragoniste, profite du deuxième *stasimon* pour prendre le costume et le masque d'Hémon, et du troisième *stasimon* pour reprendre le rôle d'Antigone.

Bien que l'auteur dramatique recherche d'abord, comme nous l'avons vu, un effet de rupture dans le début des *stasima*, il ménage, au cours du *stasimon*, généralement dans la seconde moitié, un retour explicite ou allusif à la situation du drame, et cela quelle que soit la nature du *stasimon*, qu'il appartienne à la lyrique hymnologique (hymne à Zeus dans la fin du deuxième *stasimon*<sup>43</sup>, hymne à l'Amour dans le troisième *stasimon*, hymne à Dionysos dans le cinquième *stasimon*) ou à la lyrique morale (réflexion sur l'homme dans le premier *stasimon*, sur le bonheur et le malheur dans le deuxième *stasimon*, sur la puissance du destin dans le quatrième *stasimon*). Quand le retour à la situation du drame est explicite, il s'opère par l'intermédiaire d'une expression ramenant au présent, telle que  $\nu\upsilon\nu \gamma\acute{\alpha}\rho$  «maintenant en effet» (v. 599: deuxième *stasimon*) ou  $\kappa\alpha\acute{\iota} \nu\upsilon\nu$  «et maintenant» (v. 1140: cinquième *stasimon*) ou  $\kappa\alpha\acute{\iota} \tau\acute{o}\delta\epsilon$  «et ceci» (v. 793: troisième *stasimon*)<sup>44</sup>. Quand le retour s'opère de manière allusive, il se fait par l'intermédiaire de généralités artistiquement choisies pour laisser clairement transparaître les allusions à la situation particulière. C'est le cas dans le premier *stasimon* commençant par un éloge de l'homme. Revenons sur cet exemple qui a été central dans notre exposé. Toute la première partie où le chœur s'émerveille longuement durant trois strophes (Strophe 1, Antistrophe 1, Strophe 2) sur le pouvoir technique de l'homme et énumère les différents arts que sa propre intelligence a découverts pour assurer sa maîtrise sur la nature, navigation, agriculture, chasse, pêche, domptage, architecture, médecine, toute cette première partie a été l'objet de nombreuses études qui ont bien dégagé la signification de cette réflexion sur l'homme en le rapprochant d'autres textes phares, dans le genre tragique, la tirade de *Prométhée* sur les arts dans le *Prométhée* d'Eschyle et la tirade de Thésée sur le progrès dans les *Suppliantes* d'Euripide, et en dehors de la tragédie l'«Archéologie» de Thucydide ou l'*Ancienne Médecine* d'Hippocrate<sup>45</sup>. En bref, cet hymne en l'honneur de l'homme est l'un des plus beaux fleurons de l'effervescence intellectuelle du siècle de Périclès où

<sup>43</sup> Sur le second *stasimon*, voir P. Easterling, «The Second Stasimon of Antigone», *Dionysiaca*, Cambridge, 1978, pp. 141-158.

<sup>44</sup> Sur le retour à la situation du drame dans les *stasima* par  $\nu\upsilon\nu$  ou  $\acute{o}\delta\epsilon$  chez Sophocle, voir W. Kranz (cité *supra* à la note 9), p. 204 sq. Cette technique régulière me paraît négligée dans les nombreuses études récentes sur le chœur dans l'*Antigone* de Sophocle.

<sup>45</sup> Voir en particulier J. de Romilly, «Thucydide et l'idée de progrès», *Annali della scuola normale superiore di Pisa (Lettere, storia e filosofia)*, 35 (1966), pp. 143-191 (avec la bibliographie antérieure).

l'homme découvre le pouvoir de son savoir. Mais la séduction de ce développement général sur l'homme est telle qu'on en oublie parfois de se poser la question réellement fondamentale pour l'économie de la tragédie: quelle est la place et quel est le rôle de cet hymne à l'homme dans l'action dramatique?<sup>46</sup> Il faut être attentif au tournant où l'éloge de l'homme se transforme en blâme. La puissance de l'homme est grande, mais elle peut être utilisée pour le mal comme pour le bien. Ce tournant se fait au début de l'antistrophe 2 (v. 364-366): «Tout en possédant dans cette invention des arts une science au-dessus de toute attente, l'homme se dirige tantôt vers le mal, tantôt vers le bien». Cet avertissement général sur la mauvaise utilisation du pouvoir par l'homme qui peut se diriger vers le mal prend tout son sens par référence à la situation dramatique de la scène précédente. Que vient-on d'y apprendre? Que l'édit de Créon, considéré par le chœur comme la loi de la cité, a été enfreint par un inconnu. C'est bien évidemment la condamnation sans appel de cet audacieux qui est au centre des réflexions du chœur à la fin de ce *stasimon*, quand il oppose au citoyen qui suit la route du bien dans sa cité, en respectant les lois et la justice divine, qualifié d'homme ὑπίπολις (v. 370), celui qui est ἄπολις (v. 370) «étranger à sa cité» parce qu'il est habité par le mal à cause de son audace (v. 371 τόλμας χάριν)<sup>47</sup>. Ainsi tout le début du *stasimon* sur l'éloge de l'homme, dont on ne voyait pas au départ la relation avec le drame, ne prend tout son sens que par la fin du *stasimon* qui aboutit à la condamnation sans appel de l'homme qui, dans sa cité, use de sa puissance ingénieuse pour enfreindre les lois et la justice divine. Le chant du chœur se termine de façon si-

<sup>46</sup> La question est bien posée dans plusieurs études; mais les réponses sont fort divergentes, soit parce que le texte du *stasimon* n'est pas compris de la même façon (on a été jusqu'à nier que le début de l'ode soit un éloge de l'homme; voir G. Ronnet, citée n. 15, p. 155 sq.; cf. aussi de façon plus nuancée C. Théâtre et L. Delatte, «Sophocle, Eschyle, Protagoras et les autres», *LEC*, 59 (1991), pp. 109-121), soit parce que la subtilité du commentaire peut amener à attribuer aux paroles du chœur une signification contraire de ce qu'elles disent; voir par exemple A. S. McDevitt, «Sophocles' Praise of Man in the *Antigone*», *Ramus*, 1 (1972), pp. 152-164: tout en reconnaissant que le chœur énonce une condamnation de celui qui a enterré le mort (p. 161), le critique y voit un moyen de grandir l'héroïsme d'Antigone dans un splendide isolement (p. 162). En réalité les critiques du chœur gênent les admirateurs inconditionnels d'Antigone.

<sup>47</sup> Certains voient, au contraire, dans ce passage une condamnation de Créon; cf. récemment Chr. Théâtre et L. Delatte, «Sophocle, Eschyle, Protagoras et les autres...», p. 117 («L'allusion aux lois divines est transparente et la menace au tyran, à peine voilée»).

gnificative par le rejet d'un tel criminel (v. 372-375): «Puisse-t-il ne pas être à mon foyer, puisse-t-il ne pas avoir de point commun avec moi celui qui accomplit de tels actes (v. 375 ὄς τάδ' ἔρδοι)». C'est, par delà la formule générale, une dépréciation contre celui qui a osé enterrer le mort (*cf.* 248 ὀ τολμήσας τάδε), contre l'auteur de l'acte (v. 319 ὀ δρῶν). Or que se passe-t-il immédiatement après ces paroles? L'arrivée d'Antigone amenée par le garde, arrivée que le chœur, comme nous l'avons déjà vu, présente avec stupéfaction. La stupéfaction du chœur — qui ne s'attendait pas à un tel acte de la part d'une femme, comme le remarquait le scholiaste, et pourrait-on ajouter d'une femme de la famille royale —, n'exclut pas que la condamnation continue à être sans appel. Antigone, si c'est bien elle la coupable, est rebelle aux lois royales (v. 380 τοῖς βασιλείοισιν ... νόμοις). Le mot νόμοις «lois» (traduit de façon inexacte par «ordres» dans l'édition de Dain-Mazon) n'est pas employé au hasard; il reprend le même mot employé, quelques vers plus haut dans le *stasimon*, pour définir le bon citoyen qui obéit aux lois (v. 367 νόμους). Et, si c'est Antigone qui a agi, elle a agi dans un moment de folie (v. 383 ἐν ἀφροσύνη). Le jugement du chœur sur la folie d'Antigone rejoint celui d'Ismène à la fin du prologue (v. 99 ἄνους μὲν ἔρχη). C'est donc sous le signe d'une condamnation expresse par le chœur qu'Antigone apparaît dans la scène qui va l'opposer à Créon.

Et il faudrait montrer, en suivant toutes les réflexions du chœur soit dans les parties lyriques soit dans les parties parlées, que son jugement sur Antigone restera critique, en dépit d'un moment d'émotion quand elle sort du palais où elle était prisonnière et s'apprête à gagner sa dernière demeure, la prison souterraine<sup>48</sup>. Ce que le chœur n'apprécie pas chez Antigone, c'est sa révolte audacieuse et folle contre les lois de l'État<sup>49</sup>, c'est sa façon d'avoir décidé par elle-même<sup>50</sup>; c'est aussi son attitude provocante à l'égard du roi. On ne souligne pas assez d'ordinaire cette constance de l'attitude critique du chœur à l'égard d'Antigone, depuis sa seconde entrée jusqu'à sa dernière sortie. On admire les deux grandes tirades où Antigone au tout début, face à Créon (v. 450-470), et à l'extrême fin, en présence de Créon (v. 891-928), justifie son acte avec profondeur en opposant les lois des dieux aux édits d'un homme et où elle clame sa piété. Mais cette lecture de l'héroïsme d'Antigone n'est certainement pas partagée par le chœur qui est

<sup>48</sup> *Antigone*, v. 801-805.

<sup>49</sup> *Antigone*, v. 381-383.

<sup>50</sup> *Antigone*, v. 875; *cf.* v. 821; *cf.* 853-855.

scandalisé par le ton provocateur. On ne fait pas suffisamment attention aux deux interventions du chœur après chacune de ces deux tirades. Voici la première (v. 471 sq.): «C'est clair, le caractère de la fille est dur, elle qui est née d'un père dur. Elle ne sait pas céder aux malheurs!». Et voici la seconde (v. 929 sq.): «Ce sont encore les mêmes rafales des mêmes vents de l'âme qui la tiennent». La violence tenace d'Antigone s'explique par son caractère, dur comme un fruit vert, mais son caractère s'explique par une hérédité maudite qui s'abat en tempête sur chaque membre de la race. Le chœur condamne là par deux fois l'absence de sagesse chez Antigone. Et le jugement critique du chœur sur Antigone ne ressort pas seulement des scènes, mais aussi des chants. Le second *stasimon*, qui commence par une réflexion générale sur le destin des familles ébranlées à chaque génération par un dieu, illustre cette réflexion générale par le cas de la famille des Labdacides (v. 594) à laquelle appartient Antigone, et le chœur renouvelle dans un retour à la situation présente (v. 599 sqq.  $\nu\tilde{\upsilon}\nu \gamma\acute{\alpha}\rho$ ) son accusation de folie contre Antigone (v. 603  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\upsilon \tau' \acute{\alpha}\nu\omicron\iota\alpha$ ; cf. v. 383  $\acute{\epsilon}\nu \acute{\alpha}\phi\rho\omicron\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ ), tout en insérant maintenant plus nettement cette folie individuelle, par un approfondissement de la réflexion, dans la destinée maudite de la famille (v. 603  $\kappa\alpha\iota \phi\rho\epsilon\nu\tilde{\omega}\nu \text{'E}\rho\iota\nu\tilde{\upsilon}\varsigma$ )<sup>51</sup>. Cette nouvelle dimension tragique de l'acte d'Antigone que souligne ici le chœur et qu'il réaffirmera en présence d'Antigone elle-même dans son dernier dialogue avec elle (v. 856: «C'est une faute paternelle que tu paies par une épreuve») est, sans doute, une façon d'expliquer son acte, sinon de l'excuser. Mais cela n'empêche pas le chœur de rester insensible à l'apologie d'Antigone faite par Hémon, car il condamne indirectement dans le troisième *stasimon* la violence insensée d'Hémon qui vient de se heurter à son père et l'explique par la puissance

<sup>51</sup> Déjà la scholie interprète cette expression comme signifiant l'Erinys d'Antigone («la faute, parce que, aiguillonnée par les Erinyes, Antigone a osé cet acte»). La critique implicite d'Antigone se poursuit dans la seconde partie du *stasimon*, malgré le passage d'une réflexion morale à un hymne à Zeus. Car la première phrase de cet hymne (v. 604 sq.: «Ta puissance, ô Zeus, quelle transgression ( $\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\beta\alpha\sigma\iota\alpha$ ) pourrait la maîtriser?»), comporte le terme tout à fait significatif de  $\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\beta\alpha\sigma\iota\alpha$  «transgression» qui rappelle le verbe  $\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\beta\alpha\iota\nu\epsilon\iota\nu$  employé deux fois dans l'épisode précédent par Créon pour dénoncer la rébellion d'Antigone (v. 449 et 481). Zeus est trop puissant pour que la transgression d'Antigone due à sa folie reste impunie. Cette seconde partie du *stasimon* où les critiques voient d'ordinaire une condamnation par avance de la décision de Créon exprime, en fait, au moins dans l'esprit du chœur, la certitude du châtement d'Antigone. Que cette condamnation puisse, par une ironie tragique involontaire, annoncer aussi le châtement de Créon n'est pas impossible; mais ce n'est pas là l'essentiel.

de l'amour<sup>52</sup>, et cela ne l'empêche pas non plus de continuer à faire dans son dernier dialogue avec Antigone, après un moment d'émotion, des remontrances sévères<sup>53</sup>. Aussi sa dernière condamnation, après l'ultime tirade d'Antigone (v. 929 sq.), est-elle sans doute plus forte que la première, car il constate que ses remontrances n'ont manifestement servi à rien. Et même lorsque le chœur, une fois qu'Antigone est partie, s'adresse à elle dans le quatrième *stasimon*<sup>54</sup> pour l'inviter à la résignation par des exemples de destinées comparables à la sienne, le second exemple, celui du fils de Dryas, le roi des Édoniens (c'est-à-dire Lycurgue), qui a été emprisonné par Dionysos pour l'avoir insulté et qui a distillé dans sa prison sa colère insultante est une allusion à la colère insultante d'Antigone face au roi et laisse entendre que la prison l'amènera à réfléchir<sup>55</sup>. En bref, si le chœur,

<sup>52</sup> L'éloge de l'Amour dans le troisième *stasimon*, comme l'éloge de l'homme dans le premier *stasimon*, revient à la situation du drame. Voir v. 791-794: «Toi, même quand il s'agit de justes, c'est vers l'injustice que tu égares leur esprit pour leur ruine. Toi tu as suscité cette querelle-ci entre des hommes du même sang». C'est une allusion claire à Hémon dans l'esprit du chœur. Il est arbitraire d'y voir une référence secondaire (à Créon) plus importante que la référence primaire à Hémon, comme le fait, après d'autres, R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles...*, p. 97 («It is Creon who fights the power of Eros and Aphrodite; it is Creon who is mocked»).

<sup>53</sup> Voir en particulier les vers 853-855 entendus au sens traditionnel («l'avancé jusqu'à l'extrême limite de l'audace tu t'es jeté contre le socle élevé de la Justice, mon enfant, violemment») et v. 875 («Toi, c'est ton caractère indépendant qui t'a perdue»).

<sup>54</sup> Le *stasimon* est encadré par deux adresses à Antigone (v. 949 ὦ παῖ, παῖ; v. 987 ὦ παῖ).

<sup>55</sup> *Antigone*, v. 955-961. Bien entendu, il ne faut pas chercher une équivalence absolue entre la révolte de Lycurgue et celle d'Antigone; cf. la scholie au v. 955: «Ne prenons pas cela en interprétant qu'Antigone, étant impie, a subi précisément le sort de l'impie Lycurgue, mais simplement le chœur console la jeune fille par la mise en parallèle de malheurs semblables». Toutefois, Sophocle a indéniablement multiplié les ressemblances; non seulement le prestige de la race et la prison dans ce deuxième exemple, comme dans le premier, celui de Danaé (cf. v. 944 sqq.), mais aussi, ce qui est nouveau par rapport au premier exemple, le caractère coléreux et la folie. L'accumulation insistante des termes désignant la colère insultante et la folie en quelques vers est significative (v. 955-961: une fois ὀργή, deux fois μανία et deux fois κερτόμιος). Ils correspondent à des accusations portées par le chœur contre le caractère ou la conduite d'Antigone (cf. v. 382 ἀφροσύνη; v. 604 ἄνοια; v. 875 ὀργά). À la fin de la scène qui précède ce quatrième *stasimon*, Antigone a terminé par une raillerie amère à l'adresse du roi (v. 942: οἶα πρὸς οἶων ἀνδρῶν πάσχω) avant d'affirmer le bon droit de sa cause (τὴν εὐσεβίαν σεβίσασα). Son langage est aussi insultant que celui de Lycurgue

éclairé par les prophéties de Tirésias dénonçant les fautes de Créon, a provoqué un revirement dans l'attitude du roi qui a cédé à ses conseils et à ses injonctions, ce même chœur n'a rien pu changer au personnage d'Antigone dont il avait pourtant dénoncé lui-même les fautes, même s'il reconnaissait ici ou là des circonstances atténuantes<sup>56</sup>.

Dans la perspective du chœur, Créon, tout en étant fautif, accède à la sagesse à la fin de la tragédie, parce qu'il a cédé et reconnu ses fautes après l'épreuve du malheur<sup>57</sup>; Antigone certainement pas<sup>58</sup>. Et dans la perspective de Sophocle, qu'en est-il? Il se pose ici un problème d'interprétation qui engage, dans une certaine mesure, le sens de l'ensemble

(cf. 961 ἐν κερτομίους γλώσσαις). Cette analyse s'écarte de celles qui voient dans le choix de Lycurgue une allusion aussi à la folie de Créon s'opposant aux dieux (cf. par exemple R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles...*, pp. 100-104). Dans l'esprit du chœur, même si Créon est resté présent, tous les exemples de ce *stasimon* se comprennent par référence à Antigone à qui il s'adresse à la fin comme au début. Déceler dans ce chant du chœur une référence secondaire (à Créon) qui serait plus signifiante que la référence primaire (à Antigone) revient à utiliser l'ironie tragique involontaire d'une manière abusive, car elle interprète un détail (ici l'exemple de Lycurgue) d'un façon opposée à la convergence des effets ménagée par l'auteur dans l'ensemble du *stasimon*.

<sup>56</sup> *Antigone*, v. 856 (elle est victime de la malédiction de la race; cf. déjà la première moitié du second *stasimon* v. 599 sqq.); v. 872 (sa révolte part d'un sentiment de piété). Mais ces circonstances atténuantes se situent dans un contexte très critique. Les derniers mots du chœur à Antigone sont un acte d'accusation sur son manque de sagesse (v. 875: «Toi, c'est ton caractère indépendant qui t'a perdue»). Pour l'attitude critique du chœur vis-à-vis d'Antigone dans la scène dialoguée, comparer R. W. B. Burton, *The Chorus...*, pp. 120-125.

<sup>57</sup> Il est significatif que les critiques formulées par le chœur sur Créon lorsqu'il revient après la catastrophe trouvent un écho chez Créon. Ainsi lorsque le chœur, signalant l'arrivée du roi portant dans ses bras le cadavre de son fils, souligne qu'il est victime de sa propre faute (v. 1260 ἀλλ' αὐτὸς ἀμαρτῶν), les premières paroles de Créon reprennent en écho le participe ἀμαρτῶν par le substantif ἀμαρτήματα (v. 1261 «Ô fautes d'un esprit déraisonnable»). On opposera à la scène où le chœur fait à Antigone un reproche analogue (v. 875: «Toi, c'est ton caractère indépendant qui t'a perdue») et où Antigone, au lieu de répondre, se réfugie dans la solitude (v. 876 ἄφιλος).

<sup>58</sup> L'emploi des verbes signifiant «céder» montre la différence entre l'attitude finale d'Antigone et celle de Créon. Antigone ne sait pas céder (cf. v. 472 jugement du chœur sur Antigone: «elle ne sait pas céder [εἴκειν] aux malheurs»). Créon qui se raidit en présence de son fils ou de Tirésias qui lui conseillaient en vain de céder (v. 718 εἴκε; v. 1029 εἴκε), va se laisser convaincre de céder par le chœur, bien que cela lui coûte (v. 1096 εἰκαθεῖν).

de la tragédie. Le chœur est-il un personnage parmi d'autres, ou est-il aussi parfois un porte-parole de l'auteur? Comment faut-il interpréter le jugement sévère du chœur sur Antigone? Faut-il penser que le chœur est incapable de comprendre l'héroïsme d'Antigone parce qu'il en est naturellement trop éloigné ou parce qu'il n'a pas été encore éclairé par le devin Tirésias?<sup>59</sup> Ou faut-il considérer que l'insistance avec laquelle le chœur dénonce l'absence de sagesse d'Antigone est un moyen pour Sophocle de prendre ses distances par rapport à cet héroïsme? L'ambiguïté demeure, ce qui explique en partie les nombreuses divergences d'interprétation des modernes sur la signification des critiques du chœur<sup>60</sup>. Mais il ne faut pas oublier que la convergence des effets est un critère d'interprétation primordial dans une tragédie grecque, étant donné qu'elle devait livrer son message lors d'une unique représentation<sup>61</sup>. Ce qu'il y a de sûr, c'est que la sainte révolte d'Antigone est en même temps la réalisation de la malédiction de la race, œuvre d'un dieu. Le tragique est là, dans ces deux faces indissociables de l'acte, à la fois héroïque et maudit<sup>62</sup>. Mais la sagesse

<sup>59</sup> Cependant le chœur, après les révélations de Tirésias, ne revient pas sur son jugement concernant Antigone. Tout est désormais centré sur Créon.

<sup>60</sup> La position des érudits sur les jugements du chœur dépendent en réalité de leur position sur ce qu'ils pensent d'Antigone et de Créon. Ceux qui donnent entièrement raison à Antigone et tort à Créon (*cf.* Müller, 1967, p. 11: «Antigone hat ganz und gar recht, Kreon hat ganz und gar unrecht»), verront dans les critiques du chœur à l'adresse d'Antigone soit une façon de mettre en valeur par contraste la grandeur de l'héroïne (Müller cité note 15; *cf.* aussi G. Ronnet citée note 15). Le chœur est alors considéré comme un personnage parmi d'autres, et non comme «un spectateur idéal» (suivant le mot célèbre de Schlegel). Cependant, comme le chœur critique aussi Créon après les révélations de Tirésias, on a vu dans ce changement soit un changement de fonction du chœur (selon Alexanderson, cité n. 15, le chœur serait d'abord personnage avant la venue de Tirésias, puis porte-parole de l'auteur après la venue de Tirésias), soit un changement psychologique du chœur (selon Schwinge et Petersmann, perte de la crainte, quand le roi reconnaît son erreur).

<sup>61</sup> Le procédé de lecture dit du «feedback», qui «consiste à revenir au début d'un texte et à le relire en ayant présent à l'esprit les éléments qui ont été décrits dans la suite du texte» (selon les termes de Chr. Théâtre et L. Delatte, «Sophocle, Eschyle, Protagoras et les autres»..., p. 121 et n. 1) ne correspond pas aux conditions de la représentation.

<sup>62</sup> Sophocle a distribué dans des personnages différents le thème de l'héroïsme et celui de la malédiction de la race. L'héroïsme d'Antigone apparaît dans le jugement des Thébains rapporté par Hémon (v. 692-700). Ce thème de l'héroïsme n'est pas relayé par le chœur qui voit dans l'attitude irrespectueuse d'Hémon à l'égard de son père un égarement dû à la puissance de l'amour (troisième *stasimon*, v. 791 sqq.). Le contexte de la malédiction familiale qui environne l'acte de révol-

représentée par le chœur, qu'elle corresponde ou non à celle de Sophocle, est ailleurs: dans la soumission aux dieux et dans la résipiscence<sup>63</sup>.

J. JOUANNA  
*Membre de l'Institut*

*Professeur à l'Université  
de Paris-Sorbonne*

---

te aboutissant à la mort est déjà présent chez Ismène (v. 49 sqq.); il s'épanouit dans le chant du chœur formant le deuxième *stasimon* (v. 582 sqq.) et réapparaît dans la scène dialoguée entre le chœur et Antigone (v. 856-8612). Il est notable qu'Antigone, qui dans la première apparition du thème avait superbement ignoré l'argumentation d'Ismène fondée sur l'enchaînement des morts dans la famille, avoue à la fin au chœur, dans un mouvement spontané, que la malédiction familiale des Labdacides est son principal souci. Elle-même reconnaît, alors, que sa mort est le résultat d'une faute de son frère mort (v. 869-871). La tendance à ignorer ou à minimiser dans une grande partie de la critique moderne la composante de la malédiction pour insister sur l'héroïsme d'Antigone ne semble pas correspondre à la structure de la tragédie de Sophocle.

<sup>63</sup> Ce sont les derniers mots du chœur à la fin de la tragédie: «De loin, la sagesse est la première condition du bonheur. Il faut, en ce qui concerne les dieux, ne commettre aucune impiété. Les grands discours des orgueilleux payant en échange de grands coups, enseignent avec l'âge la sagesse». Malgré le caractère général de la réflexion morale, elle prend sa source dans l'exemplarité du destin de Créon.