



**HAL**  
open science

## La parole emmurée

Aurore Noirault

► **To cite this version:**

| Aurore Noirault. La parole emmurée. Littératures. 2013. dumas-01136417

**HAL Id: dumas-01136417**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01136417>**

Submitted on 27 Mar 2015

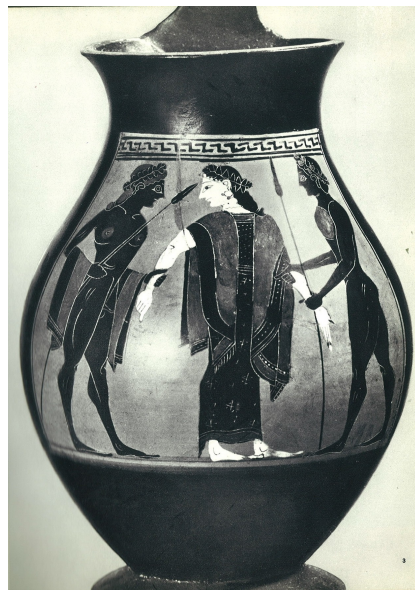
**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Aurore NOIRAULT

## La parole emmurée



*Mémoire de Master 1 «Master Arts, Lettres, Langues»*

Mention : Lettres et Civilisations

Spécialité : Poétiques et Histoire de la littérature et des arts

Parcours : Poétiques et Histoire littéraire

Sous la direction de Mme Marie-Françoise MAREIN

**Année universitaire 2012-2013**

## Épigraphe

« La tragédie grecque n'ignore pas que l'horreur est un des visages permanents de la vie : elle en soutient avec fermeté le spectacle. »

André Bonnard

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Mme Marie-Françoise Marein qui a accepté de diriger mes recherches. J'ai bénéficié d'une aide très précieuse pour mener à bien ce travail, et j'ai eu la chance d'avoir une directrice de recherche disponible et toujours à l'écoute.

Je remercie également Mmes Brigitte Daries et Éliane Sbrugnera : chacune d'elles a ajouté une pierre à l'édifice de cette aventure grecque.

J'adresse un grand merci à M. Gérard Laveyssière ; sans lui, je ne me serais sans doute jamais lancée dans le parcours des lettres classiques.

La parole est un domaine qui m'intéresse depuis quelques temps déjà ; cet intérêt a commencé à naître lors des cours de philosophie de M. Sébastien Polesello. Si la parole est vaine dans *Antigone*, ses cours de philosophie ne l'auront pas été. Je regrette qu'il ne soit plus là pour le voir.

## Introduction

La parole est un instrument de poids chez les Grecs : ce qui distingue le citoyen des métèques et des esclaves, c'est sa faculté de pouvoir s'exprimer sur l'agora lors des réunions politiques. L'orateur s'exprime devant la foule, et chacun des citoyens – du moins ceux qui sont instruits - peut faire de même. Deux formes de parole sont à différencier : le langage poétique, en vers, qui s'est fixé depuis l'*Illiade* et l'*Odyssée*, et la parole politique, que les orateurs et les sophistes apprennent dans les écoles de rhétorique à des fins publiques. À l'époque où Sophocle compose ses tragédies, les règles de rhétorique ne sont pas encore établies définitivement. Avant d'être ce que l'on peut appeler une « τεχνή », la rhétorique était une prise de conscience de l'efficacité de la parole. F. Desbordes la définit ainsi : « La rhétorique c'est d'abord cela, la prise de conscience, la présence aiguë au dire, qui, avec le choix et le contrôle de chaque mot, est bien autre chose que parler »<sup>1</sup>. La parole influence donc sur la réalité ; « la parole est un aspect de la réalité ; c'est une puissance efficace »<sup>2</sup>.

Les anciens avaient beaucoup réfléchi au mélange des deux formes de parole (poétique et politique), que ce soit Aristote, ou encore Cicéron. Ils s'interrogent sur les leçons données dans les écoles de rhétorique, et nous ne sommes pas surpris de voir que les vers d'Homère y étaient enseignés. Cicéron surtout s'est intéressé dans divers ouvrages<sup>3</sup> aux mouvements de l'orateur qui ne sont pas sans rappeler ceux des acteurs de théâtre. P. Soler<sup>4</sup>, dans sa communication recueillie dans l'ouvrage de M. de Béchillon et de P. Voisin, pose une question essentielle lorsqu'on s'intéresse à la parole dans l'antiquité : « Poésie et rhétorique peuvent-elles se distinguer par quelque trait réellement discriminant ? ». On peut aussi se référer à F. Desbordes qui évoque ce même fait dans son ouvrage<sup>5</sup>:

« Mais cette part de spectacle ne tient pas seulement au fait que le discours a des spectateurs ; en un autre sens, il y a spectacle parce qu'il y a volonté de représentation, c'est-à-dire de jeu ; spectacle implique qu'on se donne en spectacle, que l'ostentation est consciente et contrôlée. De ce point de vue, l'orateur qui prend la parole est semblable à l'acteur qui

---

<sup>1</sup>Françoise DESBORDES, 1996, p. 9.

<sup>2</sup>Marcel DETIENNE, 1981, p. 79.

<sup>3</sup>Dans les textes *De oratore* et *Brutus* notamment.

<sup>4</sup>Patrick VOISIN et Marielle DE BECHILLON, 2011, p. 17.

<sup>5</sup>Françoise DESBORDES, 1996, p. 145.

entre en scène : tout ce qu'il va dire et faire est produit à l'intention du public, et il joue un rôle (y compris celui de sa propre personne). Dans le discours politique cette « mise en scène » est subordonnée à la nécessité de persuader et ne doit pas paraître comme telle. »

On pourrait penser que le théâtre de Sophocle remplit la seule fonction poétique, mais ce serait là une erreur : Sophocle a su manier les deux formes d'expression du *logos* et les mélanger dans ses pièces qui deviennent éminemment politiques<sup>6</sup>. *Antigone* est de ce point de vue la pièce la plus intéressante : si le public connaît ce mythe et donc la façon dont elle se termine, il ne connaît pas, en revanche, la façon dont Sophocle va écrire cette légende. L'écriture de celui qui vécut quatre-vingt dix ans est plurielle : tantôt absolument pathétique, tantôt très politique, le *logos* qu'il prête à ses personnages est très varié. Sophocle connaissait l'art oratoire, et a su le rendre poétique en l'intégrant dans ses tragédies : les scènes d'« ἀγώνες » en sont la meilleure illustration. Composé de quatre parties, l'« ἀγών » n'est pas sans rappeler les discours extrêmement travaillés des orateurs et des logographes tel Lysias. Il n'hésite pas non plus à mélanger diverses formes de *logos*, tantôt un discours autoritaire, tantôt une plainte. La persuasion est également présente dans *Antigone*. À l'origine divinité toute puissante que seule la mort pouvait contrer, *Peithô* subit un traitement particulier dans cette tragédie. Elle n'est plus donc ce qu'elle était au temps de la Grèce archaïque, que M. Détiéne définissait ainsi : « Peithô [est] sans hésitation la puissance de la parole telle qu'elle s'exerce sur autrui, sa magie, sa séduction, telle qu'autrui la subit »<sup>7</sup>.

Nous ne possédons de Sophocle que sept pièces sur la centaine qu'il a composée. Et ces sept pièces sont difficiles à dater. Un argument de la tragédie *Antigone* explique que Sophocle a donné le texte tragique la même année que son élection en tant que stratège aux côtés de Périclès en 441. La pièce a obtenu un franc succès. Le mythe d'Antigone n'est pas inventé par l'auteur, mais Sophocle retient une des versions et modifie certains éléments du drame. Sophocle est cependant le premier à consacrer une tragédie complète à la fille d'Œdipe. Elle apparaît dans les dernières scènes des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle : bien que présentée avant *Antigone*, cette tragédie pose problème ; les spécialistes s'interrogent. Cette dernière partie qui met en scène la fille d'Œdipe aurait sans doute été ajoutée à la pièce du premier tragique suite au succès obtenu par Sophocle pour sa tragédie. Antigone

---

<sup>6</sup>Au sens grec de πόλις, tourné vers la cité, mais aussi au sens où on l'entend aujourd'hui, puisqu'il ne faut pas oublier qu'Aristote a cité dans la *Poétique* les vers du discours de Créon comme étant le modèle à suivre pour un chef d'État (bien sûr avant que Créon ne se révèle un véritable tyran).

<sup>7</sup>Marcel DETIENNE, 1981, p. 62.

est présente aussi dans les *Phéniciennes* d'Euripide. Rôle très minime, Antigone apparaît sur scène au début de la tragédie pour regarder les armées levées par son frère Polynice et à la fin pour formuler son intention d'enterrer Polynice et d'accompagner son père dans l'exil. Ce dernier thème fera l'objet de la toute dernière pièce de Sophocle, *Œdipe à Colone*. La jeune fille y tient un rôle plus important, et nous retrouverons son caractère déterminé qui l'opposera au tyran de Thèbes dans la pièce éponyme.

Créon et Antigone sont deux fortes personnalités qui n'auront de cesse de s'affronter tout au long de la tragédie. Ces deux êtres que tout semble opposer ont pourtant des caractéristiques communes. Mais ils se distinguent sur la façon dont se manifestent ces caractéristiques de comportement. Ils usent du même entêtement : si Créon s'entête dans l'erreur, et même s'y enfonce jusqu'au point de non retour, Antigone persiste à vouloir enterrer le cadavre de son frère, donc elle s'emmure dans la mort. Leur soif de puissance est égale, mais dans des domaines différents : Créon est le tyran, donc l'incarnation même du pouvoir. Il doit être respecté tout comme ses lois, en dépit des lois divines. Antigone, quant à elle, se croit plus forte que sa sœur - et elle l'est -, plus forte que sa condition de femme, plus forte que Créon et ses lois. Ce désir de puissance fait de Créon et d'Antigone deux êtres très orgueilleux. Créon ne cède à personne, ni à son fils, ni au chœur ; il prend peur devant Tisésias mais son orgueil ne s'inclinera que trop tard : Antigone, son fils et son épouse sont déjà morts. Antigone avoue son crime, et fière du devoir rendu à son frère Polynice, marche vers la mort.

« Antigone et Créon se battent au couteau. Pourquoi leur lutte est-elle si violente ? Parce qu'il n'a sans doute jamais existé deux êtres à la fois si différents et si semblables. Caractères identiques, âmes inverses. »<sup>8</sup>

C'est bien là le nœud de la tragédie : c'est parce qu'ils se ressemblent dans leur caractère et parce qu'ils diffèrent tant dans leurs actions qu'Antigone et Créon ne peuvent se comprendre. Comment l'incompréhension de ces deux êtres si étroitement liés et en même temps si radicalement opposés entraîne la faillite du *logos* et accélère ainsi le dénouement dramatique de la pièce ?

C'est bien parce qu'ils ne parlent pas le même langage qu'Antigone et Créon ne se comprennent pas. Le *logos* tragique dont ils se servent est donc différent. S'ils emploient

---

<sup>8</sup>André BONNARD, 1991, p. 18.

une parole différente lorsqu'ils sont seuls, c'est en revanche celle de la querelle et de la dispute qu'ils choisissent lorsqu'ils sont en compagnie d'un autre personnage.

Au théâtre, parole et action sont intrinsèquement liées : l'une ne peut aller sans l'autre. Mais là encore, cette union qui semblait indissociable court à sa perte tout au long de la tragédie. D'unies, parole et action en viennent à se faire ombrage et à s'affronter. Si certains personnages ne pouvant plus parler se mettent à crier, d'autres choisissent le mutisme.

Mais tout le problème de cette tragédie est celui de l'incommunicabilité entre les différents protagonistes. A commencer par le chœur qui, contrairement au rôle qui lui est imparti dans l'ensemble des tragédies, n'arrive pas à prendre de décision. Les personnages s'isolent et s'enferment, et la faillite du *logos* porte la tragédie à son terme.



## **Partie 1**

-

### **Un logos tragique scellant les destins**

## Chapitre 1 – Le discours d'intronisation de Créon

La pièce s'ouvre *in medias res*, sur la querelle entre les deux sœurs. Antigone et Ismène débattent au sujet de l'édit que Créon aurait proclamé, dont le spectateur connaîtra le contenu quelques vers plus loin. Après le chant du chœur sur la guerre terminée et la victoire célébrée, Créon entame son premier discours avec beaucoup d'emphase. Il parle face au peuple thébain, incarné par le chœur. La ville a traversé des crises, mais les dieux l'ont redressée « θεοὶ τὰ μὲν δὴ πόλεος ὠρθωσαν πάλιν »<sup>9</sup> « les dieux ont fermement redressé notre ville ». Il place donc les dieux au-dessus de toute chose puisque ce sont eux qui agissent pour accabler ou au contraire redresser une ville. Il va vite oublier ce respect des divinités. L'écart se marque dès le troisième vers prononcé par le roi :

« ὑμᾶς δ' ἐγὼ πομποῖσιν ἐκ πάντων δίχα  
ἔστειλ' ἰκέσθαι »<sup>10</sup>

« J'en ai profité pour vous faire dire par mes envoyés de venir me trouver  
à l'écart de tous autres. »

C'est lui qui commande ; il donne les ordres, on lui obéit. Il se lance dans la généalogie de la famille royale : « Λαίου », « Οἰδίπους », « παῖδας » : Laïos, Œdipe et ses enfants se sont succédé sur le trône. Il rappelle, à son tour, que les deux frères se sont mutuellement donné la mort. C'est la troisième fois que ce fait est mentionné depuis le début de la tragédie. On peut y lire trois niveaux d'interprétation selon le personnage qui rappelle ce fait. Le meurtre mutuel est mentionné par Ismène pour montrer le malheur dans lequel se trouvent les deux sœurs<sup>11</sup> ; il est cité par Antigone qui ne supporte pas l'injustice faite au cadavre de Polynice<sup>12</sup>. Cette mention de la tuerie permet au chœur d'accentuer la victoire thébaine et elle donne l'occasion à Créon de justifier son nouveau titre de roi.

« ἐγὼ κράτη δὴ πάντα καὶ θρόνους ἔχω  
γένους κατ' ἀγχιστεῖα τῶν ὀλωλότων »<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> *Antigone*, v. 162-163.

<sup>10</sup> *Ibid.*, v. 164-165.

<sup>11</sup> *Ibid.*, v. 13.

<sup>12</sup> *Ibid.*, v. 26-29.

<sup>13</sup> *Ibid.*, v. 173-174. Nous soulignons et nous mettons en italique.

« C'est moi qui désormais possède leur trône et tout leur pouvoir, puisque le sang fait de moi le plus proche parent laissé par ces morts ».

Cette affirmation du pouvoir est très forte : le pronom personnel de première personne ouvre ce vers de revendication, et la paronomase entre le verbe et le pronom montre bien l'association entre Créon et le pouvoir (pouvoir contenu dans son nom). Le pouvoir, « κράτη », et le trône, sont les symboles de la royauté, ils incarnent ce dont Créon a toujours rêvé. Il s'agit d'un vers de justification : il est le seul parent qui reste aux deux frères, les liens du sang le justifient et le légitiment, le pouvoir lui revient de droit.

Pour connaître un homme, sa pensée, son âme et ses sentiments, il faut se référer aux décisions qu'il prend. On ne connaîtra donc Créon que par les lois qu'il édictera. C'est l'une des rares fois où il ne sera pas dans l'erreur : la loi qu'il va établir va en effet permettre de connaître le fond de son âme. Si l'association des termes « ψυχὴν, φρόνημα, γνώμην »<sup>14</sup> « l'âme, les sentiments, les principes » et « ἀρχαίς, νόμοισιν »<sup>15</sup> « dans l'exercice du pouvoir, gouvernant et dictant des lois » peut, de prime abord, sembler étrange, il ne faut pas oublier que l'on juge quelqu'un d'après ses actes. Créon associe ici ce qui est intrinsèque à l'homme, sa pensée, son âme, avec les actes. Mais il ne s'agit pas des actes du commun des mortels, mais bien des actes du roi, donc d'un homme supérieur en qualité morale.

« ἐμοὶ γὰρ ὅστις πᾶσαν εὐθύνων πόλιν  
μὴ τῶν ἀρίστων ἄπτεται βουλευμάτων  
ἀλλ' ἐκ φόβου τοῦ γλωσσαν ἐγκλήσας ἔχει  
κάκιστος εἶναι νῦν τε καὶ πάλαι δοκεῖ »<sup>16</sup>

« Eh bien ! Voici ce qu'il en est pour moi. Celui qui, appelé à conduire un État, ne s'en tient pas toujours au bon parti et qui demeure bouche close par crainte de qui que ce soit, celui-là, aujourd'hui et toujours, est pour moi le dernier des hommes. »

Cette révélation est teintée de vérité ; les bonnes décisions, le bon parti servent à diriger l'État, la peur n'aide en rien à cette tâche. Mais c'est justement ce bon parti que Créon oubliera par la suite. Il défend des valeurs patriotiques : un citoyen doit aimer sa patrie plus que ses amis. Cet argument est louable pour l'instant. Créon prend ensuite Zeus à témoin, une des seules fois où il le fait de façon sincère et sans le défier. Il continue à

---

<sup>14</sup>*Ibid.*, v. 176.

<sup>15</sup>*Ibid.*, v. 177.

<sup>16</sup>*Ibid.*, v. 178-181.

énoncer les différentes valeurs du bon gouvernant et de la bonne cité. Notons l'interdépendance entre la vie du citoyen et la vie de la cité : pour Créon, l'un ne peut pas vivre sans l'autre. Il conclut : « τοιοῖσδ' ἐγὼ νόμοισι τὴνδ' αὖξω πόλιν »<sup>17</sup> « Les voilà, les principes sur lesquels je prétends fonder la grandeur de Thèbes ». Ses intentions sont louables, ses principes pour gouverner sont tournés vers la cité. On le croit sincère lorsqu'il fait ce discours. Il maîtrise parfaitement l'art oratoire : nous remarquons une introduction et la *captatio benevolentiae*, le récit des faits passés, les arguments exposés. Il va maintenant passer à la mise en application des principes cités juste auparavant. Le spectateur va connaître le sort réservé aux corps des deux frères:

« καὶ νῦν ἀδελφὰ τῶνδε κηρύξας ἔχω  
ἀστοῖσι παίδων τῶν ἀπ' Οἰδίπου πέρι »<sup>18</sup>.

« Et c'est pour leur être fidèle qu'en ce qui concerne les deux fils d'Œdipe  
j'ai déjà proclamé ceci ».

Il traite d'abord le cas d'Étéocle qui aura droit à un tombeau, car il a combattu pour la défense de la cité et s'est couvert de gloire en assurant sa protection. Il fait partie des « τοῖς ἀρίστοις νεκροῖς »<sup>19</sup> « les héros ». Le lexique qui entoure ce mort est donc mélioratif. Les expressions qui vont servir à qualifier Polynice sont en revanche très péjoratives : il a voulu détruire la terre de ses pères et des dieux de sa race, il a voulu réduire en esclavage les siens « δουλώσας »<sup>20</sup> « en servage », s'abreuver de leur sang « αἵματος κοινῶ πάσασθαι »<sup>21</sup>. Créon insiste, par la répétition du verbe « ἠθέλησε » sur les nuisances qu'aurait provoquées Polynice. Il restera donc privé de sépulture. Sa démonstration avec un exemple terminée, Créon conclut par une sorte de maxime qui reprend ce qu'il a dit au début de son discours. Tout citoyen qui se dévouera à sa ville recevra les honneurs, les autres subiront le même sort que Polynice.

Il s'agit donc d'un véritable discours d'intronisation : après Laïos, Œdipe et Étéocle, Créon doit s'affirmer en tant que chef de Thèbes, il doit donc prendre des mesures conséquentes. Ce décret marque l'affirmation de son pouvoir et le début de son règne. Le chœur atteste avoir pris connaissance de cette loi, et le fait remarquer discrètement à

---

<sup>17</sup>*Ibid.*, v. 191.

<sup>18</sup>*Ibid.*, v. 192-193.

<sup>19</sup>*Ibid.*, v. 197.

<sup>20</sup>*Ibid.*, v. 202.

<sup>21</sup>*Ibid.*, v. 201-202.

Créon : il peut bien prendre toutes les décisions qu'il veut en tant que roi, aussi bien sur les vivants que sur les morts. Or le chœur commet là une erreur, les morts n'appartiennent plus à la ville, aux vivants, mais aux dieux des enfers. Le chœur ne veut pas être mêlé à cette décision, mais Créon le met en garde en lui disant « τὸ μὴ ἴπιχωρεῖν τοῖς ἀπιστοῦσιν τὰδε »<sup>22</sup> « de ne pas te joindre aux rebelles ». Créon émet lui-même une restriction à son discours si assuré et autoritaire : il craint les rebelles. Il pense que les hommes sont corrompus, et dès ce discours le mot « κέρδος » apparaît au centre de ses préoccupations<sup>23</sup>.

La situation de ce discours au sein de la tragédie est intéressante : Créon affirme son autorité et son pouvoir en édictant une loi qui interdit à Polynice d'être enterré. Créon continue donc la guerre commencée entre les deux frères. Or le chœur juste avant ce passage chantait la paix retrouvée. La crainte de Créon à la fin de ce long discours va être suivie de l'arrivée du garde qui annonce au roi que quelqu'un a bravé son interdit. Créon avait donc raison de craindre les rebelles. Il est remis en cause dans sa qualité de roi quasiment dès sa prise de fonction. Cela augure mal pour la suite. G. Ronnet conclut ainsi son analyse sur le personnage de Créon :

« Appétit de domination et mépris des hommes, unis au manque de confiance en soi, à la peur de perdre son pouvoir, voilà ce qui a motivé la première décision de Créon et qui est le fond de son caractère. »<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup>*Ibid.*, v. 219.

<sup>23</sup>Il deviendra une véritable obsession comme nous le montrerons dans la dernière partie.

<sup>24</sup>Gilberte RONNET, 1969, p.89.

## Chapitre 2 – La lamentation funèbre d'Antigone

Vers les trois quarts de la pièce, Antigone entame son chant de lamentation, auquel le chœur va répondre. Elle s'adresse aux citoyens de Thèbes qu'incarnent les vieillards. Son ton est plaintif, elle semble plus fragile que la jeune fille déterminée du début de la pièce. André Bonnard analyse ainsi ce changement de ton chez la jeune femme :

« La lumière crue de la mort braquée sur elle nous découvre enfin le fond dernier d'Antigone. C'est la clé de cet être qui nous est ici donnée. Nous savons maintenant que la dure Antigone – dure dans le combat, dure à elle-même, nativement dure parce que fille d'une race de combattants frappés – nous savons que l'âpre Antigone est dans le secret d'elle-même, dans la solitude d'elle-même, toute tendresse. »<sup>25</sup>

Elle sait qu'il s'agit de son dernier instant de vie, avant d'être emmurée vivante :

« Ὁρᾶτ' ἔμ', ὦ γὰρ πατρίας πολῖται,  
τὰν νεάταν ὁδὸν  
στείχουσιν »<sup>26</sup>

« Voyez-moi, citoyens du pays de mes pères, suivre ici mon dernier chemin. »

Ce dernier chemin dont elle parle est celui qui va la mener à la mort. L'adjectif « νεάτος » est répété pour accroître le pathos de la scène :

« νεάτον δε φέγ-  
γος λείσσοσαν ἀελίου »<sup>27</sup>

« Voyez-moi donner un dernier regard à l'éclat du soleil. »

<sup>25</sup> André BONNARD, 1991, p. 15.

<sup>26</sup> *Antigone*, v. 806-808.

<sup>27</sup> *Ibid.*, v. 808-809.

Elle adresse un dernier regard à l'éclat du soleil avant de connaître l'obscurité éternelle<sup>28</sup>. L'expression « κούποτ' αὐθις »<sup>29</sup> marque le caractère irrémédiable de la décision de Créon : Antigone subit la fatalité. La structure même des vers renforce cet aspect inévitable du sort de la fille d'Œdipe :

« κούποτ' αὐθις, ἀλλὰ μ' ὁ παγ—  
κοίτας' Αἰδάς ζῶσαν ἄγει  
τὰν Ἀχέρωντος »<sup>30</sup>

« Puis tout sera fini. Hadès, chez qui s'en vont dormir tous les humains,  
m'emmène vivante aux bords de l'Achéron. »

Elle est enfermée vivante entre Hadès, dieu des enfers et les enfers eux-mêmes, et l'Achéron, fleuve des enfers que l'on doit traverser. Ces deux éléments de l'au-delà l'encerclent alors qu'elle vit toujours. Elle ne peut pas leur échapper.

Antigone chante ensuite le regret du mariage qu'elle ne connaîtra pas, le regret d'un époux, en d'autres termes le regret de la vie. Sans doute est-ce là une façon d'affirmer son amour pour Hémon en regrettant ce mariage qu'elle aurait connu avec lui. Sa conclusion est terrible, fatale : « ἀλλ' Ἀχέρωντι νυμφεύσω »<sup>31</sup>. Cette association de termes si contradictoires, « l'Achéron comme époux », est pourtant l'avenir que va connaître la jeune femme ; elle traduit sa peur de la mort, son regret de mourir si jeune.

La réponse du coryphée est assez ambiguë : il parle de gloire, de louanges, or personne ne glorifie Antigone, pas même le chœur qui pourtant lui répond. Au contraire, il lui adresse des reproches, sa parole va accabler la jeune fille.

« οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ'  
ἐς τόδ' ἀπέρχη κεῖθος νεκύων »<sup>32</sup>

« Eh bien ! C'est dans la gloire, au milieu des louanges, que tu te diriges  
ainsi vers la retraite ouverte aux morts. »

---

<sup>28</sup>Les héros tragiques sur le point de perdre la vie (soit par suicide, soit par sacrifice) adressent un dernier regard au soleil ; nous pouvons mentionner par exemple Ajax dans *Ajax* de Sophocle (v.856-858), ou encore Polyxène dans *Hécube* d'Euripide (v. 367-369).

<sup>29</sup>*Ibid.*, v. 810. Elle est utilisée très fréquemment dans les lamentations funèbres des héros tragiques.

<sup>30</sup>*Ibid.*, v. 810-812. Nous soulignons et nous mettons en italique.

<sup>31</sup>*Ibid.*, v. 816.

<sup>32</sup>*Ibid.*, v. 817-818.

Peut-être le chœur est-il ironique ici ? Personne ne chante la louange d'Antigone. Le chœur continue ses reproches : il accuse Antigone d'avoir choisi la mort, de l'avoir précipitée sans laisser la nature ou les événements agir :

« οὔτε φθινάσιν πληγείσα νόσοις  
οὔτε ξιφέων ἐπίχειρα λαχοῦσ'  
ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ  
θνητῶν Ἀΐδην καταβήση »<sup>33</sup>

« sans avoir subi l'épreuve des maladies épuisantes, sans avoir vu ton courage payé d'un bon coup d'épée au combat. Seule entre les mortels, c'est de toi-même, et vivante, que tu descends dans les enfers ! »

Antigone n'aura en effet connu ni les maladies, ni le combat<sup>34</sup>. Le chœur la blâme : elle se lamente alors qu'elle a choisi elle-même son destin, c'est d'elle-même qu'elle descend dans le royaume des morts. L'adjectif « αὐτόνομος » étymologiquement signifie « de sa propre loi ». Antigone a agi selon sa loi, celle de respecter les morts, et elle a agi seule. Elle descend chez Hadès alors qu'elle est vivante, et c'est bien là ce que lui reproche avant tout le chœur : « ζῶσα » est mis en relief en étant entouré de « αὐτόνομος » et de « μόνη ». Elle est donc responsable de son sort.

Antigone tente de trouver un exemple ressemblant à ce qu'elle vit, comme si elle cherchait de cette façon à se justifier auprès du chœur. Elle choisit l'exemple de Niobé, transformée en pierre sur le mont Sipyle. Antigone ne sera pas transformée en pierre, mais elle sera enfermée dans un tombeau de pierre. Peut-être se donne-t-elle du courage en citant Niobé, ou alors essaie-t-elle d'apitoyer le chœur afin qu'il soit plus sensible à son sort misérable. Mais la réponse du chœur est sans appel :

« Ἀλλὰ θεός τοι καὶ θεογεννῆς,  
ἡμεῖς δὲ βροτοὶ καὶ θνητογενεῖς.  
Καί τοι φθιμένη μέγ <α κ> ἀκοῦσαι  
τοῖς ἰσοθέοις σύγκληρα λαχεῖν  
ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανοῦσαν »<sup>35</sup>

<sup>33</sup>*Ibid.*, v. 819-822.

<sup>34</sup>Il semble peu probable qu'Antigone ait un jour combattu, car elle est une femme. Peut-être est-ce en partie à cause de ces vers que certains critiques voient en elle une figure virile, masculine, car le chœur semble oublier qu'il s'adresse ici à une jeune femme.

<sup>35</sup>*Ibid.*, v. 834-838.



« Mais elle était, elle, et déesse et fille des dieux. Nous ne sommes, nous, que mortels enfants de mortels. Ce n'est pas peu pour une morte que d'être célébrée comme ayant eu le sort d'un demi-dieu dans la vie et dans la mort à la fois. »

Les deux femmes sont, pour le chœur, incomparables : l'une est mortelle, l'autre descendante des dieux. Les trois vers qui font suite à cette impossible comparaison sont très difficiles à analyser : alors que le chœur semble lui faire un compliment, Antigone se sent blessée et outragée par les propos du coryphée. Il est possible de s'interroger sur la sincérité du chœur : soit le chœur est sincère et estime le sort d'Antigone à l'égal de celui de Niobé, soit il est ironique et alors la réaction d'Antigone apparaît plus claire : « Οἷμοι γελωμαι »<sup>36</sup> « ah ! On se rit de moi ! ». Ou bien le chœur compatit et la plaint sincèrement, ou bien il est cruel et impitoyable face à la souffrance d'une jeune femme sur le point de mourir. Antigone est seule : dans son action, dans la mort, elle est rejetée par la parole du chœur.

La jeune femme reprend sa longue plainte en s'adressant à son pays, à sa terre.

« οἷα φίλων ἄκλαυτος, οἷοις νόμοις  
πρὸς ἔργμα τυμβόχωστον ἔρ-  
χομαι τάφου ποτανίου »<sup>37</sup>

« Voyez ce que je suis, et voyez quelles lois me frappent, lorsque, sans pleurs des miens, je vais vers le cachot où, sous la terre déversée, s'ouvre un tombeau d'un nouveau genre ! »

Son isolement est d'autant plus accentué qu'elle ne sera pleurée par aucun des siens : toute sa famille est morte, exceptée sa sœur dont il n'est plus question depuis qu'elle a été graciée par Créon. Il était important que les morts soient pleurés par leurs proches (pour leur rendre hommage), or Antigone encore une fois est seule. Son seul compagnon sera son tombeau (décliné sous deux noms différents : « τυμβόχωστον » et « τάφου »). Les trois vers qui suivent marquent l'acmé de sa solitude<sup>38</sup>. Antigone ne fait partie ni du monde des vivants ni du monde des morts, les négations semblent la rejeter. Elle est dans un entre-deux-mondes. Cette situation marque le comble de sa solitude car elle n'est

---

<sup>36</sup>*Ibid.*, v. 839.

<sup>37</sup>*Ibid.*, v. 847-849.

<sup>38</sup>Cf. l'analyse faite dans la dernière partie.

acceptée ni par les vivants ni par les morts. Elle est rejetée par ces deux pôles du destin humain. Antigone, qui semblait déterminée, résolue au début de la pièce, et qui ne craignait pas la mort, la désirant même, laisse ici éclater sa souffrance et sa peur, sa faiblesse humaine normale dans une telle situation. Qui n'aurait pas peur à sa place ? Mais le chœur reste insensible à sa douleur. G. Ronnet, en parlant de cet écart entre les vieillards et la jeune femme, affirme :

« En rompant tout lien de solidarité naturelle entre le chœur et l'héroïne, [Sophocle] accroît l'isolement de celle-ci et met en valeur sa grandeur d'âme : seule en face de tous ces vieillards influents, la jeune fille apparaît plus fragile et désarmée, et d'autant plus admirable. »<sup>39</sup>

Le chœur remet cependant la faute sur la malédiction des Labdacides<sup>40</sup>. Il évoque *Diké*, mais cette divinité est ambiguë : est-elle la justice des dieux ou bien celle de Créon ? Antigone s'est heurtée à la justice du tyran, pas à la justice divine. Mais elle n'est pas aux yeux du chœur totalement coupable, puisqu'elle paye les fautes paternelles. Le chœur la touche, et Antigone se lamente sur les fautes de son père, sur sa famille maudite<sup>41</sup>. Elle se plaint du mariage maudit de son père et de sa mère, et regrette en même temps de ne pas pouvoir connaître le mariage à son tour. Le thème du mariage devient central dans ces quelques vers : celui de ses parents est contre nature et maudit ; celui de son frère a entraîné cette guerre à Thèbes ; le sien n'aura pas lieu, il reste donc dans la lignée maudite des Labdacides.

Le chœur ne semble plus entendre Antigone, et se lance dans une maxime accusant la jeune femme :

« Σέβειν μὲν εὐσέβειά τις  
κράτος δ' ὅτω κράτος μέλει  
παραβατὸν οὐδαμῶ πέλει  
σέ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά »<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup>Gilberte RONNET, 1969, p. 147.

<sup>40</sup>Certains critiques pensent qu'il s'agit d'une évocation obligée lorsqu'on évoque le sort des descendants de Labdacos ; comment parler d'Antigone sans évoquer le sort de son père ? Cf. l'annexe 2 : l'arbre généalogique de la famille Labdacide.

<sup>41</sup>*Antigone*, v. 857-871.

<sup>42</sup>*Ibid.*, v. 872-875.

« Respecter les dieux est sans doute piété. Mais qui se charge du pouvoir ne veut pas voir ce pouvoir transgressé. Ta passion n'avait pris conseil que d'elle-même, et ainsi elle t'a perdue. »

Même si P. Mazon défend le contraire en affirmant dans la note<sup>43</sup> que le chœur ne prétend pas défendre Créon mais simplement rappeler à Antigone que la loi du pouvoir ne souffre pas d'être bravée, le chœur prend ici position pour le tyran, même de façon tacite. Le plus important pour lui est de respecter le pouvoir au détriment de la piété. Antigone ne l'a pas respecté et c'est pour cette raison qu'elle va être enfermée vive dans son tombeau. Est-ce de la lâcheté de la part du chœur ou de la prudence ? Car il s'agit bien ici d'une invitation à se soumettre au tyran, au risque d'être impie. Le chœur ne sait pas encore que la piété est plus importante que le pouvoir, mais il l'apprendra bientôt, et se chargera d'en faire le reproche à Créon à la fin de la pièce.

Antigone ne l'écoute plus, elle se donne entière à sa lamentation :

« Ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος ταλαί-  
φρων ἄγομαι τὰνδ' ἐτοίμαν ὀδόν.  
Οὐκέτι μοι τόδε λαμπάδος ἱερόν ὄμμα  
θέμις ὄραν ταλαίνα.  
τὸν δ' ἐμὸν πότμον ἀδάκρυτον οὐ-  
δεὶς φίλων στενάξει. »<sup>44</sup>

« Privée de pleurs de deuil, sans amis, sans mari, me voici, malheureuse, entraînée sur la route qui s'ouvre devant moi ! Infortunée, je n'aurai plus le droit de contempler l'éclat de ce flambeau sacré ; et, sur mon sort que nul ne pleure, pas une bouche amie pour pousser un gémissement ! »

On constate l'anaphore du « \*α- » privatif, les deux négations et la répétition de l'adjectif « malheureuse », qui isolent la jeune femme et la rapprochent de la mort. Antigone est abandonnée de tous ; personne ne la pleurera, elle sera seule dans la mort (elle ne sait pas qu'Hémon la suivra). Cette solitude est accrue par l'arrivée de Créon qui sort du palais et met fin à ses gémissements.

Toute la cruauté de Créon va apparaître dans cette réplique où il interrompt la lamentation de sa victime. S'adressant au garde, il ordonne qu'Antigone soit conduite dans sa dernière demeure.

---

<sup>43</sup>*Ibid.*, p. 105.

<sup>44</sup>*Ibid.*, v. 876-882.

« ἄφετε μόνην ἔρημον, εἴτε χρεὶ θανεῖν  
εἴτ' ἐν τοιαύτῃ ζῶσα τυμβεύειν στέγη.  
Ἡμεῖς γὰρ ἄγνοι τοῦπὶ τήνδε τὴν κόρην.»<sup>45</sup>

« Et puis laissez-la là, seule, à l'abandon, qu'elle y doive, à son gré, ou mourir tout de suite ou vivre sous la terre de la vie du tombeau. Nous sommes sans souillure en ce qui la regarde. »

Créon est pleinement conscient du supplice qu'il impose à la jeune femme : « mourir tout de suite » suppose peut-être que le tyran envisage le suicide d'Antigone ? L'oxymore « ζῶσα τυμβεύειν » permet difficilement d'envisager une seconde alternative ; Antigone choisira d'ailleurs d'abréger ses souffrances plutôt que de se laisser mourir de faim et de soif. Créon, ainsi, pense éviter la souillure : le sang d'Antigone ne coulera pas, Thèbes n'en sera donc pas contaminée. L'emploi de l'adjectif « ἄγνοι » permet d'insister sur la pureté de Créon et de la cité, comprise dans le pronom de première personne du pluriel « ἡμεῖς ». Pourtant, comme le souligne N. Loraux, il n'évitera pas cette souillure :

« Enterrée vive, la fille d'Œdipe était condamnée à périr étouffée et, dans le lacet fait de son voile de vierge, c'est l'étouffement qu'elle devancera par une autre voie. Elle y gagne d'inventer sa propre mort, et de vouer Créon à la souillure qu'il voulait éviter. »<sup>46</sup>

Le long monologue de la jeune femme reprend avec une tonalité tragique encore plus vive. Elle s'adresse à son tombeau, sa chambre nuptiale.

« ὦ τύβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς  
οἴκησις αἰείφρουρος, οἷ πορεύομαι  
πρὸς τοὺς ἑμαυτῆς, ὦν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς  
πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ' ὀλωλότων,  
ὦν λαισθία ἄγῳ καὶ κάκιστα δὴ μακρῶ  
κάτειμι, πρὶν μοι μοῖραν ἐξήκειν βίου. »<sup>47</sup>

« O tombeau, chambre nuptiale ! Retraite souterraine, ma prison à jamais ! En m'en allant vers vous, je m'en vais vers les miens, qui, déjà

<sup>45</sup> *Ibid*, v. 887-889.

<sup>46</sup> Nicole LORAUX, 1985, p. 65.

<sup>47</sup> *Antigone*, v. 891-896.

morts pour la plupart, sont les hôtes de Perséphone, et vers qui je descends, la dernière de toutes et la plus misérable, avant d'avoir usé jusqu'à son dernier terme ma portion de vie. »

Elle reprend ici ce qu'elle avait déjà annoncé à Ismène au début de la pièce : elle est née pour s'occuper des morts. Après avoir lavé les corps des membres de sa famille et après avoir versé les libations, c'est à son tour de mourir.

« ἐπεὶ θανόντας αὐτόχειρ ὑμᾶς ἐγὼ  
ἔλουσα κάκωσησα κάπιτυμβίους  
χοᾶς ἔδωκα. »<sup>48</sup>

« Puisque c'est moi qui de mes mains ai lavé, paré vos corps ; c'est moi qui vous ai offert les libations funéraires. »

Les vers qui suivent ont fait couler beaucoup d'encre de la part des critiques. Comme le précise P. Mazon dans la note<sup>49</sup>, Sophocle s'est inspiré d'Hérodote pour prêter un tel discours à Antigone : si elle a enterré Polynice, c'est parce que son père et sa mère, tous deux morts, ne pourront plus jamais lui donner un autre frère ; elle ne l'aurait pas fait pour son époux ou un enfant, car elle aurait pu se remarier ou avoir un autre enfant<sup>50</sup>. Aussi spécieux que son argument puisse paraître, il entre tout de même dans une certaine logique pour Antigone. Cette jeune femme, cette « κόρη », est toute dévouée à sa famille, dont le seul membre encore en vie est sa sœur. Elle ne pouvait donc accepter l'outrage fait au cadavre de Polynice, ce frère issu du même sang qu'elle.

Son amour de la vie et d'Hémon est sensible dans cette plainte énonçant le bonheur que connaît toute femme, toute « κόρη » avant de devenir « γυνή ».

« καὶ νῦν ἄγει με διὰ χερῶν οὕτω λαβῶν  
ἄκλεκτρον, ἀνυμέναιον, οὔτε τοῦ γάμου  
μέρος λαχοῦσαν οὔτε παιδείου τροφῆς  
ἀλλ' ὧδ' ἔρημος πρὸς φίλων ἢ δύσμορος  
ζῶσ' εἰς θανόντων ἔρχομαι κατασκαφάς. »<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup>*Ibid.*, v. 900-902.

<sup>49</sup>*Ibid.*, p. 106

<sup>50</sup>*Ibid.*, v. 904-912.

<sup>51</sup>*Ibid.*, v. 916-920.

« il m'a saisie, il m'emmène – et je n'aurai connu ni le lit nuptial ni le chant d'hyménée ; je n'aurai pas eu, comme une autre, un mari, des enfants grandissant sous mes yeux ; mais, sans égards, abandonnée des miens, misérablement, je descends, vivante, au séjour souterrain des morts ! »

J. Svenbro analyse ainsi ces quelques vers :

« Ayant perdu ses frères, Antigone va mourir sans avoir laissé de petit-fils à son père défunt, ce qui est son devoir en tant que fille épicière – pour que le foyer paternel ne s'éteigne pas. Ce sera son triste lot, son *méros*. Le participe *lakhoûsan*, « ayant obtenu », est identique à celui employé dans l'épigramme de Phrasikléia. »<sup>52</sup>

Après avoir déploré ses maux bien humains, c'est vers les dieux qu'Antigone tourne son regard : aucun appui, aucun soutien ne semble parvenir de ce côté-là. Sa piété envers les dieux infernaux lui a valu le surnom d'impie : impie, car elle n'a pas honoré les lois du tyran. Ses toutes dernières paroles marquent l'acmé de la douleur et du pathétique : elle adresse un dernier adieu à Thèbes, pays de ses pères, de sa famille maudite, avec laquelle le dieu Apollon s'est amusé, en lui infligeant de multiples malheurs. En mourant, Antigone met un terme à cette descendance maudite.

Le dernier vers prononcé par la jeune femme est teinté d'ironie tragique : « τὴν εὐσεβίαν σεβίσασα »<sup>53</sup> « [pour avoir rendu hommage] pieuse, à la piété ». L'injustice est complètement dévoilée : Antigone a respecté les lois non écrites des dieux, elle est donc pieuse, elle a honoré les morts comme elle le devait. Créon, quant à lui, est indirectement condamné comme impie : il a fait preuve d'*hybris*, en outrepassant les lois de Zeus et d'Hadès, et en édictant sa propre loi.

Dans toute sa lamentation, Antigone a exprimé le regret de quitter la vie sans avoir eu sa part de bonheur, un mariage et des enfants. Lorsqu'elle est interrompue, la tension pathétique semble redescendre quelques instants ; mais cela ne dure pas. Créon fait éclater au grand jour toute son ignominie et Antigone toute son humanité. Créon s'adresse aux gardes, Antigone à son tombeau. Créon vient de sceller le destin de toute sa famille. Il est lui-même coupable et victime de ce qui va arriver. La machine infernale est en marche.

---

<sup>52</sup>Jesper SVENBRO, 1988, p. 25-26. L'épigramme de la jeune femme nommée Phrasikléia précise qu'elle est morte sans avoir connu le mariage : « Moi, séma de Phrasikléia, m'appellerai toujours fille, ayant reçu ce nom de la part des dieux en lieu de noces ».

<sup>53</sup>*Antigone*, v. 943.

### Chapitre 3 – Les « *agones* »

Les scènes d'*agôn* sont fréquentes dans les tragédies. L'*agôn* résulte de l'affrontement de deux personnages dont l'issue doit normalement faire progresser l'action. Après avoir donné l'origine de l'« ἄγών », J. Duchemin donne une définition des « ἀγώνες » dans les tragédies<sup>54</sup>. Il s'agit des *agôn-procès*, des « ἀγών λόγων ». Elle en compte deux dans *Antigone* : Antigone face à Créon aux vers 441-525 et Créon face à Hémon aux vers 631-765.

La scène d'exposition qui oppose Antigone à Ismène n'est pas un véritable « ἀγών », mais une contestation :

« Cette scène est propre surtout à nous montrer la façon dont Sophocle fait s'entrechoquer les caractères, en utilisant le plus faible comme un repoussoir du plus énergique. [...] Bien que la scène ne soit pas un « ἀγών », on y remarque deux tirades qui se répondent, celle d'Antigone exposant les faits (v. 21-38) et celle d'Ismène essayant de justifier sa peureuse attitude (v. 43-68). »<sup>55</sup>

La scène qui oppose Créon à Tirésias s'apparente à un « ἀγών » mais les tirades entre les personnages sont inégales. Ces deux scènes un peu à part feront l'objet d'une analyse, non pas en tant que véritables scènes d'*agôn*, mais en tant que scènes de conflit.

Les « ἀγώνες » dans *Antigone* sont, selon J. Duchemin, certes encore liés à l'action, mais ils s'en détachent aussi car ils n'influencent pas sur la marche du drame. Ils ne servent qu'à montrer un antagonisme. Ils sont à deux voix (seulement deux personnages s'opposent dans ces scènes), le coryphée intervient mais n'a pas de place véritable dans la joute verbale, contrairement à ce que devrait être son rôle d'après ce qu'affirme J. Duchemin lorsqu'elle définit la structure de l'« ἀγών » :

« L'ἀγών se compose essentiellement des plaidoyers prononcés par les adversaires. Généralement ces grandes tirades sont accompagnées d'un dialogue d'allure rapide qui revêt fréquemment, au moins pour une importante partie, la forme de la stichomythie. Mais ce n'est pas tout.

<sup>54</sup>Jacqueline DUCHEMIN, 1945.

<sup>55</sup>*Ibid.*, p. 57.

Outre les deux ou trois adversaires, le chœur, sans cesse présent, prend la parole : ses interventions ne sont jamais longues, mais elles ont une importance indéniable dans l'économie du débat. »<sup>56</sup>

### ***Les vraies scènes d'agôn***

Créon s'oppose respectivement à sa nièce et à son fils. Son rôle de nouveau tyran de la cité l'oblige à se montrer sur le devant de la scène et à asseoir son autorité face à ceux qui osent la contester.

#### **Créon et Antigone, ou la haine contre l'amour**

Dans chaque scène d'« ἀγών », deux « ῥήσεις » principales s'affrontent. Antigone, des vers 450 à 470, défend les lois non écrites des dieux : « ἄγραπτα κάσφαλή νόμιμα θεῶν »<sup>57</sup>. Elle agit selon les lois divines et enterre son frère défunt. A ces lois divines viennent s'opposer celles du tyran ; Antigone, en transgressant les lois qu'il a édictées, offense Créon dans son rôle du chef de la cité et porte atteinte à son pouvoir. Créon use à plusieurs reprises du lexique de la démesure, de l'outrage : « ὑβρίζειν »<sup>58</sup>, « νόμους ὑπερβαίνουσα τοὺς προκειμένους »<sup>59</sup>, « ὕβρις »<sup>60</sup>. Antigone l'atteint aussi sur le domaine de la virilité. Si Créon ne punit pas le geste de sa nièce, alors elle deviendra « virile » et lui-même ne sera plus un homme. Les deux « ῥήσεις » sont quasiment équivalentes : 20 vers pour Antigone, 22 pour Créon<sup>61</sup>. Après l'exposition des « ῥήσεις » suit un dialogue coupé, appelé stichomythie. Il s'agit ici de courtes répliques envoyées d'un personnage à l'autre au sujet de la nature des deux morts ; Créon pousse à l'extrême les arguments d'Antigone. Antigone accuse le pouvoir tyrannique de son oncle ; Créon tente de lui faire honte en lui montrant qu'elle est la seule à penser ainsi. S'ensuit un questionnement sur la conduite des citoyens et des femmes avant d'en arriver à un véritable débat sur la nature et les qualités des deux frères, sur leur « φύσις ». Créon continue à haïr

---

<sup>56</sup>*Ibid.*, p.143.

<sup>57</sup>*Antigone*, v. 454-455.

<sup>58</sup>*Ibid.*, v. 480.

<sup>59</sup>*Ibid.*, v. 481.

<sup>60</sup>*Ibid.*, v. 482.

<sup>61</sup>Cf. l'annexe 1 sur la répartition de la parole.



Polynice, Antigone continue à l'aimer. Créon met un terme à la conversation en revenant sur un thème qui lui est cher : il est l'« ἀνήρ » et ce n'est pas une « γυνή » qui décidera à sa place :

« Κάτω νυν ἐλθοῦς, εἰ φιλητέον, φίλει  
κείνους. Ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄξει γυνή »<sup>62</sup>

« Eh bien donc, s'il te faut aimer, va-t'en sous terre aimer les morts ! Moi, tant que je vivrai, ce n'est pas une femme qui me fera la loi. »

Aux « ῥήσεις » principales vient s'ajouter une « ῥήσις » secondaire défendue par Antigone : la jeune femme affirme à quel point sa conception des faits et celle de Créon sont différentes ; ils ne pourront pas se comprendre :

« ὥς ἐμοὶ τῶν σῶν λόγων  
ἀρεστὸν οὐδέν, μηδ' ἀρεσθείη ποτέ.  
Οὔτω δὲ καὶ σοὶ τὰμ' ἀφανδάνοντ' ἔφω »<sup>63</sup>

« Pas un mot de toi qui me plaise, et j'espère qu'aucun ne me plaira jamais. Et, de même, ceux dont j'use sont-ils pas faits pour te déplaire ? »

Acte d'insolence de la part de la jeune femme ou cruelle vérité ? Antigone a parfaitement compris qu'elle-même et Créon ne pourraient plus communiquer. Les mots dont ils usent l'un et l'autre viennent se heurter sur un mur d'incompréhension, qui est aussi partagée par le chœur comme le démontre son intervention aux vers 471 – 472. Cette intervention ne correspond pas tout à fait à la description qu'en fait J. Duchemin dans son ouvrage :

« Généralement le chœur intervient après chaque plaidoyer, soit pour donner son opinion sur le fond du débat ou, plus souvent, sur la façon dont chaque personnage a défendu son point de vue, soit simplement pour souligner le discours par des considérations d'ordre général. »<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup>*Ibid.*, v. 524-525.

<sup>63</sup>*Ibid.*, v. 499-501.

<sup>64</sup>Jacqueline DUCHEMIN, 1945, p.152

Le chœur ne prend pas la parole pour intervenir au sujet de la façon dont le personnage défend son idée, ni au sujet du discours lui-même, mais sur le caractère et la nature d'Antigone :

« Δηλοῖ τὸ γέννημ' ὤμον ἐξ ὤμοῦ πατρὸς  
τῆς παιδός. Εἴκειν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς »<sup>65</sup>

« Ah ! Qu'elle est bien sa fille ! La fille intraitable d'un père intraitable.  
Elle n'a jamais appris à céder aux coups du sort. »

Le coryphée semble justifier l'acte de la jeune femme par son lourd atavisme : elle est intraitable dans le malheur comme l'avait été son père. Si le contenu semble différent des interventions attendues du chœur, la forme est quant à elle normale : le coryphée prononce deux vers.

L'introduction de l'« ἄγων » commence par un aveu d'Antigone : « καὶ φημι δρᾶσαι κούκ ἄπαρνοῦμαι τὸ μή »<sup>66</sup> « je l'avoue et n'ai garde, certes, de le nier ». Créon s'adresse ensuite au garde pour le libérer avant de s'intéresser à la jeune femme. La conclusion tombe lourdement : la dernière réplique de Créon est cruelle, il laisse éclater sa haine et sa misogynie au grand jour. Le sort d'Antigone est scellé.

La composition de cet « ἄγων » est thématique ; sont abordés les thèmes des lois écrites et non écrites, l'orgueil intraitable d'Antigone repris par les deux métaphores de Créon et le thème du châtement. Même si les règles de rhétorique n'étaient pas encore définitivement fixées, on peut distinguer nettement les quatre parties d'un discours : l'exorde se fait ici par l'aveu de la jeune femme, la narration englobe les deux longues tirades, la preuve est composée de la réfutation des arguments contraires dans les stichomythies et l'épilogue est assuré par les deux derniers vers du tyran. A la fin de l'*agôn*, un des deux personnages doit sortir vainqueur ; or dans cette première joute verbale, qui est le gagnant ? Créon est verbalement vainqueur : il conclut le débat en annonçant la mise à mort de la jeune femme, mais on sait qu'Antigone sera, à la fin de la tragédie, justifiée dans son acte. J. Duchemin tranche en faveur de la jeune fille :

« Mais le plus caractéristique de tous les exemples est celui du premier ἄγων d'Antigone : vaincue par Créon, la jeune fille sort du débat moralement victorieuse, et toute la deuxième partie de la pièce ne sera

<sup>65</sup> *Antigone*, v. 471-472.

<sup>66</sup> *Ibid.*, v. 443.

que la mise en œuvre sur le plan dramatique de son indiscutable victoire. »<sup>67</sup>

L'argumentation est remplie de lieux communs, tels l'*hybris*, l'entêtement, la haine, le problème des dieux et des morts. Elle use aussi d'arguments types, comme la folie, les injures, les menaces. Les procédés oratoires visent ici à frapper et à intimider, surtout de la part de Créon qui utilise des comparaisons telles que le fer qui se brise ou le torrent grossi par les pluies de l'orage ; cependant, toutes ces comparaisons seront vaines : tous ces lieux communs et arguments types sont en fait révélateurs de la nature des deux personnages, nature que P. Judet de la Combe définit en ces termes :

« En s'engageant au nom d'idées qu'ils croient impersonnelles, les antagonistes, Antigone et Créon, en réalité construisent leur propre sort et se communiquent le malheur de l'un à l'autre, dans une sorte de double délire croissant. Leur langage est de ce fait étonnamment complexe, oscillant entre le rappel démonstratif de normes universelles et la marque d'une singularité sans compromis. »<sup>68</sup>

### **Créon et Hémon, ou la tyrannie contre la sagesse**

Cet *agôn* oppose le père, le tyran, à son fils, fiancé d'Antigone et rapporteur des bruits de la ville. Les « ῥήσεις » sont claires des deux côtés. Créon réaffirme son autorité : son fils lui doit obéissance tout comme ses sujets ; il redéfinit la différence entre un ami et un ennemi pour la cité ; enfin il laisse de nouveau éclater sa misogynie. Il tente de faire entendre ses arguments à son fils en usant d'exemples logiques et même d'une sorte de maxime gnomique : s'il laisse faire Antigone sans la punir, c'est alors la porte ouverte à toutes les rébellions dans la cité :

« Ἄναρχίας δὲ μείζον οὐκ ἔστιν κακόν »<sup>69</sup>

« Il n'est pas, en revanche, pire fléau que l'anarchie. »

---

<sup>67</sup>Jacqueline DUCHEMIN, 1945, p.190

<sup>68</sup>Pierre JUDET DE LA COMBE, 2010, p.270.

<sup>69</sup>*Antigone*, v. 672.

Hémon, lui, se fait le défenseur de la raison, de la voix du peuple, de la démocratie. Le terme « φρένας »<sup>70</sup> place son discours sous le sceptre de la raison ; Hémon fait preuve de prudence, il ne peut pas entrer directement en conflit avec son père. Il va donc rapporter les bruits qui courent dans la ville. Les deux « ῥήσεις » sont équivalentes : 42 vers pour Créon, 41 pour Hémon<sup>71</sup>.

Le dialogue coupé, la stichomythie, est particulièrement vif : les thèmes de la sagesse, de la raison, des traîtres, du pouvoir, de la démocratie et de la misogynie y sont débattus. De grands problèmes sont abordés dans cet échange de parole très virulent : Créon considère Antigone (et Polynice) comme un traître : elle n'a pas respecté son édit. Or le peuple de Thèbes soutient la jeune femme ; le problème du pouvoir et de la démocratie est mis en avant. Créon n'envisage pas que le pouvoir puisse être partagé, il n'admet donc pas l'idée de la démocratie : « οὐ τοῦ κρατοῦντος ἡ πόλις νομίζεται ; »<sup>72</sup> « Une cité n'est plus alors la chose de son chef ? ». Créon ne peut accepter cette discussion avec Hémon et pense qu'il est sous l'emprise de sa fiancée, qu'il en est l'esclave. Encore une fois, la symétrie de l'échange est parfaite : chacun d'eux prononce seize vers.

Le chœur semble avoir du mal à se situer : il approuve d'abord le discours de Créon (v. 681-682), puis celui d'Hémon (v. 724-725). Il essaie de concilier les deux arguments et de réconcilier le père et le fils, mais surtout ne sait pas comment prendre position dans ce conflit de génération.

L'introduction du débat se fait par le biais de deux « ῥήσεις » secondaires : Créon, en voyant arriver son fils vers lui, a peur que ce dernier ne vienne déchaîner sa colère contre son père. Mais Hémon se présente devant son père en lui réaffirmant son obéissance. Chacun d'eux s'exprime en quatre vers. La conclusion est des plus cruelles : Créon veut précipiter l'exécution d'Antigone en la faisant périr devant les yeux d'Hémon. Le jeune homme ne peut qu'exprimer son désespoir à l'aide de menaces, pour l'instant assez difficiles à analyser : menace-t-il son père ou bien menace-t-il de se donner la mort ? La réponse n'éclatera qu'avec le récit du messager.

Il est important de noter la symétrie parfaite de cet *agôn* : quatre vers d'introduction chacun, deux plaidoyers de 42 et 41 vers, seize vers de stichomythies chacun et enfin quatre vers de conclusion pour le père et le fils. Ces quatre parties différentes constituent la structure idéale d'un discours très travaillé ; la narration est assurée par les deux plaidoyers et la preuve est constituée des stichomythies.

<sup>70</sup>*Ibid.*, v. 683.

<sup>71</sup>Cf. l'annexe 1 sur la répartition de la parole.

<sup>72</sup>*Ibid.*, v. 738.

La composition est toujours thématique :

« La présence d'un thème important est quelquefois bien plus subtile, même dans cet ensemble à valeur logique qu'est une ῥήσις d' ἄγών. Le discours de Créon à son fils dans le deuxième ἄγών d'*Antigone* montre de façon frappante comment un thème, à peine apparent de place en place, chemine en réalité, sous le revêtement extérieur, d'un bout à l'autre du plaidoyer. »<sup>73</sup>

L'autorité et la haine sont présentes, alimentées tout au long du débat par l'obsession de Créon de ne pas céder, surtout devant une femme. Cette obsession va devenir une véritable peur de céder de la part du tyran, qui va se déclencher face aux conseils du chœur après la sortie fracassante de Tirésias. Le thème du pouvoir et de la démocratie est également abordé.

Créon cherche d'abord à attendrir son fils (*pathos*) puis à le persuader (*éthos*) de la nature corrompue et méchante de sa fiancée. Hémon va essayer de persuader son père d'écouter la voix du peuple et de se ranger à la raison. Face à l'échec de cette méthode<sup>74</sup>, c'est la menace qui prend le dessus.

L'argumentation use encore de lieux communs comme le pouvoir, l'autorité, la démocratie, le mariage, et d'arguments types : Créon accuse son fils d'être indigne de son illustre père, et d'être l'esclave d'une femme.

Ces deux « ἄγώνες » correspondent donc à la structure classique des scènes d'affrontement ; celui entre Créon et Hémon est un exemple de la perfection de la technique sophocléenne. Il existe dans *Antigone* d'autres scènes de conflit qui, bien que ne répondant pas au schéma des « ἄγώνες », permettent de saisir tout le tragique à l'œuvre.

### ***Les scènes de conflit***

#### **La querelle entre les deux sœurs**

La scène d'exposition est composée de la querelle qui oppose les deux sœurs ; sans constituer une vraie scène d'« ἄγών », on retrouve quelques vers d'introduction, puis

<sup>73</sup>Jacqueline DUCHEMIN, 1945, p.184.

<sup>74</sup>Cf. l'analyse de l'échec de « πείθω » dans la deuxième partie.

deux tirades assez longues pour chacune des deux sœurs. Antigone prend la parole la première et s'exprime en des termes que G. Steiner qualifie d'intraduisibles<sup>75</sup> : « Ἰσμήνην ἀπὸ τοῦ κοινῶν ἀπὸ ἀδελφῶν ἰσμήνης κάρα »<sup>76</sup> « Tu es mon sang, ma sœur, Ismène, ma chérie ». Après ce vers d'introduction qui lie les deux femmes par l'amour et par le sang, Antigone donne le contexte de l'histoire : elle a entendu parler d'une défense qu'aurait faite le chef de la cité, une défense qu'elle juge « ἀλγεινὸν », « ἄτης »<sup>77</sup>, « ἀίσχρὸν », « ἄτιμόν »<sup>78</sup> « chagrin, désastre, honte, affront ». La gradation dans le malheur se fait sentir. Antigone affirme son caractère dès le début face à sa sœur Ismène qui ne sait rien et qui subit les malheurs passivement. Antigone se confie à sa sœur sur ce qui la tourmente autant : l'édit de Créon distingue les deux frères et refuse une sépulture à Polynice. La jeune femme est révoltée de l'outrage fait au mort : un défunt qui n'a pas de tombeau erre dans les enfers sans jamais trouver le repos. Antigone prend comme une offense qui lui est faite personnellement cette loi de Créon ; à son tour elle va lancer un défi à Ismène :

« Οὕτως ἔχει σοι ταῦτα, καὶ δείξεις τάχα  
εἴτ' εὐγενῆς πέφυκας εἴτ' ἐσθλῶν κακὴ »<sup>79</sup>

« Tu connais les faits : tu vas, je pense, nous montrer sans retard si tu es digne de ton sang, ou si, fille de braves, tu n'as qu'un cœur de lâche. »

Ismène ne voit pas dans un premier temps ce qu'elle peut faire ; elle s'effraie ensuite de l'idée de sa sœur. Ismène ne peut pas agir contre sa cité, contre la loi faite par le tyran. Elle redoute la colère du chef, ce qu'Antigone ne craint pas.

Ismène utilise la malédiction familiale pour essayer de dissuader sa sœur : Œdipe s'est crevé les yeux après avoir découvert ses crimes, Jocaste s'est suicidée, Étéocle et Polynice se sont entretués. A cela s'ajoute un autre problème lié à leur nature même ; elles sont des femmes :

« Ἄλλ' ἐννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναῖχ' ὅτι  
ἔφμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχομένα  
ἔπειτα δ' οὐνεκ' ἀρχόμεσθ' ἐκ κρείσσωνων

<sup>75</sup>George STEINER, 1986.

<sup>76</sup>*Antigone*, v. 1.

<sup>77</sup>*Ibid.*, v. 4.

<sup>78</sup>*Ibid.*, v. 5.

<sup>79</sup>*Ibid.*, v. 37-38.

καὶ ταῦτ' ἀκούειν κᾶτι τῶνδ' ἀλγίονα »<sup>80</sup>

« Rends-toi compte d'abord que nous ne sommes que des femmes : la nature ne nous a pas faites pour lutter contre des hommes ; ensuite que nous sommes soumises à des maîtres, et dès lors contraintes d'observer leurs ordres. »

Antigone adopte une attitude de recul vis à vis de sa sœur et décide d'enterrer Polynice seule. Elle agira seule et sera fière de mourir pour avoir accompli cet acte.

« Φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα,  
ὅσια πανουργήσασ' »<sup>81</sup>

« C'est ainsi que j'irai reposer près de lui, chère à qui m'est cher,  
saintement criminelle. »

L'expression que P. Mazon traduit par « saintement criminelle » donne, dès le début, toute la problématique de la tragédie : Antigone sera une « sainte » parce qu'elle respectera les devoirs dus aux morts et qu'elle honorera ainsi les dieux ; elle sera « criminelle » aux yeux de Créon qui jugera comme une offense faite à son pouvoir l'affront de la jeune femme. Antigone l'a très bien compris. Le fossé qui existait déjà entre les deux sœurs, par le caractère de chacune et dans la syntaxe même des vers<sup>82</sup>, se creuse de plus en plus, et Antigone se sépare complètement d'Ismène. Les « ῥήσεις » apparaissent donc très clairement : Antigone défend l'honneur de son frère face à Ismène qui ne peut s'opposer à la loi de la cité.

Vient ensuite la série de stichomythies, comme dans une scène classique d'« ἀγών ». Les tirades s'enchaînent très rapidement sur des sujets importants : la peur d'Ismène face au châtement que risque de subir Antigone, la démesure (Antigone vise à l'impossible pour Ismène), et enfin l'amour qu'Ismène porte à Antigone ; la jeune femme semble oublier que certains parmi les vivants l'aiment, elle qui est tournée vers les morts. C'est Ismène qui conclut le débat sur ce thème de l'amour, mais elle ne le gagne pas : Antigone en sort vainqueur, elle s'éloigne et part pour enterrer Polynice. Le dialogue entre les deux jeunes femmes est désormais impossible.

---

<sup>80</sup>*Ibid.* v. 61-64.

<sup>81</sup>*Ibid.*, v. 73-74.

<sup>82</sup>Cf. l'analyse sur la pression syntaxique.

Nous retrouvons une progression thématique avec des sujets qui feront de nouveau leur apparition dans la bouche d'autres personnages : la faiblesse et l'infériorité des femmes face aux hommes est évoquée par Ismène et Créon usera de ces arguments face à son fils lors du deuxième *agôn*. Des arguments types tels que la démesure trouvent leur place dans ce discours. Mais comme il s'agit bien d'une scène d'exposition et non d'une scène d'*agôn*, la structure classique du discours n'est pas totalement respectée ; il n'y a pas vraiment d'introduction, les tirades n'ont pas la même longueur, il n'y a pas non plus de conclusion très nette, Ismène n'a pas mené le débat et n'a pas su imposer ses arguments.

Ismène utilise souvent l'adjectif « ἀμήχανος » (ce qui signifie « impossible ») ; en effet il lui est impossible d'agir, de comprendre sa sœur et de la convaincre. Ismène va apparaître une dernière fois sur scène, lors de la confrontation entre Créon et Antigone. Cette parole impossible, ce « λόγος ἀμήχανος », semble évoluer de manière radicalement opposée lors de cette confrontation finale entre les deux jeunes femmes : Ismène veut mourir aux côtés de sa sœur. Acte de courage ? D'amour ? Il s'agit plutôt d'amour, car si Antigone meurt, Ismène se retrouvera absolument seule<sup>83</sup>. C'est la dernière fois qu'elle intervient dans la pièce. Elle sera la seule Labdacide épargnée.

### **La dispute entre Créon et Tirésias**

Une autre scène de conflit prend place au sein de la tragédie sans pour autant être un pur « ἀγών », il s'agit du conflit entre le tyran et le devin dans le dernier tiers de la pièce. Tirésias arrive à Thèbes pour instruire Créon d'une nouvelle. Mais Tirésias et Créon ne communiquent pas sur le même mode. Créon est le chef de la cité, Tirésias le devin, c'est donc ce dernier qui a le dessus ; ce que Créon va avoir du mal à accepter. Dans les premières répliques qui servent de rapide introduction, Tirésias somme Créon de lui obéir : « Ἐγὼ διδάξω, καὶ σὺ τῷ μάντει πιθοῦ »<sup>84</sup> « Je vais t'en instruire, et toi, de ton côté, obéis au devin ». Créon a toujours bien gouverné la cité car il a toujours obéi au devin. Tirésias lui demande donc de continuer à le faire. Il lui narre ensuite, dans une longue tirade, les événements qui ont précipité sa venue dans la cité thébaine : les oiseaux, qu'il consulte pour ses oracles, s'entretuent, repus des chairs du cadavre de Polynice, les autels des dieux sont souillés par ce mort, les dieux n'entendent plus les prières des hommes. Ce

---

<sup>83</sup>Cf. l'analyse sur l'échec de « πείθω » dans la deuxième partie.

<sup>84</sup>*Ibid.*, v. 992.



mal vient directement de Créon : « καὶ ταῦτα τῆς σῆς ἐκ φρενὸς νοσεῖ πόλις »<sup>85</sup> « Eh bien ! Ce mal dont souffre Thèbes, il nous vient de ta volonté ». Tirésias ne blâme pas le roi, au contraire : tout homme se trompe, il est donc humain que Créon ait lui aussi commis une erreur. Tirésias, après avoir distingué « les hommes qui se trompent et s'entêtent dans leur erreur » de ceux qui tentent de la réparer, essaie de persuader le tyran d'enterrer Polynice, ennemi qu'il ne pourra pas tuer deux fois. Le devin est venu dans l'intérêt de Créon.

Créon ne le comprend pas ainsi et entame lui aussi une tirade, toutefois moins longue que celle du vieillard aveugle. Il se sent isolé et seul face à tous ces gens (« πάντες »). Il interprète mal le mot « κέρδος » qu'avait employé le devin<sup>86</sup>. Il refuse de « vendre » le cadavre de Polynice. Créon va trop loin dans l' « ὕβρις » et en vient à défier les dieux :

« οὐδ' εἰ θέλουσ' οἱ Ζηνὸς αἰετοὶ βορὰν  
φέρειν νιν ἀρπάζοντες ἐς Διὸς θρόνους,  
οὐδ' ὥς μίασμα τοῦτο μὴ τρέσας, ἐγὼ  
θάπτειν παρήσω κείνον. »<sup>87</sup>

« Non, quand les aigles de Zeus l'emporteraient pour le manger jusques au trône du dieu, même alors, ne comptez pas que, par crainte d'une souillure, je vous laisse l'enterrer, moi. »

Les trois entités sont réunies : Zeus, Créon et le mort. Créon est mis en relief par le pronom de première personne situé en fin de vers. Il imagine qu'il est donc plus important que le dieu. Le mort devient l'enjeu de cet affrontement où Créon perdra tout. Créon est également persuadé qu'un mortel ne peut pas souiller les dieux.

Dans la série de stichomythies, Tirésias s'apitoie sur le manque de sagesse du tyran ; Créon, quant à lui, pense que le devin déraisonne et qu'il est avide d'argent. Leur désaccord va une fois de plus être lié à la polysémie du mot « profit ». Créon s'obstine dans l'erreur, Tirésias se met en colère et lui livre, dans la dernière tirade qui sert de conclusion, son avenir proche. Créon perdra un fils, il paiera pour son double crime : avoir enterré un vivant dans un tombeau et avoir retenu sur terre, sans sépulture, un cadavre. Créon a aussi défié les dieux infernaux en retenant ce corps qui leur appartenait. Les Érinyes vont le

<sup>85</sup>*Ibid.*, v. 1015.

<sup>86</sup>Cf. l'analyse sur l'obsession de Créon pour le « κέρδος ».

<sup>87</sup>*Ibid.*, v. 1040-1043.

poursuivre. Créon prendra peur de ces propos alarmants et se décidera à agir, mais trop tard.

Tirésias sort vainqueur du débat, mais y avait-il vraiment débat entre un simple mortel, certes roi, et un devin ? Tirésias a tenté de convaincre Créon de réparer son erreur, en vain. Difficile de parler de persuasion, car Tirésias connaît les événements à venir et n'a rien à gagner du changement d'attitude de Créon<sup>88</sup>. La progression du conflit est thématique, centrée autour du sort réservé au corps de Polynice et autour du profit. La conclusion contenue dans la dernière réplique du devin tombe comme un malheur inévitable ; la sortie physique de Tirésias hors de la scène accentue l'effet dramatique de sa prédiction.

Toutes ces scènes de conflit, qu'elles soient véritables *agôns* ou simples querelles, n'ont pas un effet central sur la progression de l'action ; elles servent à souligner les antagonismes entre les différents personnages et à mettre en valeur les caractères de chacun d'eux. Sophocle a particulièrement travaillé ces scènes pour que le spectateur frissonne du drame qui s'annonce.

---

<sup>88</sup>Cf. l'analyse sur l'échec de « πείθω ».

## **Partie 2**

-

## **Parole et action**

## Chapitre 4 – « Logos et ergon »

La parole et les actions entretiennent au théâtre des relations très étroites ; les mots permettent aux personnages de dire ce qu'ils ont fait, ce qu'ils vont faire ou encore ce qu'ils ont vu.

### *Parole et action liées*

Pour certains personnages, la parole, le fait de dire, va provoquer l'action. La parole sert à énoncer l'acte qui va être ensuite accompli. Elle est donc première par rapport à l'« ἔργον », elle est sa source, son origine. « Agir au théâtre, c'est aussi dire que l'on agit, puisque les mots sont ce qui crée le théâtre. »<sup>89</sup>

### **La parole à l'origine de l'action**

La parole de Créon (la défense d'enterrer Polynice) va pousser Antigone à parler à son tour et à agir. En cela on peut affirmer que : « L'acte arrive à tout moment à travers des actes de langages »<sup>90</sup>. Antigone expose son projet à sa sœur : « Εἰ συμπονήσεις καὶ συνεργάσῃ σκόπει »<sup>91</sup> « Vois si tu veux lutter et agir avec moi ». Le verbe « συμπονώω » implique une idée de souffrance, de douleur : la parole et l'acte de Créon font souffrir Antigone qui ne peut supporter l'outrage fait au corps de Polynice. Elle a donc besoin de l'aide d'Ismène. « Συνεργάζομαι » signifie « aider » mais littéralement « travailler ensemble, avec ». Antigone dévoile la teneur de son projet : « εἰ τὸν νεκρὸν ξὺν τῆδε κουφιῆς χέρι »<sup>92</sup> « Aideras-tu mes bras à soulever le mort ? ». Le projet est énoncé avec la conjonction de subordination servant à introduire le système hypothétique « εἰ » et le futur. Il est intéressant de noter que le verbe est à la deuxième personne du singulier : Antigone s'adresse à sa sœur et la met en scène « soulèveras-tu le mort... » alors que c'est elle, et elle seule, qui fera les libations pour Polynice. L'isolement d'Antigone est déjà

<sup>89</sup>Marie-Anne SABIANI, 2001, p.12.

<sup>90</sup>Judith BUTLER, 2003, p.15.

<sup>91</sup>*Antigone*, v. 41.

<sup>92</sup>*Ibid.*, v. 43.

perceptible ici : cette sœur qu'elle invoque dans le « ξὺν » et qu'elle voit à l'œuvre « κουφιεῖς τὸν νεκρόν » va la laisser seule parce qu'elle se sent incapable d'agir. Antigone le comprend, et le futur des verbes passe de la deuxième à la première personne du singulier : « Ἄλλ' ἴσθ' ὅποια σοι δοκεῖ, κείνον δ' ἐγὼ θάψω »<sup>93</sup> « Sois donc, toi, ce qu'il te plaît d'être : j'enterrerai, moi, Polynice. » Le verbe employé n'est plus le même, mais l'action est encore plus claire : « θάψω » (au futur, à la première personne). C'est donc Antigone qui va agir et enterrer son frère. Elle l'affirme devant Ismène et promet à son frère de lui rendre cet honneur qui lui est dû. Cette revendication au futur annonce l'acte qui va suivre. Austin évoque dans ce genre de cas une sorte d' « archétype » d'acte performatif :

« Historiquement, du point de vue de l'évolution du langage, le performatif ne serait apparu qu'après certaines énonciations plus primaires ; énonciations dont plusieurs, au moins, sont déjà des performatifs implicites, inclus (comme parties d'un tout) dans la plupart des performatifs explicites (ou bon nombre d'entre eux). « Je ferai », par exemple, serait apparu avant « je promets que je ferai. »<sup>94</sup>

La dichotomie entre les deux sœurs est aussi visible par l'utilisation des pronoms de première et de deuxième personnes : le « σοι » s'oppose au « ἐγὼ » ; il n'est plus question du « ἡμεῖς » et des verbes à la première personne du pluriel qu'employait Ismène.

Un peu plus de 350 vers plus loin, Antigone est emmenée par le garde devant Créon : le garde l'a surprise donnant les funérailles à Polynice. Le « λόγος » est devenu « ἔργον ». Le vers d'aveu d'Antigone résume bien ce cheminement du « λόγος » à l'« ἔργον » : « Καὶ φημί δρᾶσαι κούκ ἀπαρνοῦμαι τὸ μή »<sup>95</sup> « je l'avoue et n'ai garde, certes, de le nier ». Une sorte de boucle est ici bouclée par l'emploi des verbes dire (« φημί ») et faire (« δρᾶσαι », ici à l'infinitif aoriste) : « je dis que je l'ai fait ». La parole entraîne l'action qui à son tour est avouée par la parole.

Dans son discours d'intronisation, Créon doit poser les fondements de son pouvoir. Il lui faut donc faire quelque chose qui marque les esprits : il décide d'accorder des funérailles grandioses à Étéocle et de laisser le corps de Polynice sans sépulture :

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, v. 71.

<sup>94</sup> John Langshaw AUSTIN, 1970, p. 92.

<sup>95</sup> *Antigone*, v. 443.

« ἔαν δ' ἄθραπτον καὶ πρὸς οἰωνῶν δέμας  
καὶ πρὸς κυνῶν ἔδεστον αἰκισθέν τ' ἰδεῖν »<sup>96</sup>

« J'entends qu'on le laisse là, cadavre sans sépulture, pâture et jouet des  
oiseaux ou des chiens. »

Il énonce l'acte ; le garde sera chargé de veiller à ce que soit respecté cet édit du roi. On peut noter deux points : lorsque Créon prononce les premiers mots pour désigner ceux qui veilleront sur le cadavre, le coryphée l'interrompt. La parole de Créon est un peu mise à mal par le chœur. Juste après ce long discours du roi et après la prononciation de l'interdit, le garde entre sur scène : quelqu'un a quand même enseveli Polynice. La parole de Créon a donc été contredite, et son acte a été contrecarré. C'est le seul personnage pour lequel l'« ἔργον » d'un autre contredit son « λόγος ».

L'acte que revendique Hémon par la parole est d'abord ambigu : « Ἦδ' οὖν θανεῖται καὶ θανούουσ' ὀλεῖ τινα »<sup>97</sup> « Eh bien, elle mourra ; mais, en mourant, elle en tuera un autre ». Le sujet est « ἦδε » et désigne Antigone. Elle est « θανούουσα » : c'est donc en mourant, par sa mort qu'elle « fera périr quelqu'un d'autre ». La menace est à double sens : est-ce Créon qu'elle tuera par la main d'Hémon ou bien est-ce Hémon qui se suicidera ? Il faut attendre le récit du messager pour le découvrir. Notons que Hémon est le seul personnage qui ne parle plus de son acte après l'avoir énoncé. On aurait pu avoir dans le récit du messager les propos d'Hémon avant de mourir. Mais celui-ci reste muet. Les vers 2032 à 2037 racontent comment Hémon a tenté de se jeter sur son père, en vain, et de quelle façon il a retourné son épée contre lui-même. Le « τινα » du vers 751 reste toujours ambigu, car Hémon a voulu tuer son père avant de se donner la mort.

### **La parole égale à l'action**

Pour Ismène, dire est aussi terrible qu'agir. Elle s'effraie autant des paroles d'Antigone que de l'acte que s'appête à réaliser sa sœur. Dans le premier entretien, Antigone livre son projet à Ismène. Sa réaction est aussi vive que si Antigone venait

---

<sup>96</sup>*Ibid.*, v. 205-206.

<sup>97</sup>*Ibid.*, v. 751.

d'ensevelir Polynice à l'instant, sous ses yeux. « Οἴμοι ταλαίνης, ὡς ὑπερδέδοικά σου »<sup>98</sup> « Ah, malheureuse ! Que j'ai donc peur pour toi ». Ismène a autant peur des paroles de sa sœur que de son acte futur. Les deux semblent se confondre le temps de cet échange. Dans le second et dernier affrontement entre les deux sœurs, Ismène associe encore λόγος et ἔργον :

« Δέδρακα τοῦργον, εἴπερ ἦδ' ὁμορροθεῖ  
καὶ ξυμμετίσχω καὶ φέρω τῆς αἰτίας »<sup>99</sup>

« Non, non, je suis coupable, puisqu'elle-même avoue. Oui, je suis sa complice, et je porte ma part de toutes les charges qui pèsent sur elle. »

Pour Ismène, revendiquer l'acte revient à l'accomplir. C'est justement ce que lui reproche Antigone : dire ne signifie pas faire, dire est à l'origine de faire. Pour Ismène, les deux se confondent. Antigone reproche à Ismène d'être « λόγοις φιλοῦσαν »<sup>100</sup>, une proche en paroles. Antigone ne reconnaît d'action que celle qui a été vraiment faite, accomplie après la parole.

### ***Parole et acte dissociés***

#### **La parole pour affirmer son innocence : le garde**

La parole sert parfois à dire que l'on n'a rien fait, que l'on n'est pas coupable. La première apparition du garde en est l'illustration. Dans sa première réplique, le verbe dire apparaît trois fois « ἔρῳ »<sup>101</sup>, « ἐξερῳ, φράσω »<sup>102</sup>. Le garde doit dire, raconter à Créon ce qu'il s'est passé. Il est long à exposer les faits, il se met en scène dans un dialogue fictif qu'il s'adresse à lui-même avant de prendre toutes les précautions oratoires pour se défendre devant le roi. Dans ce dialogue fictif, le garde adopte deux positions inverses : il hésite d'abord à se rendre auprès de Créon pour lui apprendre la vérité, puis se sermonne en

---

<sup>98</sup>*Ibid.*, v. 82.

<sup>99</sup>*Ibid.*, v. 536-537

<sup>100</sup>*Ibid.*, v. 543.

<sup>101</sup>*Ibid.*, v. 223.

<sup>102</sup>*Ibid.*, v. 234.

lui-même : la sentence sera pire si le roi apprend les faits de la bouche d'un autre. Il garde l'espoir (« τῆς ἐλπίδος »<sup>103</sup>) que Créon sera juste dans sa punition. Il se justifie auprès du tyran et dit ne pas avoir fait l'action :

« φράσαι θέλω σοι πρῶτα τάμαυτοῦ. Τὸ γὰρ  
πρᾶγμ' οὐτ' ἔδρασ' οὐτ' εἶδον ὅστις ἦν ὁ δρῶν »<sup>104</sup>

« Je veux régler mon cas d'abord. La chose, je ne l'ai pas faite. Et je n'ai pas davantage vu celui qui la faisait. »

La chose que le garde doit rapporter n'est pas encore clairement explicitée. L'impatience du tyran est de plus en plus perceptible. Le garde se décide enfin à révéler la « fâcheuse histoire<sup>105</sup> » dont le roi commençait à se douter.

« Καὶ δὴ λέγω σοι. τὸν νεκρὸν τις ἀρτίως  
Θάψας βέβηκε κάπῃ χρωτὶ διψίαν  
κόνιν παλύνας κάφαγιστεύσας ἅ χρή. »<sup>106</sup>

« Eh bien, voilà ! Le mort que tu sais, on vient de l'enterrer. Puis on est reparti, après l'avoir couvert de fine poussière et avoir accompli tous les rites voulus. »

Le verbe « λέγω » est enfin employé au présent par le garde. Ce verbe, qui d'ordinaire sert à exprimer les actes faits par le personnage qui prend la parole, est utilisé dans ce passage pour narrer les actes des autres, et surtout pour assurer sa propre défense. C'est la seule fois où un personnage doit se défendre par la parole de ne pas avoir fait un acte. « Λόγος » et « ἔργον » sont, dans la bouche du garde, deux choses contraires.

### **La parole pour raconter des faits extérieurs : le messager**

La voix du messager se fait entendre pour raconter des faits qui n'ont pas eu lieu sur scène. Il associe sa parole à la vérité, mais raconte des actes qui lui sont extérieurs. Il

---

<sup>103</sup>*Ibid.*, v. 235.

<sup>104</sup>*Ibid.*, v. 238-239.

<sup>105</sup>*Ibid.*, v. 242.

<sup>106</sup>*Ibid.*, v. 245-247.



n'est pas responsable de la mort d'Hémon, sa parole n'en est pas à l'origine. Il va faire le récit du cheminement de Créon, du corps de Polynice au tombeau d'Antigone et de la mort d'Hémon. Sa parole est narration et non action :

« Ἐγὼ, φίλη δέσποινα, καὶ παρῶν ἔρω  
κούδεν παρήσω τῆς ἀληθείας ἔπος »<sup>107</sup>

« J'étais là, chère maîtresse, et je te parlerai sans omettre rien de la vérité. »

Son rôle est de dire, non de faire, donc le lexique de la parole est présent : « ἔρω », « ἔπος ». Le rôle de compagnon de Créon pour le messager s'efface, le « nous » laisse place à Créon et à son fils.

Le messager répond à Eurydice qui lui demande de faire le récit de ce qu'il sait. Le vers 1192 cité précédemment place les propos du messager sous le sceau de la vérité car il était présent lors de la scène, il l'a donc vue<sup>108</sup>. Il expose comment Créon et ses compagnons, craignant la colère de « Πλούτωνά »<sup>109</sup>, décident d'enterrer le corps de Polynice plutôt que de se dépêcher de délivrer Antigone. Ils arriveront trop tard, et ne pourront pas empêcher la catastrophe d'avoir lieu. Le messager s'efface et le spectateur assiste à la mise en scène de Créon devant le tombeau grâce à la parole du personnage. Une plainte est entendue depuis le tombeau, plainte à laquelle va répondre Créon :

« ὦ τάλαις ἐγώ  
ἄρ' εἰμὶ μάντις ; »<sup>110</sup>

« Malheur sur moi ! Suis-je donc devin ? »

Le malheur va s'abattre sur lui. Sa plainte se teinte d'ironie tragique lorsqu'il s'écrie : « suis-je devin ? » Il en est un en effet, en disant qu'il est infortuné, car il va perdre son fils et son épouse. Mais on pense aussi à Tirésias qu'il a d'abord refusé d'écouter. Il a cédé par peur de ses propos menaçants. Il commence à comprendre que la prophétie de Tirésias est sur le point de se réaliser. Le superlatif « δυστυχεστότην » au vers 1212 fait

---

<sup>107</sup>*Ibid.*, v. 1192-1193.

<sup>108</sup>La présence du messager lors des différentes scènes qu'il doit ensuite rapporter est le garant de la vérité et de l'authenticité. On retrouve ce même genre de vers dans plusieurs tragédies.

<sup>109</sup>*Antigone*, v. 1200, première fois cité sous ce nom en Grèce.

<sup>110</sup>*Ibid.*, v. 1211-1212.

écho au début du dialogue entre le messager et le coryphée : Créon fait partie des gens heureux que la fortune vient abattre, mais il est le seul responsable de ce malheur. Tirésias n'a pas rendu un oracle, il a seulement vu l'avenir selon les décisions de Créon. La fortune, « Τύχη », est ici moins une déesse, une personnification, que le choix de Créon, que sa volonté d'humain. Le tyran en prend conscience et comprend que la plainte entendue est celle d'Hémon, qui se trouve à l'intérieur du tombeau. Ayant la certitude que son fils est à l'intérieur, il presse les serviteurs de dégager l'entrée pour éviter le pire. Au vers 1218, Créon s'interroge : est-ce bien la voix d'Hémon, ou « ἢ θεοῖσι κλέπτομαι » « ou les dieux se jouent de moi ? ». C'est l'une des rares fois où il parle des dieux ; après avoir défié Zeus et Hadès, il se met dans une position de victime. Son rapport aux dieux est assez négatif : le verbe au passif devrait normalement être accompagné de la préposition « ὑπὸ » avec son régime au génitif. Or ici nous avons le datif, réservé normalement au nom de choses, d'objets ou d'inanimés. Créon manque donc de respect envers les dieux en employant cette formulation<sup>111</sup>. Créon commence à perdre ses moyens et à voir ses actions se retourner contre lui. La scène est absolument tragique : Antigone est pendue, Hémon est accroché à sa fiancée en pleurant et accuse son père d'être responsable de tous ces maux. Créon répond par un gémissement :

« ὦ τλῆμον, οἶον ἔργον εἴργασαι. Τίνα  
 νοῦν ἔσχεσ ; ἐν τῷ συμφορᾶς διεφθάρης ;  
 Ἐξελθε, τέκνον, ἰκέσιός σε λίσσομαι »<sup>112</sup>

« Malheureux, qu'as-tu fait ? Quelle idée t'a donc pris ? Dans quel désastre a sombré ta raison ? Sors, mon enfant, je t'en prie à genoux. »

L'expression soulignée, « qu'as-tu fait ? », répond à la lamentation de Créon et aux pleurs d'Hémon maudissant son père. Encore une fois, Créon n'adopte pas le bon ton. Il demande à Hémon ce qu'il a fait, comme si le fils était responsable de la situation causée par le père. Mais Créon a peur pour son fils, et sa prière prouve qu'il est capable d'affection. La réaction d'Hémon est violente, il lui crache au visage, signe qu'il maudit son père. Ce geste préfigure la suite : Hémon tente de se jeter sur son père, puis oriente son épée sur son propre flanc et se tue. Il enlace Antigone avant d'expirer. Créon vient de

<sup>111</sup>Le datif est également employé pour des raisons métriques plutôt que la préposition et le génitif, mais cette utilisation inhabituelle en grec classique permet d'orienter l'interprétation vers l'irrespect de Créon envers les dieux.

<sup>112</sup>*Ibid.*, v. 1228-1230. Nous soulignons.

donner un mort issu de sa propre chair, comme le lui avait prédit Tirésias, en punition de celui qu'il avait refusé d'enterrer et de celle qu'il avait condamnée à être murée vive. Hémon lui avait dit que la mort d'Antigone entraînerait une autre mort. La double prophétie Hémon – Tirésias vient donc de se réaliser. Le messager conclut son récit par une sorte de maxime qui place Hémon au rang d'exemple :

« δείξας ἐν ἀνθρώποισι τὴν ἀβουλίαν  
ὅσῳ μέγιστον ἀνδρὶ πρόσκειται κακόν »<sup>113</sup>

« et il aura montré du même coup aux hommes que déraison est de beaucoup le plus grand de tous les malheurs qui puissent frapper un mortel. »

---

<sup>113</sup>*Ibid.*, v. 1242-1243.

## Chapitre 5 – Échec de « Peithô » : la parole entraîne des actes contraires aux attentes

« Πείθω », divinité de la persuasion, intervient à plusieurs reprises dans la tragédie, toujours en vain. La parole vient donc s'opposer à l'action, comme le constate P. Vidal-Naquet (concernant les vers 883 et 844 de la pièce, très problématiques) :

« Ἄρ' ἴστ' αἰδᾶς καὶ γόους πρὸ τοῦ θανεῖν  
ὡς οὐδ' ἄν εἷς παύσαιτ' ἄν, εἰ χρεῖη λέγειν ; »

« Ne savez-vous donc pas qu'en face de la mort nul ne renoncerait à chanter ou gémir, si on le laissait faire ? »

« L'opposition sous-jacente est bien celle de la parole et de l'action »<sup>114</sup>. Mais cette remarque s'applique parfaitement à l'ensemble de la tragédie. Les deux personnages à user de la persuasion sont Hémon et Ismène, deux personnages que l'on entend peu dans la pièce ; Ismène disparaît même après la condamnation à mort de sa sœur.

« Liés par le sang à ceux qu'ils essaient de fléchir, ils sont les faibles devant les forts, les tendres devant les rigides, impuissants à empêcher ceux qu'ils aiment d'accomplir l'irréparable, mais nécessaires pour enrichir la tragédie de la chaleur de la vie. »<sup>115</sup>

L'association d'Ismène et d'Hémon dans l'utilisation de « πείθω » sert de miroir à l'association Antigone et Créon dans la force de leur caractère et dans leur entêtement respectif que rien ne peut fléchir.

Hémon ne peut pas affronter directement son père ; il veut le faire changer d'avis, et pour cela il use de « πείθω », la persuasion ; Austin appelle cet acte de langage « perlocutoire » :

« Dire quelque chose provoquera souvent - le plus souvent - certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes de l'auditoire, ou de celui

<sup>114</sup>Pierre VIDAL-NAQUET, 1992, p.287.

<sup>115</sup>Simone FRAISSE, 1974, p.83.

qui parle, ou d'autres personnes encore. Et l'on peut parler dans le dessein, l'intention, ou le propos de susciter ces effets. [...] Nous appellerons un tel acte un acte *perlocutoire*, ou une *perlocution*. »<sup>116</sup>

Hémon commence son discours en obéissant à son père, puis tente de le ramener sur le droit chemin de la raison en argumentant sur la politique. Il se fait le rapporteur et le défenseur des bruits qui courent dans Thèbes, donc de la voix de la démocratie, du peuple. Cette voix du peuple n'est pas entendue par Créon qui pense Hémon esclave d'Antigone. Créon comprend très bien en revanche que son fils tente de sauver sa fiancée : « ὁ γοῦν λόγος σοι πάς ὑπὲρ κείνης ὄδε »<sup>117</sup> « Et pourtant toutes tes raisons ne visent rien que sa défense ». Hémon ne peut le contredire. Créon ne reviendra pas sur sa parole qui sera acte ; Antigone mourra. « Ταύτην ποτ' οὐκ ἔσθ' ὡς ἔτι ζῶσαν γαμείς »<sup>118</sup> « il suffit, j'ai tout dit, tu n'épouseras pas cette femme vivante ». Hémon n'a plus alors que la menace pour faire fléchir son père mais rien n'y fait. La chute s'accélère pour laisser éclater la cruauté suprême du tyran :

« Ἀγαγε τὸ μῖσος, ὡς κατ' ὄμματ' αὐτίκα  
παρόντι θνήσκη πλησία τῷ νυμφίῳ »<sup>119</sup>

« Amène ici l'odieuse fille, pour qu'à l'instant, en sa présence, sous ses yeux, ici même, elle périsse devant son fiancé. »

Ce « raffinement dans la cruauté »<sup>120</sup> est l'aboutissement de l'échec d'Hémon : en essayant de sauver Antigone, il précipite sa mort. Son « λόγος » provoque donc un « ἔργον » contraire. Austin a démontré dans son ouvrage que l'acte perlocutoire peut entraîner ce genre de conséquences imprévues, voire dans le cas d'Hémon absolument contraires aux attentes d'origine :

« L'acte perlocutoire peut inclure d'une certaine manière des conséquences. [...] L'acte, en réalité, entraîne toujours des conséquences (plus ou moins considérables) et certaines d'entre elles peuvent être imprévues. »<sup>121</sup>

<sup>116</sup>John Langshaw AUSTIN, 1970, p. 114.

<sup>117</sup>*Antigone*, v. 748.

<sup>118</sup>*Ibid.*, v. 750.

<sup>119</sup>*Ibid.*, v. 760-761.

<sup>120</sup>Albert MACHIN, 1982, p.299.

<sup>121</sup>John Langshaw AUSTIN, 1970, p. 118.

Ismène, devant la mort inévitable qui attend sa sœur, affirme à Créon qu'elle veut elle aussi mourir, qu'elle est, elle aussi, coupable. Antigone s'en irrite, et refuse ce sacrifice qui n'est fait que de mots et non de gestes, d'actes. La réaction d'Antigone, face à cet élan d'amour et de courage d'Ismène, est froide, et peut même apparaître cruelle. Mais c'est parce qu'elle n'envisage pas que sa sœur soit coupable simplement par des mots et non par des actes qu'Antigone se comporte ainsi, et c'est aussi parce qu'elle désire sauver sa sœur de la mort qu'elle semble si dure. Ismène tente de la fléchir :

« Μήτοι, κασιγνήτη, μ' ἀτιμάσης τὸ μὴ οὐ  
θανεῖν τε σὺν σοὶ τὸν θανόντα θ' ἀγνίσαι »<sup>122</sup>

« Ah ! Ne m'envie donc pas, ma sœur, l'honneur de mourir avec toi, et de rendre aussi à ce mort l'hommage qui le justifie. »

Antigone avait parlé d'honneur pour essayer de faire comprendre à Ismène la nécessité d'enterrer Polynice ; Ismène reprend ce même thème, pensant sans doute que cela flattera le cœur et l'oreille de sa sœur. Mais Antigone reste sourde à cet argument. Ismène tente alors de provoquer un sentiment de pitié chez sa sœur : « καὶ τίς βίος μοι σοῦ λελειμμένη φίλος ; »<sup>123</sup> « Quelle vie peut me plaire encore, si je me vois privée de toi ? ». Mais à cette remarque Antigone se fait ironique et même cruelle. Toutes les tentatives d'Ismène pour fléchir Antigone se soldent par un échec. Créon sera prêt à réaliser le vœu d'Ismène mais le chœur intervient en sa faveur : elle n'a rien fait, elle n'a pas réalisé l'« ἔργον », elle n'a donc pas à mourir.

« Πείθω », ou la perlocution, échoue toujours dans cette pièce : Ismène est mise à l'écart par Antigone alors qu'elle voulait s'associer à elle : Hémon ne fait qu'accélérer la mise à mort de sa fiancée, lui qui voulait la sauver. Les arguments de chacun des personnages sont voués à l'échec, comme le constate J. de Romilly :

« Car ce théâtre de Sophocle est bien le plus lucide de tous, celui où les héros ne cessent de s'affronter, d'opposer des arguments à des arguments, sachant chacun comment il faut agir et pourquoi ; et en même temps toute cette rigueur d'analyse se dépense en pure perte, puisque l'on ne convainc jamais un héros sophocléen. »<sup>124</sup>

<sup>122</sup> *Antigone*, v. 544-545.

<sup>123</sup> *Ibid.*, v. 548.

<sup>124</sup> Jacqueline de ROMILLY, 2007, p. 82.

Une parole est un peu à l'écart dans cette tragédie, celle de Tirésias, celle de celui qui « voit » l'acte. Il semble d'abord difficile de traiter la parole du devin dans le domaine de « πείθω » en ce que Tirésias représente la parole divine et n'a donc pas à persuader Créon : ce qu'il dit va arriver. Cependant il essaie de faire comprendre au tyran que le malheur vient de lui, de ses *erga*, de ses décisions : « καὶ ταῦτα τῆς σῆς ἐκ φρενὸς νοσεῖ πόλις »<sup>125</sup> « Eh bien ! Ce mal dont souffre Thèbes, il nous vient de ta volonté ». Créon ne l'écoute pas, il le croit corrompu. La parole divine qui se voulait bienveillante va devenir menaçante. Les paroles de Tirésias sont sans appel, ce qu'il annonce va inéluctablement se produire.

On ne peut pas vraiment parler de persuasion pour Tirésias car il n'a aucun avantage à tirer de la situation : quand on essaie de persuader quelqu'un de faire quelque chose, c'est que l'on a un bénéfice à en tirer. Hémon veut sauver Antigone pour elle-même bien sûr, mais aussi pour lui : c'est sa fiancée, il ne veut pas souffrir de ne plus l'avoir à ses côtés. Il en est de même pour Ismène qui ne veut pas vivre seule sans sa sœur. Tirésias est extérieur à cette famille, cependant il se présente à Créon comme un homme bienveillant dont les conseils l'ont déjà guidé par le passé. En agissant ainsi, il ne veut que le bien de Créon et celui de la cité. « Πείθω » n'est pas employée ici pour susciter un bienfait personnel, mais pour servir l'ensemble de la cité thébaine.

---

<sup>125</sup> *Antigone*, v. 1015.

## Chapitre 6 – Les cris et les silences

Quand les mots ne sont plus efficaces, quand ils ne permettent plus aux personnages d'échanger, les protagonistes ont recours à une autre forme d'expression : le cri ou le silence. Ces deux formes de langage apparaissent lorsqu'ont échoué toutes les autres :

« Les débats oratoires où s'affrontent les personnages, les récits des messagers, les monologues des devins, tout l'arsenal des techniques traditionnelles qui font appel à la psychologie, à la prophétie, à la raison ou à la méditation, n'ont de sens qu'en fonction de cet instant unique où le tragique opère au-delà des mots et de la réflexion, par le seul pouvoir du silence ou du cri. »<sup>126</sup>

### *Les cris d'Antigone et de Créon*

Deux personnages crient dans la pièce, à deux moments stratégiques du drame, dans deux scènes qui se font écho : Antigone et Créon. Antigone crie devant le cadavre de son frère que l'on a découvert ; Créon crie devant ce fils prêt à utiliser son épée. Antigone crie devant un mort que l'on a déshonoré, Créon crie devant un vivant sur le point de se tuer. L'une des scènes se situe au début de la tragédie, l'autre à la fin. Notons que les cris sont rapportés par d'autres personnages.

Le garde raconte de quelle façon Antigone a enterré son frère et comment elle a été arrêtée. Devant le corps de son frère déchiré par les bêtes, Antigone pousse des cris et des gémissements comme un oiseau:

« ἡ παῖς ὀράται κάνακωκίει πικρᾶς  
ὄρνιθος ὄξυν φθόγγον, ὡς ὅταν κενῆς  
εὐνῆς νεοσσῶν ὀρφανὸν βλέψη λέχος. »<sup>127</sup>

<sup>126</sup>Jacques LACARRIÈRE, 1978, p.47.

<sup>127</sup>*Antigone*, v. 423-425.



« Elle est là, à pousser les cris perçants de l'oiseau qui se désole à la vue du nid vide où manquent ses petits. »

Le cri strident de l'oiseau est audible avec l'assonance en [i], ce sont des cris de désespoir que lance Antigone. Cette comparaison renforce l'aspect tragique de la situation, et la teinte presque d'une tonalité épique (Homère aurait pu utiliser ce genre de comparaison). Mais l'oiseau utilisé dans la comparaison permet aussi de souligner un autre aspect : un oiseau, face à son nid vide de ses petits, est impuissant, il ne peut rien faire. Le garde, par cette comparaison, souligne l'impuissance d'Antigone face à la force, au pouvoir, à la tyrannie. La colère contenue dans les cris va s'estomper progressivement pour laisser la place à l'éclatement de la souffrance : elle pousse des gémissements : « γόοσιν »<sup>128</sup>, puis de nouveau la colère prend le dessus. Elle va donc se presser d'agir avant d'être capturée.

La scène où Créon crie devant le tombeau fait écho à celle d'Antigone. Là aussi les cris sont désespérés et impuissants à faire changer la situation. Mais à la différence d'Antigone, la colère n'est pas perceptible dans les cris de Créon. Ces cris sont désespérés : « ἀθλίᾳς βοῆς , ἔπος δυσθρήνητον »<sup>129</sup> « des cris désespérés, des mots lamentables ». Ces cris répondent à la longue plainte entendue dans le tombeau : celle d'Hémon face au cadavre de sa fiancée. Créon comprend alors que le drame est en marche et se lamente. Sa plainte devient plus perçante lorsqu'il a la confirmation devant ses yeux qu'il s'agit bien d'Hémon :

« Ὁ δ'ὥς ὄρᾳ σφε, στυγνὸν οἰμώξας ἔσω  
χωρεῖ πρὸς αὐτόν κἀνακωκύσας καλεῖ. »<sup>130</sup>

« Dès qu'il le voit, Créon pousse une plainte horrible. Il entre, il gémit, il appelle. »

On retrouve dans cette plainte le verbe « κἀνακωκύσας » au participe aoriste, conjugué dans la plainte d'Antigone « κἀνακωκύει ». Les deux scènes se font écho jusque dans le lexique utilisé.

---

<sup>128</sup>*Ibid.*, v. 427.

<sup>129</sup>*Ibid.*, v. 1209-1211.

<sup>130</sup>*Ibid.*, v. 1226-1227.

Les cris ne permettent pas aux personnages qui les poussent d'agir dans le sens qu'ils souhaitaient. Si les cris ne sont pas vecteurs d'actions, les silences au contraire en disent long et sont accompagnés d'actes terribles.

### *Les silences d'Hémon et d'Eurydice*

« Il y a deux façons d'être en relation avec le λόγος sur la scène tragique : le personnage peut en faire usage ou rester muet »<sup>131</sup>. Deux personnages se taisent avant d'accomplir l'acte irréparable. Le silence précède le suicide du fils et de l'épouse de Créon.

Face aux gémissements et aux lamentations de son père qui est entré dans le tombeau, Hémon garde le silence. Créon le questionne et le prie de sortir, mais Hémon reste sans voix : « κούδεν ἀντειπών »<sup>132</sup>. L'expression grecque qui signifie « sans rien répondre, sans répondre un mot » est plus forte que le substantif « σίγη » ou le verbe « σιγάω », elle montre davantage l'incompréhension du père et du fils, la solitude qui les entoure et qui ne leur permet plus de communiquer. A son père, Hémon ne peut répondre que « οὐδεν », rien. Ils ne réfèrent plus à la même réalité. Ce silence est lourd de conséquences. Il est accompagné d'un crachat, signe que Hémon maudit et rejette son père : « πτύσας προσώπῳ »<sup>133</sup>. Ce geste est significatif, et performatif si l'on se réfère à la classification d'Austin : « Nous pouvons accompagner les mots par les gestes [...] ou des actes rituels non verbaux. Ces gestes, parfois, sont exécutés sans un mot ; ils ont une importance évidente »<sup>134</sup>. Ce vers permet de comprendre l'impasse dans laquelle se trouvent les deux hommes : rejet de Créon par Hémon, impossibilité d'un échange verbal, et l'épée qui apparaît. Cette épée va être la réponse au vers 751, la réponse à la menace ambiguë d'Hémon. Il va d'abord lancer son épée contre son père, en vain, puis la retourner contre lui-même. Le silence était donc porteur d'un acte de mort. Hémon, le « Sanglant », (« αἷμα »), accomplit la destinée de son nom par le coup mortel qu'il s'inflige à lui-même.

Le silence d'Eurydice fait suite au récit du messager. Elle vient d'apprendre la mort d'Antigone et celle de son fils. Elle part brusquement sans rien dire. « Le silence est la

---

<sup>131</sup>Marie-Anne SABIANI, 2001, p. 11.

<sup>132</sup>*Antigone*, v. 1232.

<sup>133</sup>*Ibid.*, v. 1232.

<sup>134</sup>AUSTIN John Langshaw, 1970, p. 96.

parure des femmes »<sup>135</sup>, affirme N. Loraux. Le coryphée et le messager s'interrogent tout de même sur une telle attitude. Ils emploient pour nommer son comportement les expressions suivantes : « πρὶν εἰπεῖν ἔσθλόν ἢ κακὸν λόγον »<sup>136</sup> « sans un mot ni de bon ni de mauvais augure », « σιγὴ βαρὺ »<sup>137</sup> « un complet silence » et « σιγῆς βάρος »<sup>138</sup> « un silence complet ». Cette fois-ci, le mot silence est donné deux fois, avec le même adjectif. Le silence est total, complet. Il semble peser comme une menace, car le coryphée et le messager ne savent pas comment l'interpréter. Pendant qu'ils hésitent sur ce qu'ils doivent faire, Eurydice est rentrée dans le palais pour se suicider. Elle adopte la même attitude que son fils. Nous n'avons pas directement accès à ses paroles, mais elle a, elle aussi, maudit Créon, avec des mots, contrairement à son fils qui avait craché au visage de son père, avant de se donner la mort :

« λοίσθιον δε σοὶ κακὰς  
 πράξεις ἐφυμνήσασα τῷ παιδοκτόνῳ »<sup>139</sup>

« et enfin, en te maudissant, [elle] a appelé le malheur sur toi, père assassin de ses enfants. »

Le fait de maudire quelqu'un est un acte lourd de conséquences (Œdipe avait maudit Étéocle et Polynice). Le silence d'Eurydice n'était donc pas complètement total : elle a retenu ses paroles pour ne pas les exposer devant le chœur et le messager mais elle leur a laissé libre cours à l'intérieur de son palais.

Les scènes de cris et de silences se font écho : ce sont des gémissements et des plaintes pour Antigone et Créon, un silence amenant la mort pour Hémon et Eurydice. Antigone et Créon pousseront des cris devant un mort (Hémon se donnant la mort devant son père), Hémon et Eurydice accompliront leur suicide sans rien dire. Le thème de la mort réunit donc les cris et les silences.

<sup>135</sup>Nicole LORAUX, 1985, p. 48

<sup>136</sup>*Antigone*, v. 1245.

<sup>137</sup>*Ibid.*, v. 1251.

<sup>138</sup>*Ibid.*, v. 1256.

<sup>139</sup>*Ibid.*, v. 1304-1305.

## *Le silence des dieux*

Si Hémon et Eurydice usent du silence quand les mots ne sont plus efficaces, ils ne sont pas les seuls. Les dieux sont les grands absents de cette tragédie. Ils sont certes évoqués à plusieurs reprises, que ce soit Zeus (par Créon et Antigone), Dionysos ou encore Aphrodite (par le chœur) mais ils n'interviennent ni directement, ni même par un oracle : Tirésias est certes le représentant de la parole divine, mais il ne prononce pas d'oracle, il prononce seulement sa sentence, conséquence de l'aveuglement de Créon. Il ne peut plus consulter les oracles puisque les oiseaux se déchirent entre eux, se disputant les chairs de Polynice.

Cette absence divine est soulignée par Antigone qui se désespère de trouver du secours en eux : « Τί χρή με τήν δύστηνον ἐς θεούς ἔτι βλέπειν ; »<sup>140</sup> « Allons ! A quoi bon, malheureuse, porter mes regards vers les dieux ? ». Accusée d'être impie, « δυσσέβειαν », elle ne trouve aucune aide de la part des dieux. Aucun d'entre eux n'envoie de signe pour approuver ou au contraire désapprouver son geste. Il faudra attendre sa mort et l'intervention de Tirésias pour que son acte soit justifié et que les dieux lui donnent raison. Antigone n'est pas, textuellement, approuvée, mais la condamnation des orgueilleux par le chœur vient implicitement légitimer son combat pour enterrer son frère.

Les silences permettent donc d'en exprimer parfois plus long que des discours. Soit ils sont vecteurs d'actes irréparables, soit ils servent à justifier et légitimer une action. Comme « λόγος » et « ἔργον » étaient intimement liés, « σίγη » et « ἔργον » le sont également.

---

<sup>140</sup>*Ibid.*, v. 922-923.

## **Partie 3**

-

### **Failles du logos : le problème de l'incommunicabilité dans la pièce**

## Chapitre 7 – La voix du chœur : une parole hésitante

Le rôle du chœur est très particulier dans la pièce : normalement pour ou contre le héros, le chœur fait entendre sa voix de façon claire. Ce n'est pas le cas ici.

### *Une parole décalée*

Les parties chantées par le chœur arrivent toujours avec un grand décalage entre la scène précédente et la scène suivante. Le premier exemple frappant de ce phénomène est sans nul doute la première entrée du chœur : après la scène qui oppose Antigone et Ismène dans la pénombre de l'aube, c'est l'éclat du soleil et le chant de la victoire qu'entonne le chœur. L'opposition des couleurs est très importante dans cette première entrée du chœur : il loue la lumière et l'éclat du soleil (« ἀκτῖς ἡλίου »<sup>141</sup>), alors que l'on vient de laisser les deux sœurs dans l'obscurité. Le coryphée entame ensuite un résumé de la guerre qui vient d'avoir lieu, guerre qu'Ismène a déjà racontée quelques vers plus tôt, en recentrant le récit sur le nom même de Polynice<sup>142</sup>. Alors que les deux sœurs viennent de se disputer et qu'Antigone a clairement formulé son intention d'enterrer Polynice, le chœur déclare : « ἐκ μὲν δὴ πολέμων, τῶν νῦν θέσθαι λησμοσύναν »<sup>143</sup> « les combats d'hier sont finis ; il faut les oublier », ce qui entre en contradiction d'une part avec les propos d'Antigone, qui sait qu'elle va rencontrer de l'opposition à son geste, et d'autre part avec ceux de Créon qui décide de continuer la guerre en laissant le corps de Polynice sans sépulture et en accordant à Étéocle des funérailles dignes d'un héros. Le lecteur-spectateur ressent un étrange malaise et perçoit ce décalage d'une scène à l'autre. Dès le début de la tragédie, il comprend que le chœur va tenir une place particulière, à part. Le chœur semble donc être le seul dans la joie, il est pour l'instant une entité isolée.

La symétrie de la pièce est très sensible : le dernier chant du chœur est adressé à Bacchos que le coryphée loue car il va permettre à la joie de revenir. Créon a cédé à ses conseils et aux propos de Tirésias, Antigone va être délivrée, Polynice enterré et tout

---

<sup>141</sup>*Antigone*, v. 100.

<sup>142</sup>Polynice signifie « combats nombreux ».

<sup>143</sup>*Antigone*, v. 150-151.

rentrera dans l'ordre. Les chants de joie sont audibles, cependant ils sont prononcés trop tôt : Antigone est déjà morte, Créon a perdu du temps à enterrer Polynice plutôt que de libérer la jeune femme, et tout le malheur se met en marche. Ce chant apparaît entre la sortie fracassante de Tirésias et l'arrivée du messager. Encore une fois, la parole est décalée par rapport au drame.

Ces deux scènes se font écho : le chœur chante la paix retrouvée ou la joie dans des moments d'une très forte intensité dramatique.

Un autre chant du chœur peut sembler étrange et en décalage avec le déroulement de l'action : il s'agit de l'éloge qu'il fait de l'Homme. Cet éloge vient après la conversation animée entre Créon et le garde :

« Πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν ἄν-  
θρώπου δεινότερον πέλει »<sup>144</sup>

« Il est bien des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grande que l'homme. »

Même si l'ambiguïté demeure sur la polysémie de l'adjectif « δεινός » ( « incroyable », « terrible »), le chœur chante les qualités de l'Homme : il sait maîtriser les éléments, donc il sait tirer profit de la nature ; il sait dompter les animaux et s'en nourrir. C'est donc un portrait pittoresque des qualités physiques de l'Homme que brosse ici le chœur, avant d'énumérer ses qualités intellectuelles.

« Καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν  
φρόνημα καὶ ἀστυνόμους  
ὄργας ἐδιδάξατο, καὶ δυσαύλων  
πάγων < ἐν > αἰθρεια καὶ  
δύσομβρα φεύγειν βέλη  
παντοπόρος »<sup>145</sup>

« Parole, pensée vite comme le vent, aspirations d'où naissent les cités, tout cela, il se l'est enseigné à lui-même, aussi bien qu'il a su, en se faisant un gîte, se dérober aux traits du gel ou de la pluie, cruels à ceux qui n'ont d'autre toit que le ciel ».

---

<sup>144</sup>*Ibid.*, v. 332-333.

<sup>145</sup>*Ibid.*, v. 353-357.

Ce portrait valorisant de l'Homme va laisser place à une restriction : alors qu'il a su trouver des remèdes contre les maladies, l'Homme ne peut rien contre « Ἄιδης », la mort. Il ne peut pas charmer la mort. Il n'est pas non plus à l'abri de prendre le chemin du mal. Il n'évoque cette possibilité qu'à la condition de rejeter les lois de la cité, ce qui lui semble inconcevable.

« νόμους παρείρων χθονὸς  
θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν  
ὑψίπολις. ἄπολις ὄτω τὸ μὴ καλὸν  
ξύνεστι τόλμας χάριν. »<sup>146</sup>

« Qu'il fasse donc dans ce savoir une part aux lois de sa ville et à la justice des dieux, à laquelle il a juré foi ! Il montera alors très haut dans sa cité, tandis qu'il s'exclut de cette cité le jour où il laisse le crime le contaminer par bravade. »

Et c'est pourtant ce qui va se produire sous ses yeux, puisqu'Antigone est amenée devant Créon, car elle a bravé son interdit, donc les lois de la cité. Les mots employés par le chœur sont ambigus, révélateurs à la fois de sa parole décalée et effacée : il en fournit un parfait exemple avec l'expression « νόμους χθονὸς » que S. Saïd analyse dans son ouvrage<sup>147</sup> :

« On a aussi voulu voir dans les vers 368-369 du premier stasimon, qui louent celui qui sait unir dans un commun respect, « les lois du sol et les lois des dieux », une condamnation indirecte d'Antigone, coupable d'avoir enfreint les lois de Créon qui se confondent avec celles de la cité. Mais c'est ignorer l'ambiguïté de l'expression grecque νόμους χθονὸς. Car, dans Antigone, *khthon* ne renvoie pas seulement au sol de la patrie, il peut aussi désigner le sol dans lequel les morts sont enterrés, si bien que l'on peut voir dans les lois du sol aussi bien une allusion aux lois de Créon qu'aux lois dont se réclame Antigone. »

S. Saïd met parfaitement en lumière cette absence de détermination dans les propos du chœur, le spectateur ne sait pas à quel sol il fait référence. Le chœur va tout de même faire pencher la balance contre la jeune femme, comme en témoigne sa vive émotion

---

<sup>146</sup>*Ibid.*, v. 368-371.

<sup>147</sup>Suzanne SAÏD, 1978, p. 123.



lorsque le garde traîne Antigone devant Créon. Le coryphée peine à croire le spectacle qui s'offre à sa vue : Antigone est emmenée de force par le garde devant le roi. Il en est effrayé : « ἐς δαιμόνιον τέρας ἀμφινοῶ τόδε<sup>148</sup> » « Mais quel prodige effrayant est-ce là ? ». Il commence à comprendre que la jeune femme a accompli un acte terrible : il saura quelques instants après qu'Antigone a choisi d'enterrer celui qu'il vient de nommer « ἄπολις »<sup>149</sup>. La jeune femme, à cause de son geste, devient désormais à ses yeux une « ἀπιστοῦσαν τοῖς βασιλείοις <ιν> νόμοις »<sup>150</sup> « une rebelle aux ordres du roi ». Dans sa louange de l'Homme, le chœur associait les lois de la cité et les dieux. Le coryphée ne parle plus ici que des lois du roi. Antigone est une rebelle, elle a outrepassé les lois du tyran. Le coryphée cherche à comprendre ce qui a bien pu traverser l'esprit de la jeune femme pour accomplir un tel acte de révolte : peut-être était-elle en pleine crise de folie ? « ἐν ἀφροσύνη »<sup>151</sup>. Encore une fois, sa parole est décalée : le coryphée fait erreur dans l'interprétation qu'il fournit du geste d'Antigone. Parole décalée à cause de la place de cet éloge dans les divers échanges des personnages qui l'entourent (dispute entre Créon et le garde, Antigone emmenée par le garde devant le roi et narration des faits), les mots du coryphée semblent vides de sens ; il est évacué de la scène sans qu'un seul des personnages présents (le garde, Créon et Antigone) ne lui adresse une seule parole.

### *Une parole effacée*

#### **La neutralité de la voix du chœur**

Dans une tragédie, le chœur prend parti soit pour le héros, soit pour l'anti-héros. Ici, il n'adopte que rarement une position claire, et encore change souvent d'avis. Il lui arrive de soutenir Créon, plus par crainte et soumission que par véritable approbation, mais il soutient aussi ponctuellement Antigone, ou encore Hémon. Le plus souvent, ses interventions sont neutres.

---

<sup>148</sup> *Antigone*, v. 376-377.

<sup>149</sup> Polynice était un « ἄπολις », un exilé, qui avait trouvé refuge à Argos, auprès du roi Adraste, et qui s'était marié avec la fille d'Adraste pour son malheur, comme le rappelle Antigone dans sa lamentation.

<sup>150</sup> *Antigone*, v. 381-382.

<sup>151</sup> *Ibid.*, v. 383.

Créon fait remarquer, lors de l'*agôn*, qu'Antigone est la seule à penser que Polynice doit recevoir une sépulture. La jeune femme réplique qu'elle n'est pas seule, mais que la peur lie les langues des vieillards : « σοὶ δ'ὑπίλλουσι στόμα »<sup>152</sup> « mais ils tiennent leurs langues ». La parole du chœur atteint l'effacement le plus total puisqu'elle devient silence. Le chœur n'intervient pas, il indiquera seulement la venue d'Ismène. La neutralité du chœur est de plus en plus perceptible lorsque Créon et Hémon s'affrontent dans le deuxième *agôn*. Le chœur souligne la justesse des paroles de Créon, puis la sagesse de celles d'Hémon. Il conclut :

« Ἄναξ, σέ τ' εἰκόσ, εἴ τι καίριον λέγει  
μαθεῖν, σέ τ' αὖ τοῦδ'. εὐ γὰρ εἴρηται διπλά »<sup>153</sup>

« Roi, il te convient, s'il parle à propos, d'apprendre de ton fils, comme à toi aussi, d'apprendre de ton père. On a fort bien parlé ici dans les deux sens. »

Le chœur ne peut pas trancher en faveur de l'un ou de l'autre. Il avoue lui même sa soumission au tyran, il l'avoue à Antigone qui avait déjà accusé le coryphée de ne pas oser parler :

« κράτος δ' ὄτω κράτος μέλει  
παραβατὸν οὐδαμῶ πέλει »<sup>154</sup>

« Respecter les dieux est sans doute piété. Mais qui se charge du pouvoir ne veut pas voir ce pouvoir transgressé. »

Celui qui a le pouvoir ne veut pas voir ce pouvoir transgressé, aussi faut-il s'y soumettre. C'est précisément ce qu'Antigone a refusé de faire, en estimant la piété due aux dieux et le respect des morts plus importants que le pouvoir.

---

<sup>152</sup>*Ibid.*, v. 509.

<sup>153</sup>*Ibid.*, v. 724-725.

<sup>154</sup>*Ibid.*, v. 873-874.

## **Éclat de la voix des personnages grâce au retrait de la voix du chœur**

Le chant de l'invincible amour et celui des exemples de personnages sacrifiés encadrent la lamentation d'Antigone. Le chœur donne la réplique à la jeune femme soit pour la plaindre, soit pour l'accuser. Mais c'est surtout pour que tout le tragique et le pathétique des propos d'Antigone puissent éclater. Le chœur commence par la pleurer, par gémir sur son sort, elle qui va être conduite vivante au tombeau. Puis il lui rappelle le poids de l'héritage familial, poids que la jeune femme n'ignore pas et ressent :

« Προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους  
ὑψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον  
προσέπεσες, ὦ τέκνον, πολύ.  
πατρῶον δ' ἐκτίνεις τιν' ἄθλον. »<sup>155</sup>

« Tu as voulu aller au bout de ton audace, et tu t'en es venue brutalement buter contre le haut piédestal où se dresse la justice. Ce sont les fautes paternelles que paye ici ton épreuve ».

Ces fautes paternelles, Antigone ne les connaît que trop bien. Grâce aux vers du chœur, Antigone va pouvoir faire une place au récit des malheurs de sa famille dans sa longue plainte. La tension tragique devient de plus en plus intense. Le chœur se retire progressivement de la scène pour laisser la place au passage le plus dramatique – et sans doute le plus beau – de la tragédie.

### ***Prises de position du chœur***

#### **Affirmation de la parole du chœur**

Le chœur ne va ouvertement prendre position que deux fois dans la pièce. La première après le départ d'Hémon, lorsque Créon veut faire périr les deux sœurs : « Ἄμφω γὰρ αὐτὰ καὶ κατακτεῖναι νοεῖς ; »<sup>156</sup> « Quoi ! Tu songes à les faire périr toutes les

---

<sup>155</sup>*Ibid.*, v. 853-856.

<sup>156</sup>*Ibid.*, v. 770.

deux ? ». Cette intervention permettra à Ismène de vivre. C'est la première fois que Créon cède à un personnage : on peut sans doute voir un affaiblissement de son pouvoir. Ce dernier avait déjà été affecté par la transgression faite à sa loi, mais ici c'est clairement le tyran qui concède que le chœur a raison. Il épargne donc Ismène.

La deuxième fois Créon a perdu tout pouvoir : « φράζε. Πείσομαι δ' ἐγώ »<sup>157</sup>  
« parle, j'obéirai ». Le chœur donne alors son « ordre-conseil » :

« Ἐλθὼν κόρην μὲν ἐκ κατώρυχος στέγης  
ἄνες, κτίσον δὲ τῷ προκειμένῳ τάφον »<sup>158</sup>

« Va, mets vite la fille hors de son cachot souterrain. Puis élève un  
tombeau au mort abandonné ».

Il lui conseille donc de délivrer la jeune fille et d'enterrer Polynice. Créon va obéir, mais à l'envers. Il enterre d'abord ce qu'il reste de Polynice, puis court au tombeau d'Antigone. Même s'il avait accompli les actes dans le bon ordre, les propos de Tirésias laissaient à penser qu'Antigone était déjà morte ( à aucun moment en effet le devin ne parle de la jeune fille).

Le chœur prouve donc par ces deux exemples qu'il est en mesure de prendre des décisions, cependant il n'ose pas souvent s'exprimer aussi clairement.

### **Leçon de vie et de philosophie**

Les dernières répliques du coryphée rentrent en contradiction avec le ton donné par le chœur tout au long de la tragédie. Nous avons enfin l'impression que le chœur remplit son rôle, et nous entendons enfin la voix de la raison et de la sagesse, qui normalement est celle attribuée aux vieillards. Le chœur se comporte alors en aîné qui raisonne sur le drame qui vient de se dérouler, qui donne des conseils à Créon et surtout qui délivre la leçon de morale finale.

« πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας  
πρῶτον ὑπάρχει. Χρὴ δὲ τὰ γ' εἰς θεοὺς  
μηδὲν ἀσεπτεῖν. Μεγάλοι δὲ λόγοι

<sup>157</sup>*Ibid.*, v. 1099.

<sup>158</sup>*Ibid.* v. 1100-1101.

μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων  
ἀποτείσαντες  
γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν. »<sup>159</sup>

« la sagesse est de beaucoup la première des conditions du bonheur. Il ne faut jamais commettre d'impiété envers les dieux. Les orgueilleux voient leurs grands mots payés par les grands coups du sort, et ce n'est qu'avec les années qu'ils apprennent à être sages. »

Par ses propos de conclusion, le chœur donne raison à Antigone, il légitime toute son action et accuse Créon et sa démesure. Le dernier segment syntaxique résonne comme un écho étrange : « γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν »<sup>160</sup> « et ce n'est qu'avec les années qu'ils apprennent à être sages ». Ce vers est adressé à Créon qui s'est laissé aveugler par le pouvoir et la cruauté. Or Créon n'est plus un jeune homme comme Hémon... De plus, ce vers pourrait très bien s'appliquer au chœur lui-même qui ne semble s'être ressaisi et avoir joué son rôle qu'à la toute fin de la tragédie, lui, le chœur, composé pourtant de douze vieillards. Si on peut blâmer l'orgueil d'Antigone et sa précipitation à agir, il n'en reste pas moins qu'elle avait raison ; or elle n'avait que vingt ans... Ce vers continue donc à planer, comme un écho lointain, remettant en question la raison et la sagesse humaine. Mais surtout le geste d'Antigone est enfin reconnu comme légitime, elle est enfin comprise par le peuple. Beaucoup de personnages semblent avoir appris ce que sont la sagesse et la piété dans cette terrible histoire...

---

<sup>159</sup>*Ibid.* v. 1348-1353.

<sup>160</sup>*Ibid.*, v. 1353.

## Chapitre 8 – L'isolement des personnages par leur propre parole ou par la parole de l'autre

Les personnages de la tragédie sont souvent seuls : seuls dans leurs actions, dans leurs décisions, par leurs propos. Un personnage peut choisir de s'isoler lui-même des autres, et c'est le cas d'Antigone qui se sépare de sa sœur ; il peut également être isolé par d'autres personnages : Ismène est mise à l'écart par sa sœur, Antigone l'est aussi par Créon. L'isolement des protagonistes est sensible grammaticalement et syntaxiquement.

### *Deux singuliers en quête d'un pluriel*

Antigone, qui est la première à prendre la parole dans la pièce, s'adresse à sa sœur Ismène avec des termes témoignant de son affection. Mais elle n'emploie pas le pronom personnel pluriel « nous ». Elle se distingue de sa sœur qui ignore, alors qu'elle même sait ce qu'a décidé de faire Créon. Ce premier fait va se ressentir dans l'utilisation des pronoms personnels. Ismène va employer le « nous » par le biais notamment du verbe « ἔφυμεν »<sup>161</sup>. Outre sa place dans le vers (il s'agit du premier mot du vers 62) et sa position de rejet par rapport au vers 61 qui le mettent en avant, c'est avec le verbe « φύω » à l'aoriste qu'Ismène emploie le « nous », avec ce verbe qui signifie « naître » :

« Ἄλλ' ἐννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναῖχ' ὅτι  
ἔφυμεν »<sup>162</sup>

« Rends-toi compte d'abord que nous ne sommes que des femmes. »

Ce verbe semble d'autant plus résonner qu'il est conjugué à la première personne du pluriel et qu'Antigone et Ismène sont nées du même père et de la même mère (à ce sujet, le vers 513 « ὁμαίματος ἐκ μιᾶς τε καὶ ταύτου πατρός » « du même sang, né d'une mère unique et du même père »<sup>163</sup> résume très bien la situation des deux sœurs). Ce « nous » qui

---

<sup>161</sup>*Ibid.*, v. 62.

<sup>162</sup>*Ibid.*, v. 61-62.

<sup>163</sup>Nous traduisons.

les unit est renforcé par l'union même de leur φύσις, c'est-à-dire par le sème du verbe. Ce « nous » apparaît comme insécable, impossible à couper en deux ; Ismène l'emploie pour rappeler à sa sœur leur nature de femme. Antigone ne peut donc pas se dissocier de sa sœur, car elle est aussi une femme. Et pourtant, la séparation entre elles est nette dès le début de la pièce dans la bouche d'Antigone. Le « je » et le « tu » sont simplement reliés par la conjonction de coordination, mais ne forment pas pour autant un « nous ». La première apparition de ces pronoms se situe au vers 6 « τῶν σῶν τε κἀμῶν ». La conjonction « τε καὶ » permet de relier les deux pronoms, mais ne constitue pas le « nous » que P. Mazon donne dans sa traduction : « à nous deux, à toi et à moi ». Il n'y a en effet ni pronom de première personne du pluriel ni duel pour justifier cette expression. Les deux sœurs sont reliées par le « καὶ » qui à tout moment peut disparaître et non par un « nous » insécable. Pour preuve aussi de cet argument, citons les vers 31 et 32 :

« τοιαῦτά φασι τὸν ἀγαθὸν Κρέοντα σοὶ  
κἀμοί. Λέγω γὰρ κἀμε, κηρύξαντ' ἔχειν ».

« Et voilà, m'assure-t-on, ce que le noble Créon nous aurait ainsi défendu,  
à toi comme à moi – à moi ! »

Si le « συ » et le « ἐγὼ », ici au datif, sont reliés par le « καὶ », ils ne forment pas un « ἡμῖν ». Antigone le souligne bien en répétant « κἀμε ». Elle se différencie de sa sœur. Les pronoms, reliés par le « καὶ » jusqu'au vers 68, s'opposent à partir du vers 69. Rien ne vient plus les coordonner, au contraire c'est le plus souvent la conjonction adversative « ἀλλὰ », ou bien les particules « μέν...δέ » qui établissent le seul lien qui lie les deux sœurs désormais, celui de la distance, de la séparation. Par exemple le vers 71 : « Ἀλλ' ἴσθ' ὅποια σοὶ δοκεῖ, κείνον δ'ἐγὼ θάψω » « sois donc, toi, ce qu'il te plaît d'être : j'enterrerai, moi, Polynice. ». Non seulement ici le « ἀλλὰ » est employé, mais aussi la particule « δέ » qui éloigne encore davantage le « ἐγὼ » d'Antigone. Un autre exemple, le vers 80 : « Σὺ μὲν τάδ' ἂν προὔχοι', ἐγὼ δὲ δὴ τάφον » « couvre-toi de ce prétexte. Je vais, moi, de ce pas [...] au tombeau ». Le balancement « μέν...δέ » est appliqué ici. Les exemples de ce cas de figure sont nombreux, jusqu'au vers 555 qui sera analysé par la suite<sup>164</sup>.

<sup>164</sup>Cf. l'analyse de la pression syntaxique.

## *Des métaphores révélatrices de l'être*

Deux personnages vont employer un *logos* métaphorique pour décrire l'isolement d'un autre personnage. Il s'agit du garde et de Créon.

Le garde décrit l'attitude d'Antigone qui évoque celle d'un oiseau privé de ses petits<sup>165</sup>. Cette métaphore n'est pas choisie au hasard : comme l'oiseau, Antigone est impuissante, ce qu'elle fera pour son frère ne suffira pas et sera défait par les gardes ; comme cet oiseau elle a perdu un être cher, un être de même sang (« ὄμιμος »), son frère. Comme l'oiseau qui crie, elle pousse des gémissements. Et comme l'oiseau, elle sera capturée et emmenée pour être punie. Elle va devenir l'esclave, le « δούλος » de Créon, qui a le pouvoir de « faire et dire ce qu'il veut »<sup>166</sup>. Cette comparaison avec l'oiseau préfigure le sort d'Antigone : de la même façon qu'on enferme un oiseau dans une cage, Antigone sera enfermée dans un tombeau de pierre.

Créon use de métaphores moins « romantiques » pour décrire l'action de la jeune femme<sup>167</sup>. Le tyran trouve que la fille d'Œdipe a un caractère dur, dur comme le fer. Et comme le fer chauffé qui peut éclater, il pense pouvoir briser la dureté d'Antigone. Il pense pouvoir la faire éclater (peut-être en sanglots ou en regrets) comme il pourrait détruire un morceau de fer. Mais là où il fait erreur, c'est qu'Antigone n'est pas aussi dure qu'il le prétend, et qu'elle peut le laisser penser elle-même, sinon pourquoi regretterait-elle la vie avant d'entrer vivante dans son tombeau ? Comme si cette première comparaison ne suffisait pas, Créon en emploie une seconde, celle d'un cheval emporté que l'on peut maîtriser par le frein « τὸς θυμουμένουσ ἵππους »<sup>168</sup>. Le participe présent passif « θυμουμένουσ » qui qualifie les chevaux ici est issu du verbe « θυμοῦμαι » qui signifie « être irrité, en colère ». Créon compare donc Antigone à un être (ou plutôt un animal) qui a agi sous le coup de la colère. Or son geste est raisonné, réfléchi. Elle sait ce qu'elle risque en enterrant Polynice. Elle agit par devoir et respect envers le mort, et non par pure colère.

Les trois comparaisons sont donc intéressantes dans la mesure où elles rendent compte de la vision d'un personnage sur un autre : le garde comprend bien qu'Antigone est isolée des autres, par son acte et par la décision que prendra le roi et que lui-même n'ignore pas. C'est donc à juste titre et en connaissance de cause qu'il utilise la figure de l'oiseau.

---

<sup>165</sup> *Antigone*, v. 423-425.

<sup>166</sup> *Ibid.*, v. 506-507.

<sup>167</sup> *Ibid.*, v. 473-478.

<sup>168</sup> *Ibid.*, v. 477-478.



Créon, lui, se méprend sur le caractère de la jeune femme. Le fer et le cheval emporté qui servent à la décrire sont mal employés par le tyran. Antigone n'agit pas sous l'effet de la colère, mais plutôt de l'indignation en raison de l'outrage fait au corps de son frère. Le comparant ne correspond donc pas au comparé. Plutôt que de percer à jour la nature de la jeune femme, Créon, par l'emploi de ces comparaisons, révèle à tous le fond de son être : un homme qui pense avoir le pouvoir sur tous les hommes et qui pourtant se trompe.

### *La pression syntaxique*

Les personnages sont seuls, syntaxiquement. Sophocle a su, dans son travail de composition, accentuer la solitude et l'isolement des protagonistes. Bon nombre de vers sont révélateurs de cette solitude inéluctable et terrible. Les vers 463-464 mettent en lumière la solitude d'Antigone : « ὅστις γὰρ ἐν πολλοῖσιν ὡς ἐγὼ κακοῖς ζῆ » « lorsqu'on vit comme moi, au milieu des malheurs sans nombre ». La jeune femme explique la nature de ses maux à Créon ; mourir ne lui fait pas peur, car vivre au milieu des malheurs est plus terrible que la mort. Elle est donc seule au milieu des peines : cela est perceptible par la subordonnée comparative « ὡς ἐγὼ », où le verbe « εἶμι » est sous-entendu, placée entre la préposition « ἐν » et son régime au datif, l'adjectif « πολλοῖσιν » et le nom commun « κακοῖς ». Le « ἐγὼ » qui représente Antigone est encerclé par ces grands maux, elle est née pour de grands malheurs, et à cause de grands malheurs. Tout le poids des Labdacides est sensible ici<sup>169</sup>. Ce segment constitue une question rhétorique dont le sujet est « ὅστις », un indéfini et le verbe est « ζῆ », vivre. Notons que le verbe est rejeté au début du vers 464, explicitant en un sens l'incapacité à pouvoir vivre lorsqu'on est dans la même situation qu'Antigone.

« A l'instar du « mal » français, le mot grec τὸ κακόν signifie le (ou) les malheur(s) qui accompagne(nt) l'homme au cours de sa vie, et les manquements, dans la conduite, au respect des normes morales ou religieuses, quelque chose comme la faute ou le péché. »<sup>170</sup>

Perdue au milieu des κακοῖς qui désignent à la fois les malheurs qu'elle subit (l'irrespect des dieux, l'outrage fait au corps de Polynice) et les fautes de ses pères,

<sup>169</sup>Cf. l'annexe 2 : l'arbre généalogique de la famille Labdacide.

<sup>170</sup>Robert VERON, 2003, p. 39.

Antigone est irrémédiablement seule et ne parvient plus à vivre. La mort semble donc désirable pour celui qui est dans une telle situation.

Le vers 481 met l'accent sur le personnage du tyran, qui accuse sa nièce d'avoir enfreint les ordres qu'il avait proclamés : « νόμους ὑπερβαίνουσα τοὺς προκειμένους » « en passant outre à des lois établies ». Créon est excédé par l'attitude d'Antigone, il n'admet pas qu'elle ait outrepassé ses lois, des « lois établies ». C'est donc au milieu des lois établies, fixées, que vient se placer Antigone avec le participe au féminin « ὑπερβαίνουσα » (avec le préverbe « \*ὑπερ- » qui signifie « au-dessus »). Créon reproche à Antigone de s'être mise au-dessus des lois. Elle se retrouve donc isolée par son acte, compris comme un signe d'*hybris* par Créon, figure du tyran, au regard de sa parole qui fait acte de loi. On peut en effet lui reprocher d'être d'autant plus « ὑπερβαίνουσα » qu'elle l'est au milieu de « νόμους προκειμένους ». Notons aussi que le premier mot de vers 482 est « ὕβρις », que P. Mazon traduit justement par « crime »<sup>171</sup> et que le verbe « ὑβρίζειν » est employé au vers 480, traduit par « montrer son insolence » ; ces deux termes soulignent encore davantage les reproches de Créon adressés à la jeune femme. Antigone est écrasée par le poids de cette démesure dont elle est coupable aux yeux de Créon qui, pour l'instant, est dans son bon droit de tyran : c'est lui qui fait les lois de la cité.

Aux vers 484-485, c'est la nature des personnages qui est interrogée :

« Ἡ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνὴρ, αὐτὴ δ' ἀνὴρ  
εἰ ταῦτ' ἀνατὶ τῆδε κείσεται κράτη »

« Désormais, ce n'est plus moi, mais c'est elle qui est l'homme, si elle doit s'assurer impunément un tel triomphe. »

Voilà le nœud du problème pour Créon. Le « ἐγὼ » réfère ici au tyran, qui s'oppose à « αὐτὴ », Antigone. Le verbe « εἶναι » est implicite. Créon a peur d'être nié dans sa qualité d'homme, il a peur de n'être plus un homme et craint que ce soit Antigone qui ne le devienne par son geste. Les particules « μὲν ... δέ » marquent bien l'opposition entre les deux protagonistes. Créon a peur d'être « οὐκ ἀνὴρ » : la particule de négation précède l'attribut du sujet ; Créon redoute la négation de son être. Le même attribut du sujet

---

<sup>171</sup>Crime au regard de la loi de la cité.

« ἀνήρ » est utilisé pour décrire Antigone : il aurait pu être mis en facteur commun, comme P. Mazon choisit de le faire dans la traduction, mais le répéter permet d'insister sur la nature de la peur du tyran. Cette peur qui tiraille Créon ne se réalisera que si Antigone triomphe, c'est-à-dire que s'il la laisse triompher. La restriction est introduite par la subordonnée hypothétique en « εἰ ». S'il ne laisse pas à Antigone le « κράτος » (« pouvoir », « puissance », « domination »), Créon restera un homme et Antigone reprendra sa nature de femme.

Le vers 555, « Σὺ μὲν γὰρ εἴλου ζῆν, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν » « ton choix est fait : la vie, et le mien, c'est la mort », exprime la sentence prononcée par Antigone pour qualifier l'écart qui sépare les deux sœurs. Outre les particules « μὲν...δέ » entourant les pronoms « ἐγὼ » et « σὺ » qui creusent l'écart, une autre frontière infranchissable se dresse entre elles. C'est le choix qu'elles ont chacune fait pour leur avenir. L'aoriste du verbe « ἀρέω » avec le sens de choisir est mis ici en facteur commun. Mais le complément d'objet direct est différent : le « σὺ » (Ismène) est associé à « ζῆν » (la vie), alors que le « ἐγὼ » (Antigone) est lié à « κατθανεῖν » (la mort). Par leur nature et par leur choix de vie, les deux sœurs n'évoluent pas dans la même sphère.

La séparation des deux sœurs est encore une fois au cœur de la tragédie : « καλῶς οὐ μὲν τοῖς, τοῖς δ'ἐγὼ ἴδοκουν φρονεῖν »<sup>172</sup> « tu semblais sage aux uns, et moi, c'était à d'autres ». Ici, le « μὲν » et le « δὲ » ne sont plus des particules seules, elles sont rattachées à l'article « τοῖς » : « μὲν τοῖς... δὲ τοῖς », « les uns, les autres ». La séparation est double : on retrouve le « σὺ » et le « ἐγὼ » d'Ismène et d'Antigone soutenu chacun par « μὲν τοῖς... δὲ τοῖς ». Notons qu'en plus de cela, les pronoms sont placés en chiasme. Le « καλῶς ἴδοκουν φρονεῖν » est placé en facteur commun. Ce qui aurait donc pu rapprocher les deux sœurs n'est pas efficace, puisque c'est auprès de deux groupes distincts qu'elles exercent la même faculté. Rien ne peut donc plus les réunir.

---

<sup>172</sup> *Antigone*, v. 557.

## Chapitre 9 – L'enfermement du logos sur les personnages

Chaque personnage peut être caractérisé par un mot résumant son rapport, sa relation au monde et sa relation avec les autres personnages. Ce « mot-résumé » entre souvent en contradiction et en conflit avec celui des autres protagonistes. Nous prendrons l'exemple le plus caractéristique : l'opposition entre Créon et Antigone.

### *L'obsession de Créon pour le « kerdos »*

S'il arrive que d'autres personnages emploient le substantif « κέρδος », c'est Créon qui l'utilise le plus dans son discours. La première occurrence apparaît dès le vers 222, avant la première intervention du garde. Créon craint de voir son interdit transgressé par quelque malfaiteur corrompu. Il est possible de recenser trois grands moments pour l'emploi de ce substantif :

- lors de l'échange avec le garde, Créon emploie les trois expressions suivantes : « τὸ κέρδος »<sup>173</sup>, « τὸ κερδαίνειν »<sup>174</sup> et « τὰ δειλὰ κέρδη »<sup>175</sup>.
- lors de sa querelle avec Tirésias, il utilise les expressions « κερδαίνετ' »<sup>176</sup>, « κέρδεσιν »<sup>177</sup> auxquelles répond le devin : « εἰ κέρδος λέγοι »<sup>178</sup> et « αἰσχροκέρδειαν »<sup>179</sup>.
- lors de la lamentation finale du tyran, le coryphée à son tour utilise ce mot : « κέρδη – τι κέρδος »<sup>180</sup>.

Créon emploie six fois ce mot ou ses dérivés, toujours à des moments charnières de la tragédie. Cette utilisation permet de souligner cette obsession du profit chez le tyran.

---

<sup>173</sup>*Ibid.*, v. 310.

<sup>174</sup>*Ibid.*, v. 312.

<sup>175</sup>*Ibid.*, v. 326.

<sup>176</sup>*Ibid.*, v. 1037.

<sup>177</sup>*Ibid.*, v. 1061.

<sup>178</sup>*Ibid.*, v. 1032.

<sup>179</sup>*Ibid.*, v. 1056.

<sup>180</sup>*Ibid.*, v. 1326.

La plupart du temps, il pense que les autres sont soit corrompus, soit corruptibles. Les hommes seraient donc prêts, dans sa logique, à outrepasser les lois dans le but de s'enrichir. Ce mot désigne toujours dans la bouche de Créon un profit au sens du gain, de l'argent et de l'or.

Deux personnages empruntent ce mot à Créon pour lui répondre. Cet emprunt est intéressant car il est fait par Tirésias (qui n'a rien à gagner dans l'histoire) et par le coryphée (dont le rôle est très particulier dans la pièce et la présence assez effacée<sup>181</sup>).

La polysémie du mot « κέρδος » intervient lorsqu'il sort de la bouche du devin. Le « κέρδος » ne signifie pas chez lui un gain d'argent mais quelque chose de profitable, de salutaire même, pour Créon. Tirésias essaie de lui faire entendre raison pour sauver ce qui peut encore l'être. Le dernier emploi du mot que fait le devin est intéressant : il s'agit de « ἀίσχροκέρδειαν », composé de l'adjectif « ἀίσχρος » (« honteux », « indigne », « mauvais » au sens moral) et du substantif « κέρδος ». Par ce nom commun, Tirésias dénonce un des vices de la tyrannie qui fait des profits de façon honteuse. Le vice dont Créon accuse Tirésias est en réalité un des vices qui caractérisent son « métier » de tyran. Créon se laisse aveugler par son entêtement dans l'erreur sans se rendre compte qu'il est lui-même coupable des vices dont il accuse les autres.

L'obstination de Créon à penser les personnages attirés par le gain l'aveugle complètement et le fait sombrer dans l'erreur. La polysémie du mot, que le tyran ne comprend pas, le conduit à sa perte, par la perte des êtres qui lui sont chers ; c'est ce que Tirésias lui prédit avant de quitter la scène.

L'utilisation faite par le coryphée permet surtout d'énoncer une formule gnominique : « κέρδη παραινέεις, εἴ τι κέρδος ἐν κακοῖς »<sup>182</sup> « L'avis est bon, si rien du moins peut être bon en plein malheur ». Le sens n'est plus celui d'un profit d'argent, mais il désigne ici ce qui est bon et profitable, au sens moral, dans la vie. Il ne reste en effet plus rien de bon et profitable pour Créon qui vient de perdre son fils et son épouse. Il ne lui reste donc plus qu'à attendre de mourir.

---

<sup>181</sup>Comme nous l'avons montré dans la sous-partie précédente.

<sup>182</sup>*Antigone*, v. 1326.

## *Le poids du « philos » chez Antigone et Ismène*

Si Créon se donne tout entier à son profit, les deux sœurs, elles, sont imprégnées de l'amour familial. Ismène emploie le terme ou ses dérivés quatre fois, deux fois dans la querelle initiale qui l'oppose à sa sœur, et deux fois dans la querelle qui l'oppose à Créon et à Antigone. Antigone l'emploie beaucoup plus souvent ; il ne s'agira pas de faire ici un relevé exhaustif et chronologique des occurrences, mais d'analyser les différentes nuances du terme en utilisant des exemples choisis dans le texte.

« Φίλος » désigne très souvent dans la bouche des deux sœurs les membres de la famille qui sont morts. Antigone emploie souvent le pluriel de l'adjectif qui, substantivé, désigne ses proches défunts (« πρὸς τοὺς φίλους »<sup>183</sup>, « φίλων ἄκλαυτος »<sup>184</sup>). On traduit le plus souvent cet adjectif substantivé par « mes proches », « les miens ». Si l'adjectif désigne très fréquemment les parents défunts, il peut aussi désigner ceux qui sont encore en vie. Toute l'opposition des référents d'une même expression qu'emploient les deux sœurs surgit : Antigone veut être « φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα »<sup>185</sup> « j'irai reposer près de lui, chère à qui m'est cher », ce à quoi lui répond Ismène : « τοῖς φίλοις δ' ὀρθῶς φίλη »<sup>186</sup> « chère à ceux qui te sont chers ». Antigone parle de son frère, de son père et de sa mère qui ont perdu la vie, elle veut leur être chère dans la mort même ; Ismène tente de lui faire comprendre qu'elle est également chère à ceux qui restent en vie, c'est-à-dire à elle-même et aussi à Hémon.

L'adjectif peut être aussi bien employé au sens actif qu'au sens passif ; « Φίλος » est à la fois celui qui aime et celui qui est aimé. Lorsqu'elle énumère tous les membres de sa famille, Antigone est « φίλη » pour son père, sa mère et ses frères<sup>187</sup>. Elle est également « φίλη » dans la bouche de sa sœur. Elle est donc aimée par sa famille, chérie par les siens.

Si Antigone est aimée, c'est aussi celle qui aime, celle qui partage l'amour, qui « aime avec » : elle emploie un hapax dans le très célèbre vers 523 : « συμφιλεῖν ». Ce nouveau verbe est composé du préverbe « \*συν- » signifiant « avec » et du verbe simple

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, v. 10.

<sup>184</sup> *Ibid.*, v. 847.

<sup>185</sup> *Ibid.*, v. 74.

<sup>186</sup> *Ibid.*, v. 99.

<sup>187</sup> Il s'agit de l'énumération des vers 898 – 899.

contracte « φιλεῖν ». Contrairement à sa sœur, elle aime en acte et pas seulement en parole : « λόγοις φιλοῦσαν »<sup>188</sup>.

Le superlatif de l'adjectif est employé une seule fois par Antigone pour désigner Polynice : « ἀδελφῶ φίλτάτῳ »<sup>189</sup> et une fois par Ismène<sup>190</sup> : « ὦ φίλταθ' Αἴμων »<sup>191</sup>.

Cette utilisation de « φίλος », l'amour qu'elles portent aux membres de leur famille et qu'elles se portent, est peut-être l'une des seules choses que les deux sœurs ont en commun. Mais la façon dont va se manifester cet amour dans leurs actions va, encore une fois, les différencier.

D'autres personnages vont utiliser ce vocabulaire mais de façon plus anecdotique et moins systématique : il arrivera par exemple à Créon de l'employer une fois, pour s'adresser à son fils, au début de l'*agôn* qui va les opposer.

Créon et Antigone ne parlent donc pas le même langage. Cette opposition entre les deux protagonistes est très nettement mise en valeur par le vers 523 : « οὔτοι συνέχθειν ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν » « je ne suis pas née pour partager la haine, mais l'amour »<sup>192</sup>. Antigone est celle qui aime et qui est aimée, l'accusation qu'elle porte indirectement à Créon dans ce vers est donc terrible dans sa bouche. Créon, qui incarne le pouvoir, ne sait partager que la haine, et ce même dans la mort. Pour lui, un ennemi mort n'est jamais un ami. Sa haine est très perceptible, la mort qui met tout le monde sur un même pied d'égalité ne suffit pas pour que Créon rende les honneurs funèbres au défunt, quel qu'il soit. C'est pour cette raison que la jeune femme le désigne à l'aide de l'hapax « συνέχθειν ». Le fondement de leur nature est toujours bâti sur une opposition : Antigone est « συμφιλεῖν » tandis que Créon est « συνέχθειν » ; leur symétrie inverse est sensible jusque dans la formation morphologique de ces deux hapax. Composés tous deux du préverbe « \*συν- », induisant une notion d'accompagnement, de relation entre deux objets, ils sont formés de deux verbes que tout sépare : Créon continue à haïr<sup>193</sup>, alors qu'Antigone continue à aimer. Cette nature (elle utilise le verbe « φύω » à l'aoriste) radicalement opposée est une des causes de leur incompréhension : étant de nature différente, ils parlent

---

<sup>188</sup>*Ibid.*, v. 543.

<sup>189</sup>*Ibid.*, v. 81.

<sup>190</sup>Paul Mazon attribue ce vers à Ismène, d'autres pensent qu'il s'agit d'une erreur et que le vers aurait été prononcé par Antigone. Ismène entretient Créon du mariage de son fils et d'Antigone, elle a donc très bien pu faire une apostrophe fictive à Hémon pour mettre en relief toute la cruauté du tyran.

<sup>191</sup>*Ibid.*, v. 572.

<sup>192</sup>Nous traduisons.

<sup>193</sup>Les termes « οὐχθρός » et « ἐχθρός » signifiant « ennemi » ont la même racine que le verbe « ἔχθειν » qui veut dire « haïr ».

un langage différent. Ils ne peuvent donc pas communiquer à cause de leur « φύσις » et de leur *logos*. Cet échec dans la communication va précipiter le drame vers son dénouement.

Aveuglé par le « κέρδος » et qualifié de « συνέχθειν », Créon ne peut pas parler avec Antigone ni la comprendre, elle qui incarne l'amour, qui est « φίλη » et « συμφιλεῖν ». Les mots créent donc un mur entre les deux personnages sur lequel viennent se fracasser leurs arguments sans pouvoir atteindre l'autre.

### ***Faillite du logos : destins croisés d'Antigone et de Créon***

Créon et Antigone vont, à deux moments clés de la tragédie, connaître un sort parallèle tout en étant opposé. Antigone va se lamenter et regretter la vie avant d'entrer dans son tombeau. Créon, lui, va souhaiter la mort après la découverte des corps de son fils et de sa femme.

« Le dénouement d'Antigone fait ainsi apparaître les deux faces de la catastrophe tragique, la mort vivante et la vie morte. Tragédie du double destin, elle se referme sur deux épouvantes symétriques et inversées. »<sup>194</sup>

S. Fraisse qualifie ainsi le sort du tyran et de la jeune fille. Il est en effet possible d'analyser les deux situations par le biais des mêmes prismes. A. Bonnard parle de « deux volontés égales et de signe contraire »<sup>195</sup> pour évoquer cette symétrie inverse entre Antigone et Créon.

#### **La « morte-vive »**

Antigone est une morte vive, elle entre vivante dans son tombeau de pierre. Elle entame sa lamentation par l'expression : « τὰν νεάταν ὁδὸν στείχουσιν »<sup>196</sup> « [...] suivre mon dernier chemin ». L'imminence de son enfermement est perceptible par l'utilisation de l'adjectif « νεάταν », repris au vers 808, associé à la lumière du soleil : « νεάτον φέγγος

---

<sup>194</sup>Simone FRAISSE, 1974, p. 154.

<sup>195</sup>André BONNARD, 1991. p. 22.

<sup>196</sup>*Antigone*, v. 807-808.



λεύσουσαν ἀελίου »<sup>197</sup> « voyez-moi donner un dernier regard à l'éclat du soleil ». Il n'est pas rare, au contraire, de voir des héros tragiques sur le point de perdre la vie (sacrifice ou suicide) regretter la lumière du soleil ; rappelons-nous par exemple Ajax ou Polyxène. Le lecteur-spectateur est en droit de se demander pourquoi Antigone regrette la vie sur terre, elle qui ne connaissait que des malheurs et qui ne vivait que pour les morts. Certains y voient une faiblesse de sa part, d'autres l'expression de sa nature profonde. Il s'agit en effet d'une peur profondément humaine face à la mort, et surtout face à cette mort contre nature ; l'association des termes « Ἄιδας ζῶσαν »<sup>198</sup> le prouve. Créon ne lui réserve pas une exécution rapide mais une longue agonie, dans un tombeau dans lequel elle sera entrée vivante. Antigone elle-même commente cette longue agonie que lui promet Créon : « ἔρχομαι τάφου ποταινίου »<sup>199</sup> « je vais vers [...] un tombeau d'un nouveau genre ». L'adjectif « ποταινίος » désigne quelque chose d'extraordinaire au sens littéral, et la traduction de P. Mazon « d'un nouveau genre » rend bien compte de l'antithèse entre la vie et le tombeau. Sa situation est tellement hors du commun qu'Antigone ne sait plus si elle comptera au nombre des vivants ou des morts. Elle va se situer dans un entre-deux-mondes :

« ἰὼ δύστανος  
οὔτ' ἐν βροτοῖς οὔτε νεκροῖσιν  
μέτοικος, οὐ ζῶσιν, οὐ θανούσιν »<sup>200</sup>

« Ah ! Malheureuse, qui ne dois plus compter au nombre des humains ni au nombre des morts, et ne dois pas plus habiter chez les morts que chez les vivants ! »

Le substantif « μέτοικος » qu'elle emploie ici indique bien l'idée d'appartenance à un monde (« μετὰ » : avec, « οἶκος » : maison), mais est-ce à celui des vivants (« βροτοῖς », « ζῶσιν ») ou à celui des morts (« νεκροῖσιν », « θανούσιν ») ? La fin de son chant de lamentation forme une boucle avec le début<sup>201</sup>. On retrouve le dernier chemin « τάνδ' ἐτοίμαν ὁδόν »<sup>202</sup> « la route qui s'ouvre devant moi » et la lumière au soleil « τόδε

<sup>197</sup>*Ibid.*, v. 808-809.

<sup>198</sup>*Ibid.*, v. 811.

<sup>199</sup>*Ibid.*, v. 849.

<sup>200</sup>*Ibid.*, v. 850-852.

<sup>201</sup>*Ibid.*, v. 876-882.

<sup>202</sup>*Ibid.*, v. 877.

λαμπάδος ἱερὸν ὄμμα »<sup>203</sup> « l'éclat de ce flambeau sacré ». Cette plainte est rendue encore plus pathétique par l'énumération au vers 876, avec l'anaphore de l' « \*α- » privatif.

Antigone est donc une morte-vive en ce que vivante elle s'est occupée des membres de sa famille défunts (Œdipe dans *Œdipe à Colone*, Polynice) et qu'elle entre vivante dans le tombeau. Refusant l'agonie que Créon lui promettait, elle abrège ses souffrances en se suicidant. « Dans sa mort elle triomphe autant que Créon est abattu dans sa vie »<sup>204</sup>. D. Butaye établit ce même parallèle entre Créon et Antigone à propos de ces deux passages clés de la pièce.

### Le « vivant-mort »

Créon, lui, est un vivant qui va se retrouver encerclé de morts. Créon est responsable du malheur qu'il va endurer, et c'est le premier point que constate le chœur lorsque le tyran revient sur scène en portant dans ses bras le cadavre d'Hémon. « Ἐλλ' αὐτὸς ἀμαρτῶν »<sup>205</sup> « mais à sa propre erreur », lui dit-il. Le « αὐτός » implique que cette situation est intrinsèquement liée à Créon, il est le seul responsable. Créon, comme Antigone avant lui, entame une lamentation. Non pas funèbre, mais de deuil. Les particules et les interjections marquant le désespoir sont nombreuses, citons « ἰὼ, αἰῶ, φεῦ ». Créon comprend qu'il est à l'origine de ce désastre : « ἰὼ φρενῶν δυσφρόνων ἀμαρτήματα »<sup>206</sup> « Ah ! Raison qui déraisonne ! ». On retrouve ici le thème de la folie, folie qu'Antigone avait soulignée dès le premier *agôn* de la tragédie : « σχεδόν τι μῶρῳ μωρίαν ὀφλισκάνω »<sup>207</sup> « Mais le fou pourrait bien être celui même qui me traite de folle ». A la mort de son fils vient s'ajouter la mort de sa femme. Cette nouvelle finit d'achever Créon qui s'exclame ; « Αἰῶ ὀλωλότ' ἄνδρ' ἐπειξεργάσω »<sup>208</sup> « las ! C'est un mort que tu achèves !... ». Créon se désigne lui-même comme un mort (« ὀλωλότ' » < « ὄλλυμι » : mourir), et pourtant il est encore en vie, et même plus, Ismène exceptée, il est le seul qui reste en vie. Mais en son cœur il est comme mort, les êtres qui lui sont chers ont péri, il ne lui reste plus qu'à attendre la mort. C'est en cela qu'il est l'exact parallèle et opposé d'Antigone qui de son vivant ne vivait que pour les morts, et qui est entrée vive

<sup>203</sup> *Ibid.*, v. 879.

<sup>204</sup> D. BUTAYE, 1968, p. 114.

<sup>205</sup> *Antigone*, v. 1260.

<sup>206</sup> *Ibid.*, v. 1261.

<sup>207</sup> *Ibid.*, v. 470.

<sup>208</sup> *Ibid.*, v. 1288.

dans son tombeau, donc dans la mort. Créon se met à espérer que quelqu'un le tue « ξίφει » avec l'épée<sup>209</sup>. Le vers 1325 marque l'acmé de cette lamentation : « τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα » « je ne suis rien de plus qu'un néant désormais ». Créon qualifie sa condition de néant, « [il] est condamné à survivre « néantifié » »<sup>210</sup>. Il s'oppose donc à Antigone par cette situation. Il en vient naturellement à invoquer la mort<sup>211</sup>. Mais la parole du coryphée, qui va être teintée de sagesse, vient rappeler à Créon que nul ne maîtrise son destin. Il ne trouvera la mort que lorsque son heure sera venue. K. Reinhardt exprime en ces termes ce parallèle : « Et sa lamentation vide répond en écho aux dernières plaintes, si différentes, de sa victime. »<sup>212</sup>

Créon (« Κρέων ») a donc eu le pouvoir durant toute la tragédie, comme l'indique son nom. Il a eu le pouvoir de commander, et surtout celui de faire périr, de tuer. Mais il n'a pas le pouvoir de mourir lui-même lorsque tous les siens se sont éteints. Seul vivant parmi les morts, vivant et mort en son for intérieur, il doit, résigné, attendre sa dernière heure.

Antigone, elle, est celle qui « s'oppose à la descendance »<sup>213</sup> (« ἀντι » – « γόνη »), elle était donc vouée à mourir avant d'être mariée et d'avoir des enfants. Le nom propre est, selon J. Svenbro, ce qui caractérise la descendance d'une famille :

« Le nom propre fonctionne dans le cadre de la procréation, de la *génése*. Avoir une descendance, c'est avoir la possibilité d'attribuer des noms à des individus qui les porteront dans un futur où l'onomatopée sera mort. »<sup>214</sup>

Antigone incarne donc, dans le nom propre que ses parents lui ont donné, l'extinction de sa famille. Leur condition de « vivant-mort » et de « morte-vive » était déjà contenue dans leur nom même. Antigone et Créon n'ont donc pas échappé à leur destin et à la fatalité.

---

<sup>209</sup>*Ibid.*, v. 1309. C'est bien ce qui a failli lui arriver avec l'épée de son fils.

<sup>210</sup>Gabriel GERMAIN, 1969, p. 91.

<sup>211</sup>*Antigone*, v. 1329-1333.

<sup>212</sup>Karl REINHARDT, 1990, p. 130.

<sup>213</sup>Pierre CHANTRAINE, *DELG*, 2009.

<sup>214</sup>Jesper SVENBRO, 1988, p. 75.

## Conclusion

La parole, vecteur des différentes actions dans la tragédie grecque, est profondément mise à mal dans *Antigone*. Créon s'affirme en tant que roi par un long discours politique, démocratique et patriotique ; la tragédie illustre les actes contraires à ce beau discours, et révèle Créon en tant que véritable tyran. Antigone, cet être fort que rien ne semble pouvoir fléchir, laisse éclater le temps d'une lamentation sa fragilité, son humanité ; mais rien ne viendra la sauver du châtement que lui réserve son oncle. Les scènes d'*agôn* ne servent qu'à renforcer les différends entre les personnages ; aucun des deux interlocuteurs ne sort véritablement vainqueur du combat verbal : Créon gagne cette lutte verbale par la sentence fatale qu'il prononce à l'égard d'Antigone, pourtant l'acte de la jeune femme est légitimé à la fin de la tragédie et Créon est abattu par la culpabilité et le poids de ses fautes. La parole échoue à ce point que certains personnages décident de se taire et d'agir en silence. Ils choisissent bien sûr de commettre l'irréparable, tels Hémon et Eurydice. D'autres ne parlent qu'un seul langage, sans écouter la voix de l'autre. Cet entêtement leur coûtera cher : Antigone perdra la vie, et Créon perdra les siens : la vision du tyran, déambulant au milieu des cadavres de son fils, de sa femme et de sa nièce, est des plus pathétiques. Le garde et le messager ne dialoguent pas ou peu ; leurs monologues servent à raconter des faits qui leur sont extérieurs, dont ils ont été les témoins. Leurs paroles assument une fonction descriptive, qui permet aux autres personnages de s'enfoncer un peu plus dans le néant. Une voix se teinte d'une résonance particulière : il s'agit de celle du chœur. Accusant tantôt Antigone, tantôt Créon, le chœur et le coryphée oscillent entre ces deux fortes personnalités sans jamais s'affirmer vraiment. Il faudra attendre le drame final, Créon entouré de trois cadavres, pour voir le coryphée s'avancer et légitimer l'acte de la jeune femme.

Tragédie de la parole, *Antigone* est surtout la tragédie de la parole individuelle. Deux personnages usent d'une parole puissante, plus forte que celle des autres : Antigone et Créon se ressemblent encore sur ce point. Antigone écrase la voix de la douce Ismène, tandis que Créon met à mal la voix raisonnable de son fils. Tous les personnages qui gravitent autour d'eux n'ont aucune influence sur ces deux personnalités, ils ne font qu'accélérer le drame : Hémon précipite la chute de sa fiancée, lui qui n'aspirait qu'à la sauver.

Le tragique ne vient pas, dans *Antigone*, de l'intervention des dieux, ni du *fatum* cruel – bien qu'on ne puisse pas nier l'influence de la malédiction qui pèse sur la famille des Labdacides, malédiction contenue dans le nom même d'Antigone – mais du choix profondément humain des personnages mis en scène. Antigone choisit d'enterrer le corps de Polynice, elle sait ce qu'elle risque et subit le sort que lui réserve le tyran pour sa désobéissance. Créon choisit de faire périr la fiancée de son fils, qui a bravé les interdits ; ainsi il perdra tous les êtres qui lui sont chers. Cette tragédie est bien celle des hommes, des individus : « *Antigone* n'est pas une compétition de principes, c'est un conflit d'êtres, et d'êtres humains fortement différenciés et caractérisés, un conflit d'individus. »<sup>215</sup>

Si les personnages sont incapables de communiquer entre eux et si leur parole respective se heurte à l'incompréhension des autres individus, tout n'est cependant pas vain dans *Antigone*.

« *Antigone*, reine des tragédies, est sans doute, de toutes celles que nous avons conservées de l'antiquité, la plus chargée de promesses. Elle est celle qui, dans son langage d'autrefois, nous donne les enseignements les plus actuels. Les plus difficiles à apprécier exactement. »<sup>216</sup>

Le *logos* échoue irrémédiablement, mais *Antigone* reste tout de même une pièce de possibles. Par sa détermination à braver les interdits, par l'affirmation verbale de son geste, Antigone remet en question le pouvoir, l'autorité, la tyrannie. Lors de son premier affrontement avec Créon, elle interroge les fondements de la loi. Et de façon plus générale, cette tragédie interroge la nature profonde de l'être humain : Antigone, qui est née pour partager l'amour, illustre parfaitement ce sentiment ; elle sacrifie son amour pour Hémon, sa vie future avec son fiancé, pour que soit respecté le cadavre de son frère. Ismène incarne aussi cet amour, parce qu'elle veut – trop tard pour sa sœur – mourir auprès d'Antigone. Créon permet au spectateur de s'interroger sur la notion de pouvoir, lui qui prônait la défense de la démocratie et qui a fait de son règne une vraie tyrannie. Le langage permet donc à chaque personnage de révéler sa véritable nature, que l'on peut qualifier d'inflexible.

Ce *logos* révélateur des êtres semble caractériser l'écriture sophocléenne. Des cent vingt-trois pièces du poète tragique, sept seulement ont été conservées. Aucune trilogie n'est parvenue complète jusqu'à nous<sup>217</sup> et pourtant on peut déceler dans les textes de

---

<sup>215</sup>André BONNARD, 1991, p. 17.

<sup>216</sup>*Ibid.*, p. 10.

<sup>217</sup>Les tragédies étaient présentées par trilogie lors des concours, accompagnées d'un drame satyrique et d'une comédie.

Sophocle qui nous restent un vif intérêt pour le mythe des Labdacides. *Œdipe Roi* et *Œdipe à Colone*, qui mettent en scène l'ascension et la chute du fils de Laïos, semblent constituer les deux premiers éléments d'une trilogie Labdacide que l'on pourrait rendre a posteriori. Ce regroupement, certes artificiel et qui ne respecte pas la chronologie de la composition<sup>218</sup>, est tout de même possible sur le plan thématique : *Œdipe Roi* montre l'ascension d'Œdipe, son arrivée au pouvoir et sa chute, fatale et terrible ; il se crève les yeux et demande l'exil. C'est sa longue marche vers Athènes, vers le roi Thésée, que raconte *Œdipe à Colone*, cet exil rendu plus supportable grâce à Antigone qui soutient les vieux membres fragiles de son père déchu. La pièce éponyme narre la fin de cette lignée maudite, monstrueuse.

Représentée en 441 avant notre ère, *Antigone* marque la consécration de son auteur<sup>219</sup>. Il est alors important de noter que Sophocle, à la toute fin de sa vie, a ressenti le besoin d'ouvrir à nouveau le livre maudit des Labdacides, et de nous raconter la mort d'Œdipe, vieillard soutenu par sa fille jeune et courageuse, sa fille entièrement dévouée à sa famille. *Œdipe à Colone* est certes la fin de la tragédie de l'ancien roi de Thèbes et sa réhabilitation en tant que héros, mais ce texte permet surtout à l'auteur de mettre en lumière, une fois encore – et la dernière – toute la force et la grandeur du personnage d'Antigone.

Cette grandeur n'a jamais cessé de susciter admiration et intérêt : un très grand nombre d'auteurs postérieurs ont écrit leur *Antigone*. Il s'agit d'un véritable phénomène pour G. Steiner qui s'interroge : « Pourquoi y a-t-il eu une centaine d' « Antigones » après Sophocle ? »<sup>220</sup>. Cocteau, Anouilh, Brecht, autant d'auteurs contemporains qui ont choisi de réécrire un sujet antique. C'est dire à quel point *Antigone* n'a pas fini de faire parler d'elle...

---

<sup>218</sup>*Œdipe à Colone* est la dernière pièce de Sophocle, donnée de façon posthume par son petit-fils, lui-même auteur de tragédies.

<sup>219</sup>Beaucoup pensent que le succès de la pièce a permis à Sophocle d'être élu stratège la même année que la représentation d'*Antigone*.

<sup>220</sup>George STEINER et Philippe BLANCHARD, 1986, p. 135.

## Bibliographie

### *Corpus*

SOPHOCLE, *Antigone*, texte établi et traduit par Jean DAIN et Paul MAZON, 7ème tirage revu et corrigé par Jean IRIGOIN, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 2005, 126 p.

### *Tragédies grecques*

ESCHYLE, *Les sept contre Thèbes*, texte établi et traduit par Paul MAZON, 2ème éd., Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », n° 2, 2000, 199 p.

EURIPIDE, *Les Phéniciennes*, texte établi et traduit par Henri GRÉGOIRE, Fernand CHAPOUTHIER et Louis MÉRIDIER, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », n° 112, 1985, 226 p.

SOPHOCLE, *Œdipe roi*, texte établi et traduit par Paul MAZON, Alphonse DAIN et Jean IRIGOIN, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », n° 24, 1998, 124 p.

SOPHOCLE, *Œdipe à Colone*, texte établi et traduit par Alphonse DAIN, Jean IRIGOIN et Paul MAZON, 4ème tirage., Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1990, 152 p.

### *Autres auteurs de l'Antiquité*

ARISTOTE, *Poétique*, traduit par Barbara GERNEZ, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », n° 9, 1997, 141 p.

## ***Ouvrages généraux***

### *Sur la rhétorique antique*

DETIENNE Marcel, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, F. Maspero, 1981, 158 p.

DESBORDES Françoise, *La rhétorique antique : l'art de persuader*, Paris, Hachette, 1996, 303 p.

VOISIN Patrick et BECHILLON Marielle de, *L'art du discours dans l'Antiquité : de l'orateur au poète*, Paris, L'Harmattan, 2011, 285 p.

### *Sur la linguistique*

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire - How to do things with words*, traduit par Gilles LANE, Paris, Seuil, 1970, 184 p.

### *Sur la littérature grecque*

BILLAULT Alain, *La littérature grecque*, Paris, Hachette, 2000, 283 p.

BONNARD André, *Civilisation grecque*, Lausanne, Éd. Clairefontaine, 1991, 305 p.

SAÏD Suzanne, TRÉDÉ-BOULMER Monique et BOULLUEC Alain LE, *Histoire de la littérature grecque*, 2ème éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, 722 p.

SVENBRO Jesper, *Phrasikléia : anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1988, 266 p.



Sur la théâtre tragique

DUCHEMIN Jacqueline, *L'Agon [Aywv] dans la tragédie grecque*, Les Belles Lettres, Paris, 1945, 247 p.

J. Duchemin part dans cet ouvrage de la définition globale de l'« ἄγων » comme l'assemblée des grecs aux jeux panhelléniques, qui ensuite a désigné n'importe quel genre de joutes. Elle montre quelle place va prendre ce qu'elle appelle « l' ἄγων-procès » dans la tragédie et comment celui-ci évolue chez les différents tragiques, surtout chez Sophocle et Euripide qui en ont usé davantage qu'Eschyle. Elle établit la genèse, puis les différentes formes et la structure de l'« ἄγων ». Elle en donne les différentes étapes. Cette technique est très proche de celle de la rhétorique, et J. Duchemin fait le parallèle entre la structure d'un discours et celle de l'« ἄγων » avec l'exorde, la narration, la preuve et l'épilogue ; elle étudie ensuite les différents types d'arguments et les procédés de styles propres au dialogue.

JACQUOT Jean, ANTOINE Gérard, AUBRUN Charles Vincent et AUDRY Colette, *Le théâtre tragique*, Paris, Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, coll. « Le chœur des muses », 1962, 539 p.

JUDET DE LA COMBE Pierre, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques? : théâtre et théorie*, Montrouge, Bayard, 2010, 334 p.

LORAUX Nicole, *La voix endeuillée, essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1999, 185 p.

LORAUX Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, 128 p.

MEIER Christian et CARLIER Marie-Gabrielle, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Histoire », 1991, 276 p.

PICCO Frédéric, *La tragédie grecque : la scène et le tribunal*, Paris, Éd. Michalon, coll. « Le bien commun », 1999, 125 p.

ROMILLY Jacqueline de, *La tragédie grecque*, 8ème éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », n° 28, 2006, 192 p.

ROMILLY Jacqueline de, *Pourquoi la Grèce ?*, Paris, Librairie générale française, 1994, 319 p.

J. de Romilly tente d'expliquer dans cet ouvrage pourquoi et comment la Grèce ancienne est née. Je me suis intéressée plus particulièrement aux passages sur la tragédie où elle analyse les liens entre la tragédie et les mythes et comment ceux-ci sont en lien avec l'essor de la démocratie. Elle explique le langage du mythe, les ressorts propres à chaque auteur concernant la réappropriation des mythes ( la part de création, ce que l'on connaît des mythes dans les grandes lignes), c'est-à-dire dans quelle mesure les mythes sont adaptés pour être réutilisés en tant que tragédie. Elle s'intéresse plus précisément à Antigone, et explique dans quelle mesure Sophocle a fait du mythe des enfants de Œdipe un symbole humain.

ROMILLY Jacqueline de, *Tragédies grecques au fil des ans*, 2ème tirage, Paris, Les Belles Lettres, 2007, 232 p.

SAÏD Suzanne, *La Faute tragique*, Paris, F. Maspero, coll. « Textes à l'appui », 1978, 536 p.

VERNANT Jean-Pierre, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1995, 94 p.

VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte/Poche, coll. « La Découverte-poche », n° 101-102, 2001, 298 p.

VERON Robert, *Le mal dans la tragédie grecque*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, 216 p.

## ***Ouvrages et articles critiques***

### ***Sur Sophocle***

ALLÈGRE François, *Sophocle, Étude sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies*, Lyon, coll. « Annales de l'Université de Lyon », 1905, vol.II-Droit, Lettres.

BUTAYE D., « La fragilité du bonheur humain dans les tragédies de Sophocle », in *Les études classiques*, 36, 2, 1968, pp. 97-124.

GERMAIN Gabriel, *Sophocle*, Seuil., Paris, coll. « Écrivains de toujours », 1969, 188 p.

LACARRIÈRE Jacques, *Sophocle : essai*, L'Arche., Paris, coll. « Travaux », 1978, 132 p.

LEVY Edmond, « Le problème du pouvoir dans le théâtre de Sophocle », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1971, pp. 59-66.

MACHIN Albert, *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle*, S. Fleury, Québec, 1982, 539 p.

MÉAUTIS Georges, *Sophocle, essai sur le héros tragique*, Paris, Albin Michel, 1957, 291 p.

MOORHOUSE A. C, *The syntax of Sophocles*, Leiden, Brill, 1982, 354 p.

REINHARDT Karl et MARTINEAU Emmanuel, *Sophocle*, Paris, Éd. de Minuit, 1990, 297 p.

RONNET Gilberte, *Sophocle poète tragique*, Paris, Éd. E. de Boccard, 1969, 346 p.

Un ouvrage très intéressant sur toutes les tragédies de Sophocle, envisagées du point de vue du ressort *tragique*. Les actions des personnages, les notions de héros et de anti-héros concernant le personnage de Créon, la force poussant Antigone à agir malgré l'interdit, sont analysées de façon très précise par l'auteur.

SABIANI Marie-Anne, *Parole et personnage, recherches sur le statut et la fonction du logos dans le théâtre de Sophocle*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2001, 481 p.

STERREN Drieck VAN DER, FREUD Anna, MAETZE Gerhard et CHAMBURE Lore de, *Œdipe, une étude psychanalytique d'après les tragédies de Sophocle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le fil rouge », 1976, 169 p.

### Sur Antigone

ALAUX Jean, « Remarques sur la φιλία labdacide dans *Antigone* et *Œdipe à Colone* », in *Metis*, 7, 1992, pp. 209-229.

BOLLACK Jean, *La mort d'Antigone, la tragédie de Créon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les Essais du Collège international de philosophie », 1999, 132 p.

BUTLER Judith, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, Paris, Epel, 2003, 103 p.

DEMONT Paul, « Autour du vers 899 de l'*Antigone* de Sophocle », in *Sophocle. Le texte, les personnages*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 10-11-12 janvier 1992, Publications de l'Université de Provence, pp. 111-123.

DUFOURMANTELLE Anne, *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, coll. « Médiations », 2007, 299 p.

DUROUX Françoise, *Antigone encore*, Paris, Côté-femmes, 1993, 110 p.

Dans cet ouvrage, Françoise Duroux s'intéresse à la tragédie d'Antigone par le prisme de la loi, avec ces différentes nuances en grec (*nomos*, *thémis*, *kerugmata*...). Elle étudie le poids des liens du sang sur la cité, sur les ordres de Créon qu'Antigone ne respecte pas. Elle interroge également la féminité d'Antigone par rapport à son acte « politique ». Elle met en parallèle dans cette étude les différentes analyses proposées par Hegel, Lacan, Nicole Loraux et bien d'autres.

FRAISSE Simone, *Le mythe d'Antigone*, Paris, A. Colin, coll. « U Prisme », 1974, 262 p.

GHIRON-BISTAGNE Paulette, « Antigone ou l'amour impossible », in *Sophocle. Le texte, les personnages*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 10-11-12 janvier 1992, Publications de l'Université de Provence, pp. 255-266.

LORAUX Nicole, « La main d'Antigone », in *Metis*, 1, 1986, pp.165-196.

MACHIN Albert, « A propos d'Antigone : vers une hiérarchie des valeurs », in *Cahiers du GITA*, 1, 1985, pp. 67-73.

STEINER George et BLANCHARD Philippe, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1986, 350 p.

Dans cet ouvrage, George Steiner analyse les différentes *Antigones* depuis celle de Sophocle. Il attache une attention particulière à l'œuvre originelle, et tente de l'expliquer en reprenant différentes analyses faites par plusieurs linguistes et philosophes avant de proposer sa propre interprétation de la tragédie. Il la compare ensuite avec les autres productions reprenant le thème d'Antigone.

VIDAL-NAQUET Pierre, « Le chant du cygne d'Antigone ( A propos des vers 883-884 de la tragédie de Sophocle) », in *Sophocle. Le texte, les personnages*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 10-11-12 janvier 1992, Publications de l'Université de Provence, pp. 285-298.

ROBERT Fernand, « Le supplice d'Antigone et celui des servantes d'Ulysse », in *Bulletin de correspondance hellénique*, 70, 1946, pp. 501-505.

### *Usuels*

ALLARD Jean et FEUILLATRE Emile, *Grammaire grecque : classes de 4e à 1re*, Hachette-Classiques, 1971, 262 p.

BAILLY Anatole, EGGER Émile, SÉCHAN Louis et CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire grec-français*, Édition revue, Paris, Hachette, 2000, XXXI-2230 p.

CHANTRAINE Pierre, TAILLARDAT Jean, MASSON Olivier, BLANC Alain, LAMBERTERIE Charles de et PERPILLOU Jean-Louis, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque histoire des mots*, Nouvelle éd., Paris, Klincksieck, coll. « Librairie Klincksieck », n° 20, 2009, XIV-1436 p.

GRIMAL Pierre et PICARD Charles, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, XXXI-574 p.

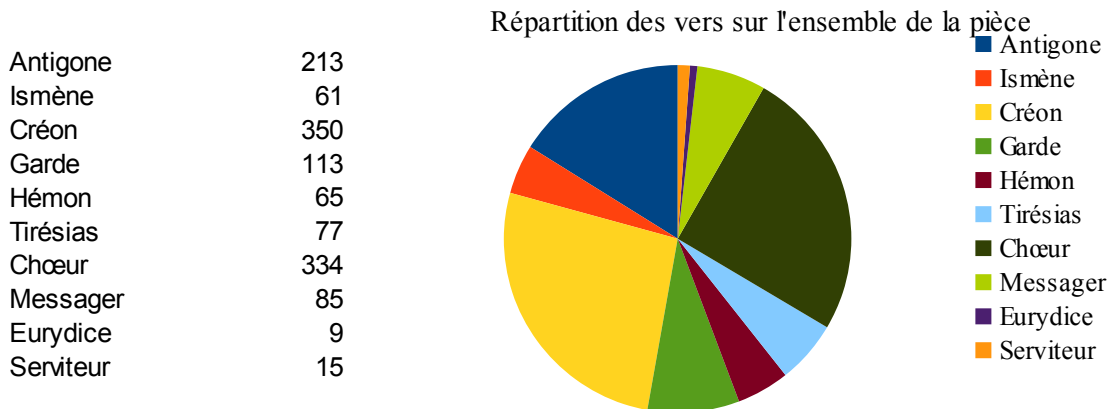
RAGON Éloi, DAIN Alphonse, FOUCAULT Jules Albert de et POULAIN Pierre, *Grammaire grecque*, Édition entièrement refondue, Paris, J. de Gigord, coll. « Nouvelle collection de grec », 1979, VI-282 p.

## **Table des annexes**

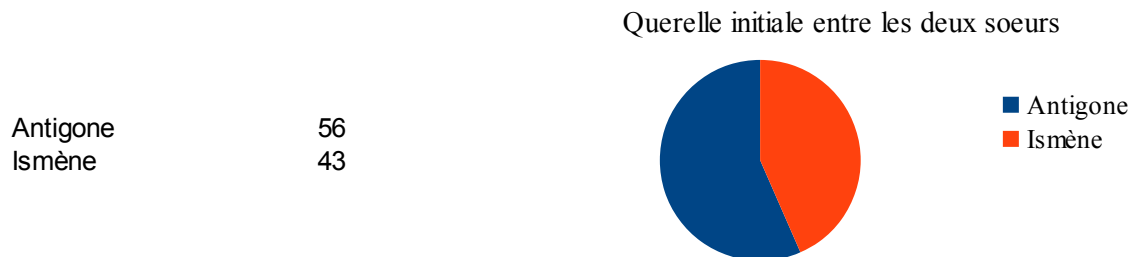
**Annexe 1** : Répartition de la parole

**Annexe 2** : Arbre généalogique de la famille Labdacide

## Annexe 1 Répartition de la parole



Sur l'ensemble de la pièce, Créon et le chœur dominent. Si la tragédie est celle d'Antigone, c'est celle aussi de Créon, car de ses décisions part toute l'action. Le drame se noue autour des choix du tyran, qui ne sont jamais les bons ou qui arrivent trop tard. Antigone est éliminée de la pièce après un peu plus des deux tiers de la tragédie ; elle tenait jusque là un rapport de force quasi égal à Créon.

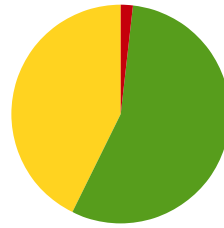


Antigone domine sa sœur par les paroles ; Ismène répète souvent l'adjectif « ἀμήχανος », Antigone la domine donc aussi car elle ne craint pas de faire des choses impossibles. Elle n'écrase pas sa sœur par le nombre de mots, mais par la force des mots qu'elle emploie. Ismène ne prendra le dessus que temporairement, lors de sa deuxième et dernière intervention dans la pièce. Elle essaiera de faire fléchir Créon en parlant d'Antigone comme si elle était absente de la scène alors que cette dernière est bien là. Ismène est évincée et disparaîtra de la pièce.



### Premier affrontement Créon / le garde

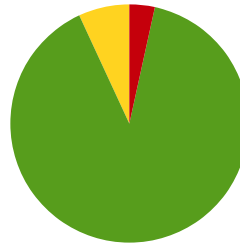
Créon	47
Garde	61
Coryphée	2



■ Créon
■ Garde
■ Coryphée

### Deuxième intervention du garde

Créon	4
Garde	52
Coryphée	2

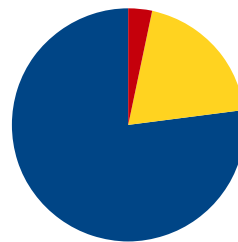


■ Créon
■ Garde
■ Coryphée

On peut noter de façon parallèle que le garde et le messager ont une place importante dans la pièce, dans la narration des faits : le garde raconte les deux ensevelissements de Polynice, le messager raconte les suicides successifs. Leur parole est récit, narration des faits, mais joue un rôle primordial. Elle est donc écoutée avec attention.

### AGÔN Antigone / Créon

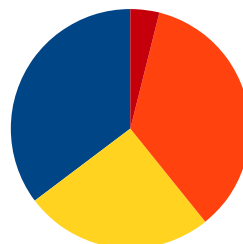
Antigone	47
Créon	12
Coryphée	2



■ Antigone
■ Créon
■ Coryphée

### Deuxième intervention d'Ismène - Conflit

Antigone	18
Créon	13
Ismène	18
Coryphée	2

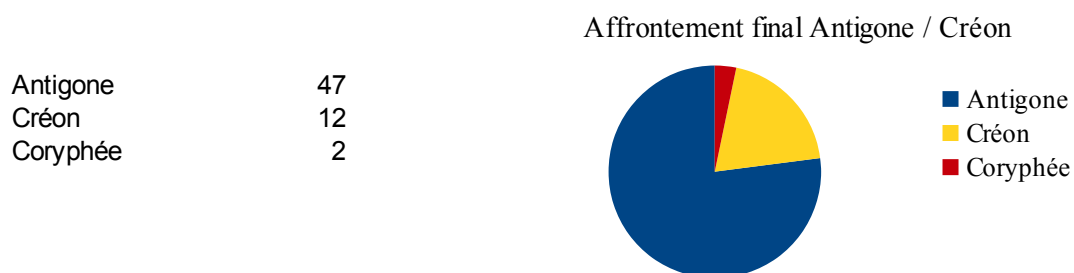


■ Antigone
■ Créon
■ Ismène
■ Coryphée

Lorsque Créon et Antigone s'affrontent pour la première fois, leur parole est équivalente. C'est un dialogue de sourds, ils ne réfèrent pas aux mêmes éléments, leur argumentation pour faire comprendre l'erreur de l'autre est sensiblement équivalente en nombre de vers (à un vers près). Dans l'*agôn* final qui l'oppose à Créon, Antigone l'écrase par le nombre de vers et par la force de ses mots. Elle sort pour mourir, mais le lecteur-spectateur ressent la frayeur et la pitié si chères à Aristote. Antigone incarne donc l'héroïne tragique de la pièce.

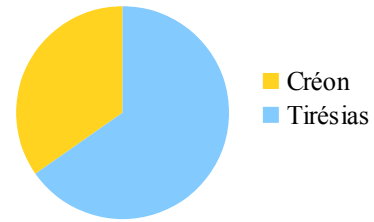


Créon essaie de dominer son fils : il prononce en effet 12 vers de plus, mais Hémon est déjà parti lorsque Créon les prononce. Ils ont donc une argumentation de longueur équivalente. Hémon essaie de défendre Antigone en rapportant les bruits de la ville, en défendant l'idée de démocratie et enfin en laissant éclater son amour, alors que Créon s'enfonce dans la tyrannie et dans la cruauté. Le partage équivalent des vers permet de renforcer la raison et la sensibilité du fils face à la cruauté et la démesure du père.



Créon	41
Tirésias	77

Conflit Créon / Tirésias

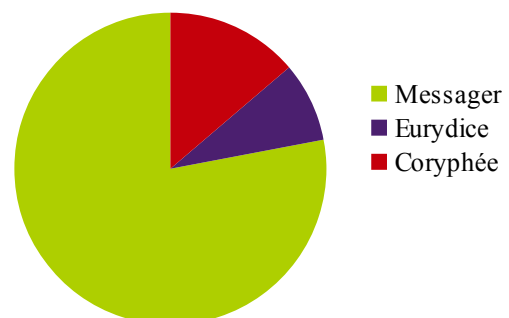


Le chœur et le coryphée tiennent une place mineure dans les affrontements, et c'est bien ce qui les caractérise dans cette pièce : ils ne prennent jamais clairement parti pour l'un ou pour l'autre des personnages. Les commentaires sont donc assez vides de sens lorsque le coryphée parle pendant les *agônes*.

Si la parole de Créon est forte au début de la pièce jusqu'aux deux tiers (juste après la mort d'Antigone), elle va changer de nature : Créon écoute les longues tirades de Tirésias sans rien dire, il est ensuite accablé par la mort de son fils, par son erreur qui lui coûtera aussi la vie de son épouse. Ses lamentations finales sont proches de celles d'Antigone face à la mort : Créon est seul, sans plus personne, il ne lui reste plus qu'à attendre la mort. Il est donc lui aussi par la nature de ses propos un héros tragique à la fin de la tragédie.

Messageur	85
Eurydice	9
Coryphée	15

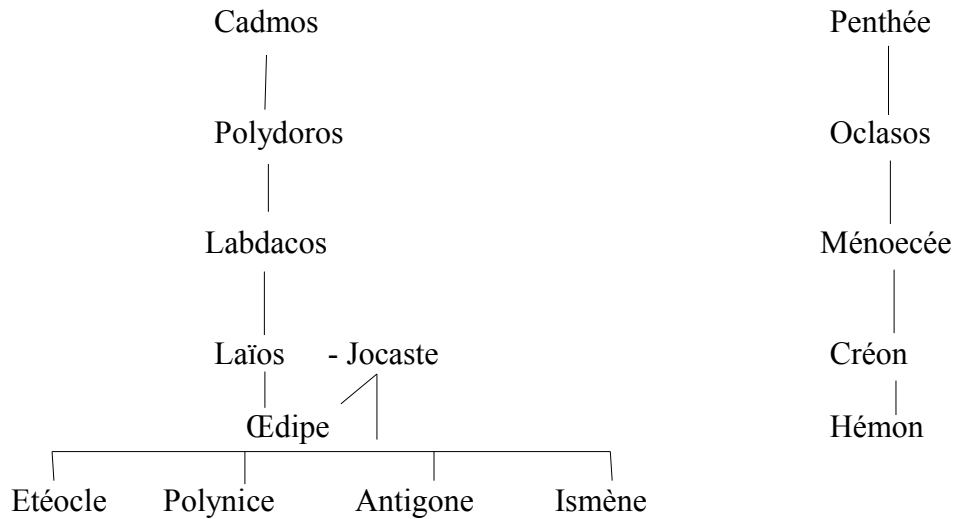
Récit du messageur



Quant à Eurydice, elle n'intervient que pour mourir. C'est finalement son silence qui en dit plus long que ses paroles.

## Annexe 2

### L'arbre généalogique de la famille Labdacide<sup>221</sup>



Cadmos est le fils d'Agénor et de Téléphassa ; lors de l'enlèvement de sa fille Europe, Agénor demande à ses fils de se lancer à sa recherche. Leur quête étant vaine, Cadmos revient en Grèce et consulte l'oracle de Delphes : l'oracle lui dit de fonder une ville et d'abandonner la recherche d'Europe. L'oracle précise que le lieu de la fondation sera déterminé par une vache qui s'effondrera épuisée sur le sol de la nouvelle ville. Alors qu'il traverse la Phocide, il voit dans le troupeau de Pélagon une vache portant le signe de la lune ; il la suit jusqu'à ce que celle-ci tombe sur le futur sol de Thèbes. Il tue ensuite le dragon d'Arès qui protège la source et répand les dents de ce dernier sur le sol, comme le lui recommande Athéna. De puissants guerriers naîtront de ce prodige. Mais avoir tué le dragon vaut à Cadmos huit ans de services auprès du dieu de la guerre. Cadmos épouse ensuite Harmonie, qui lui donne six enfants, dont Sémélé qui s'unira à Zeus pour donner naissance à Dionysos, et Polydoros qui va lui succéder. Polydoros est marié à Nyctéis, avec laquelle il a un fils, Labdacos. On ne sait que peu de choses sur Polydoros : il aurait été détrôné par Penthée, héritier d'une des filles de Cadmos. Nyctéis est la fille de Chthonios, un des guerriers nés des dents du dragon tué par Cadmos. Labdacos est donc son petit-fils. Labdacos entreprend de faire la guerre au roi d'Athènes, Pandion. À sa mort, il lègue le pouvoir à son fils Laïos. Marié à Jocaste, Laïos consulte l'oracle de Delphes : ce

<sup>221</sup>D'après Pierre GRIMAL et Charles PICARD, 2002, p. 325.

dernier lui défend d'avoir une descendance, sinon c'est la mort assurée pour le roi de Thèbes ; il périra de la main de son fils. Mais lors d'un banquet trop arrosé, Laïos s'unit à sa femme ; de cette union naîtra Œdipe. Le roi décide de tuer l'enfant et confie cette tâche ingrate à ses serviteurs. Ceux-ci prennent l'enfant en pitié et décident de l'abandonner. Il est recueilli par Polybe, le roi de Corinthe. Mais bientôt des bruits courent dans la ville : Œdipe serait un enfant exposé. Le jeune homme consulte l'oracle qui lui révèle qu'il tuera son père et épousera sa mère. Œdipe s'enfuit de Corinthe, qu'il pense être sa ville natale, et se dirige vers Thèbes. Au carrefour des trois routes, il s'emporte contre un équipage qui refuse de lui laisser la place et tue un vieillard. Il fait route vers Thèbes, résout l'énigme du Sphinx et parvient dans la ville. Il est donné en mariage à la reine, veuve depuis peu. Vingt ans s'écourent avant la révélation de la vérité : Œdipe a épousé sa mère biologique et a tué jadis son père, vieillard qu'il avait croisé alors qu'il fuyait Delphes. Œdipe se crève les yeux, demande l'exil à Créon, son beau-frère, et part pour Colone accompagné de sa fille Antigone. Il maudit ses fils, Étéocle et Polynice, qui se déchireront pour obtenir le pouvoir. De la mort de ces hommes et du traitement fait à leurs cadavres dépendra toute la tragédie d'Antigone.

## Table des illustrations

**Illustration 1** : Antigone face à Créon, vase attique, IV<sup>e</sup> siècle, British Museum, Londres.

**Illustration 2** : Croquis de l'histoire de Thèbes, vase attique, croquis, British Museum, Londres.

**Illustration 3** : Phrasikléia, statue archaïque du VI<sup>e</sup> siècle, Musée national archéologique, Athènes.

Les photographies et illustrations sont issues des ouvrages suivants :

*Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, Zürich, Artemis, 1981, 752 p.

BONNARD André, *Civilisation grecque*, Lausanne, Éditions Clairefontaine, 1991, 305 p.

La photographie de la statue de Phrasikléia a été prise au Musée National Archéologique d'Athènes lors du voyage en Grèce organisé par l'association EPOS en 2013.

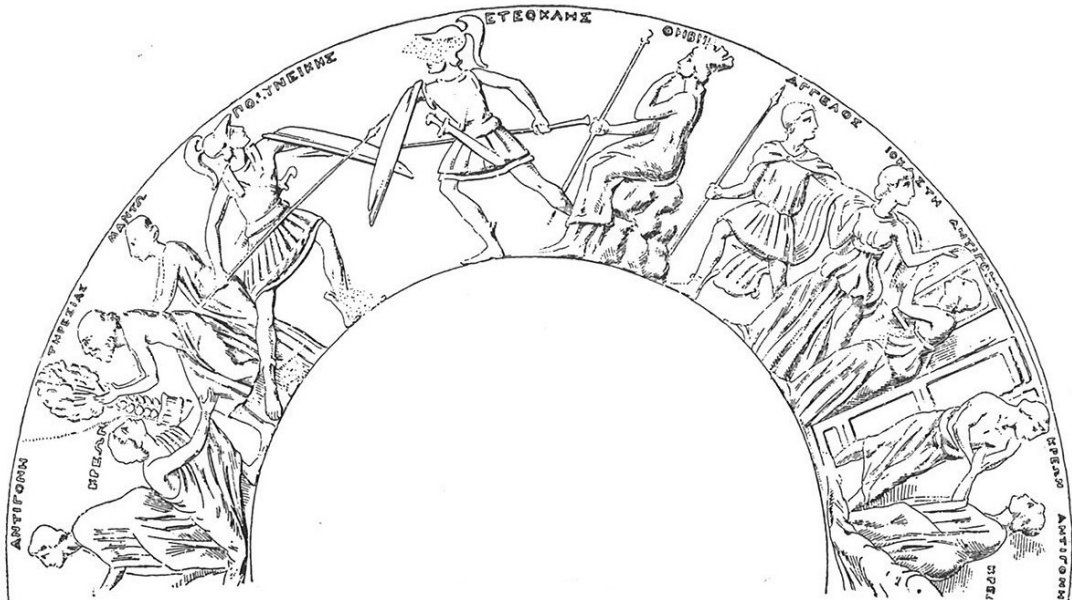
L'illustration de la première de couverture représente Antigone emmenée par les gardes, vase attique, deuxième moitié du V<sup>e</sup> siècle, lieu non identifié.

## Illustration 1 Antigone face à Créon



Créon est assis sur son trône à gauche ; Antigone est conduite devant le roi par les gardes. Créon incarne le pouvoir : le trône, le casque et le sceptre sont les symboles de son autorité. La jeune femme est entourée par les gardes, impuissante.

## Illustration 2 Croquis de l'histoire de Thèbes



Ce croquis, réalisé à partir d'un vase, narre l'histoire de Thèbes. On peut distinguer à gauche Antigone, puis Créon et Tirésias guidé par son jeune auxiliaire. La lutte fratricide est représentée : Polynice et Étéocle, en armure, s'affrontent, devant Thèbes personnifiée. Le messager et Jocaste sont également présents. On voit à droite Antigone et Créon.



### **Illustration 3** **Phrasikléia**



Cette statue archaïque du VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère représente une jeune fille nommée Phrasikléia ; elle tient dans sa main gauche une fleur de lotus, symbole du feu sacré qui incarne le renom de sa famille. La stèle qui accompagne cet ouvrage nous apprend que Phrasikléia est morte avant d'avoir connu le mariage, comme Antigone.

## Glossaire

ἄγών : désignant à l'origine l'assemblée (y compris celle des dieux) et la réunion, le terme est employé pour décrire les jeux lors des différents concours. Impliquant une notion de lutte, ce substantif va également désigner toute forme de procès ou de combat. Il entre dans le lexique judiciaire et militaire. En littérature, il signifie la lutte entre deux personnages.

γυνή : ce terme désigne la femme par opposition à l'homme, mais aussi sa condition d'épouse, de femme mariée. Si Ismène emploie ce terme pour rappeler à sa sœur leur condition, Créon aura, quant à lui, recours à un autre terme pour décrire les deux sœurs. Peut-être Ismène emploie-t-elle le substantif « γυνή » parce qu'elle se projette déjà dans un avenir proche, avenir dans lequel Antigone sera donnée en mariage à Hémon, et dans lequel elle-même connaîtra le mariage...

κόρη : il s'agit là de la jeune fille, de la jeune femme vierge. C'est précisément ce terme qu'utilise Créon pour parler des deux jeunes sœurs. Employé comme nom propre, il permet de nommer Perséphone, la fille de Déméter qui a épousé le dieu des Enfers, Pluton. Encore une fois, l'ironie du sort et du nom lie Antigone, qui est une « κόρη », aux enfers, tout comme l'avait été Phrasikléia : les dieux leur ont donné en mariage Hadès, comme Créon a donné un tombeau comme époux à Antigone.

ὑβρις : on traduit le plus souvent l'*hybris* par la démesure ; ce substantif désigne en effet tout ce qui dépasse la mesure, toute forme d'excès. Doté d'un champ sémantique assez vaste, il peut aussi signifier l'orgueil, l'insolence, la fougue ou encore l'emportement. Toutes ces nuances sont bien présentes dans *Antigone* : dans la bouche de Créon, l'*hybris* désigne l'insolence de la jeune femme qui ose défier l'édit du tyran, ou encore l'emportement et l'aveuglement d'Hémon qui est l'esclave de sa fiancée. Toutefois, comme le remarque S. Saïd<sup>222</sup>, l'emploi de ce terme dans la tragédie est souvent dû à une mauvaise interprétation du geste de l'autre par le personnage qui l'utilise ; l'excès n'est pas causé par un manque de respect à la mesure objective, mais par un dépassement d'une loi subjective et injuste, celle de Créon.

---

<sup>222</sup>Suzanne SAÏD, 1978, p. 409-410.

ῥῆσις : ce terme désigne l'action de parler, la parole, le discours. Il s'agit de prononcer une parole ou un discours. Dans le cadre de l'*agôn*, on utilise ce terme pour décrire l'argument principal, et on parle de « ῥῆσις » secondaire pour tout argument second, c'est-à-dire une parole qui ne constitue pas l'élément majeur de la lutte verbale.

Φύσις / φύω : le nom commun, comme le verbe, signifie le fait de naître, de venir au monde. Ces termes désignent alors la nature profonde de l'être humain, aussi bien dans son physique que dans son âme. Il s'agit de la nature intrinsèque de l'homme, celle que lui a conféré sa naissance (condition d'homme ou de femme, d'être libre ou servile, de citoyen ou de métèque). Ismène l'emploie pour qualifier sa condition et celle de sa sœur : être des femmes. Antigone l'utilise aussi, pour exprimer sa nature profonde : celle d'une femme née pour aimer sa famille, ses proches.

# Table des matières

Épigraphe.....	2
Remerciements.....	4
Introduction.....	5
<b>PARTIE 1</b>	
-	
<b>UN LOGOS TRAGIQUE SCELLANT LES DESTINS.....</b>	<b>9</b>
CHAPITRE 1 – LE DISCOURS D'INTRONISATION DE CRÉON.....	10
CHAPITRE 2 – LA LAMENTATION FUNÈBRE D'ANTIGONE.....	14
CHAPITRE 3 – LES « AGONES ».....	23
Les vraies scènes d'agôn.....	24
Créon et Antigone, ou la haine contre l'amour.....	24
Créon et Hémon, ou la tyrannie contre la sagesse.....	27
Les scènes de conflit.....	29
La querelle entre les deux sœurs.....	29
La dispute entre Créon et Tirésias.....	32
<b>PARTIE 2</b>	
-	
<b>PAROLE ET ACTION.....</b>	<b>35</b>
CHAPITRE 4 – « LOGOS ET ERGON ».....	36
Parole et action liées.....	36
La parole à l'origine de l'action.....	36
La parole égale à l'action.....	38
Parole et acte dissociés.....	39
La parole pour affirmer son innocence : le garde.....	39
La parole pour raconter des faits extérieurs : le messager.....	40
CHAPITRE 5 – ÉCHEC DE « PEITHÔ » : LA PAROLE ENTRAÎNE DES ACTES CONTRAIRES AUX ATTENTES.....	44
CHAPITRE 6 – LES CRIS ET LES SILENCES.....	48
Les cris d'Antigone et de Créon.....	48
Les silences d'Hémon et d'Eurydice.....	50
Le silence des dieux.....	52
<b>PARTIE 3</b>	
-	
<b>FAILLES DU LOGOS : LE PROBLÈME DE L'INCOMMUNICABILITÉ DANS LA PIÈCE.....</b>	<b>53</b>
CHAPITRE 7 – LA VOIX DU CHŒUR : UNE PAROLE HÉSITANTE.....	54
Une parole décalée.....	54
Une parole effacée.....	57
La neutralité de la voix du chœur.....	57
Éclat de la voix des personnages grâce au retrait de la voix du chœur.....	59
Prises de position du chœur.....	59
Affirmation de la parole du chœur.....	59
Leçon de vie et de philosophie.....	60
CHAPITRE 8 – L'ISOLEMENT DES PERSONNAGES PAR LEUR PROPRE PAROLE OU PAR LA PAROLE DE L'AUTRE.....	62
Deux singuliers en quête d'un pluriel.....	62
Des métaphores révélatrices de l'être.....	64
La pression syntaxique.....	65
CHAPITRE 9 – L'ENFERMEMENT DU LOGOS SUR LES PERSONNAGES.....	68
L'obsession de Créon pour le « kerdos ».....	68
Le poids du « philos » chez Antigone et Ismène.....	70
Faillite du logos : destins croisés d'Antigone et de Créon.....	72

La « morte-vive ».....	72
Le « vivant-mort ».....	74
Conclusion.....	76
Bibliographie.....	79
Table des annexes.....	87
Table des illustrations.....	94
Glossaire.....	98
Table des matières.....	100