

Langage ou musique comme *medium* de la tragédie? Un changement dans l'interprétation moderne

This paper investigates whether music, instead of text, is the *medium* of tragedy and it focuses on the change brought by modern interpretation, which highlights ritual aspects of the tragic play. It is in fact also possible to underline how tragic language may be expressively articulated and to point out the function of silence as *medium* of the persecuted hero.

Quel est le *medium* principal de la tragédie grecque? Le langage, la musique, les gestes ou, encore, comme le disent certains, le silence? Il ne s'agit pas seulement d'une question discutée par les philologues; elle fait débat dans le champ de la philosophie et aussi du théâtre. Une révolte contre l'importance donnée traditionnellement au texte, et donc au langage, s'est fait jour au XX^e siècle, au moins depuis Antonin Artaud¹ et la redécouverte du caractère rituel de la tragédie grecque, du rôle de la transe qui s'empare des choreutes et des personnages dans leur chant. On constatait la proximité entre la force dionysiaque des *performances* tragiques anciennes et les rituels encore vivants dans les traditions extatiques contemporaines. Cette prise de conscience a introduit une certaine révolution dans la lecture des œuvres tragiques. Au cœur même de la philologie, un nouveau "paradigme", ou l'idée d'un nouveau paradigme, a eu tendance, ces dernières années, à s'imposer: si on lit enfin sérieusement, c'est-à-dire historiquement et anthropologiquement, la tragédie, il est impossible de la détacher de son ancrage religieux comme partie d'un festival dédié à Dionysos, il est impossible de ne pas y retrouver, massivement, la tradition des gestes, des prières, des rythmes qui accompagne les rites d'une société grecque plus proche des sociétés traditionnelles qu'on n'avait jusqu'à présent voulu l'admettre. Le Nietzsche de la *Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique* (1872) a récemment pris sa revanche. Jeune philologue voulant restituer, contre les lectures purement techniques des drames grecs, la force de vérité de la tragédie, Nietzsche avait été, comme on le sait, discrédité par sa profession. Mais, par un renversement du métier, la philologie s'est depuis peu faite

¹ ARTAUD (1938).

nietzschéenne, et une idée dominante est, actuellement, que la tragédie est d'abord un rituel, qu'elle convoque effectivement sur la scène le dieu du délire, de la transe et de l'ambiguïté qu'est Dionysos. La musique, comme musique sacrée, dédiée au dieu, a pris le dessus sur le langage.

Je voudrais ici m'interroger sur ce changement, sur ce passage du langage à la musique comme *medium* fondamental de la tragédie. Quelle révolution a eu lieu dans la lecture de la tragédie? Et que peut-on en tirer pour une lecture des phrases? Les tentatives de minimiser la place du langage dans la lecture rompent avec la conception classique de la tragédie et du tragique. Selon cette conception, partagée aussi bien par les philosophes qui, vers 1800, ont défini un nouveau concept de "tragique", que par les philologues chargés d'interpréter le texte des drames, les tragédies étaient d'abord des œuvres de langage. C'est même par une analyse précise du langage qu'ils étaient arrivés à définir quelque chose comme le tragique². Les attaques de Nietzsche, très productives pour la philologie récente et aussi pour les mises en scènes contemporaines, s'en prenaient à cette prévalence du langage. Or, on le verra, cette prévalence s'appuyait alors sur une conception définie et limitée, car seulement sémantique, des potentialités du langage. Ma question sera: sommes nous liés par cette conception, et donc par ses critiques? Le refus d'une prédominance du langage dans la tragédie n'est-il pas lui-même déterminé et affaibli par le fait que ce qui est refusé est en réalité non pas le langage dans la diversité de ses puissances, mais cette conception restrictive du langage? Et ne pouvons-nous pas tirer quelque chose de ces critiques, chez Nietzsche et, plus tard chez Walter Benjamin, pour une définition autre du rôle du langage dans la tragédie?

Nous commencerons (1) par revenir sur l'idée du langage critiquée par Nietzsche et Benjamin, idée qui a dominé les interprétations classiques de la tragédie, puis nous tenterons (2) à partir d'un exemple très précis, les premiers vers de l'*Antigone* de Sophocle, de définir le type d'expressivité que le langage articulé peut déployer dans la tragédie.

1. Sans doute, il convient d'abord de se demander si le retour à Nietzsche, au rite et à la musique dionysiaque comme donnée fondamentale de la tragédie qu'opère la lecture

² Je renvoie à mon livre *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques? Théâtre et théorie* (JUDET DE LA COMBE [2010]), qui revient sur les différentes définitions du tragique proposées par l'idéalisme allemand, sur leur rémanence au sein des sciences philologiques et historiques, et qui interroge leur pertinence pour la lecture des œuvres tragiques anciennes.

philologique actuelle de la tragédie est bien fidèle à ce que Nietzsche tentait de démontrer dans son livre sur la *Naissance de la tragédie*. Il y a, en fait, une grande différence et une simplification. Les interprétations "ritualistes" ou dionysiaques actuelles tendent à minimiser dans leur lecture de la tragédie le rôle du langage, puisque ce sont des pratiques non langagières, comme les gestes rituels, la danse et ses rythmes, qui exprimeraient la nature véritable du drame, qui est désormais vu comme l'expression d'une appartenance religieuse, appartenance rejouée, renforcée à chaque *performance* tragique. Le langage, avec les mots du rite et des mythes, servirait d'abord, en harmonie avec cette donnée de base, à accompagner ou à expliciter le sens des gestes rituels d'adoration ou d'actualisation de l'expérience religieuse. Or chez Nietzsche il n'y a précisément pas cette idée d'une harmonie entre les différents moyens expressifs de la tragédie, entre langage et musique. La tragédie est pour lui tension, dissonance et conflit entre ces formes. Si la musique est bien première, comme *medium* d'une expression lyrique jamais close sur elle-même, expression qui est à la fois douleur première et énergie d'une force vitale inassignable, immaîtrisable, cette énergie dionysiaque ne tire sa force que de ce qu'elle est opposée à une autre force, à une tendance contraire, qui, avec Apollon, trouve dans le langage articulé son expression adéquate. Apollon, le dieu de l'apparence claire, non ambiguë, réalise la puissance du langage. Il est du côté de la détermination, de la précision que permettent les mots. Face au délire continu, mouvant et indistinct de Dionysos, il crée identités, selon la logique du "principe d'individuation", qui découpe des formes dans l'espace et qui les relie entre elles dans le temps par un lien qui est déterminé, univoque, en tant que lien causal. L'opposition entre Dionysos et Apollon, décalquée de celle de la volonté et de la représentation chez Schopenhauer, peut être vue comme celle du temps et de l'espace. Le temps, comme ouverture infinie, n'est en effet pas nécessairement celui qui se trouve rationalisé et comme spatialisé par le principe de causalité, tel que la dimension apollinienne le met en œuvre; plus fondamentalement il est étranger, parce que antérieur, à tout calcul identifiant. La tragédie est le conflit de ces deux formes, qui sont à la fois contraires et nécessaires l'une à l'autre. Elle oscille entre elles, sans conclure. S'il est vrai que les interprétations classiques de la tragédie n'avaient prêté attention qu'à la logique apollinienne, qu'au langage en tant que *medium* de la détermination (quand elles se demandaient si Œdipe est responsable ou non, libre ou non, quand elles se demandaient donc quel prédicat il fallait lui attribuer de préférence)³, Nietzsche ne propose pas d'évacuer cette dimension conceptuelle et

³ Même si chez Hegel le travail de la détermination et de la négation est, dans son mouvement incessant, de l'ordre du ménadisme.

réflexive propre au langage; il la situait dans un mouvement plus ample, celui, premier, du dynamisme musical comme mouvement qui ne se stabilise pas, qui emporte les identités, mais il en faisait l'un des termes nécessaires de la tragédie, dans un conflit qui engendrait la douleur. Le héros souffre d'être condamné à prendre telle ou telle forme déterminée, d'avoir à être défini par un destin définitif qui fixe son identité, et donc d'avoir à se soumettre à l'exigence apollinienne de la "mise en forme", de la représentation claire et distincte. Cette détermination subie l'entraîne dans une folie dionysiaque accrue. La dimension sémantique du langage, avec toute sa force, est bien présente chez Nietzsche, mais dominée par les affres d'une force vitale en permanence contrariée. Le moment intellectuel de la tragédie n'est pas supprimé. Sans doute l'idée d'une telle tension, quelle que soit la manière dont on la reconstruit, est un gain pour l'interprétation des tragédies.

Au-delà de Nietzsche, l'analyse et la mise en cause du langage a été plus prononcée encore avec Walter Benjamin, mais sur d'autres bases. Benjamin reproche à Nietzsche et à son insistance sur la musique d'avoir en fait livré une interprétation sentimentale des drames, et de ne pas avoir perçu ce que le langage apollinien contient en lui-même de puissance d'auto-destruction. Le conflit n'est dès lors plus extérieur au langage, il le traverse. Dans son essai de 1921 *Destin et caractère*⁴, il avance l'idée que la tragédie grecque avait comme langage authentique, profond, non le langage lui-même, mais le non-langage, le silence, en tant qu'il est un moment nécessaire au vouloir dire, comme aspiration et impossibilité: les héros, face à la violence de leur destin, ont la langue nouée. En effet, le destin est par essence dicible, il est la réalisation, dans des événements, d'un ordre des choses tel que le langage sait le dire (comme mythe, comme loi de Zeus, comme emprise du droit sur les existences). La protestation du héros persécuté par ce langage ne peut dès lors s'exprimer par les mots, elle trouve son *medium* adéquat dans le silence. Mais ce silence est fonction du langage, il en est le produit. Il n'existe pas en soi, comme expression adéquate d'une révélation de type mystique et antérieure à tout discours⁵.

Comme il le disait déjà dans un texte de 1916, *La signification du langage dans le Trauerspiel et la tragédie*⁶, le lieu du tragique est «le discours que les hommes échangent

⁴ Voir W. Benjamin, *Schicksal und Charakter* in TIEDEMANN – SCHWEPPENHÄUSER (1977, vol. II/1, 171-78).

⁵ Cette origine langagière du silence sépare nettement l'interprétation de Benjamin de celles proposées par Martin Heidegger ou par Karl Reinhardt, pour qui le silence est premier, plus authentique que les mots.

⁶ Publié en annexe de *L'Origine du drame baroque allemand* (MULLER [1985, 259-62]).

en parlant», et le mot «tragique» ne saurait être appliqué à des événements ou à la vie, puisque seul le dialogue dramatique peut être tragique, car le tragique vient du verbe, du fait que quelqu'un qui parle est confronté à ce qui a été proféré, et se trouve pris dans le piège de la signification. En effet, le langage est par définition généralisation. Sa cellule minimale n'est pas le mot, la désignation, mais la phrase. Or la phrase, dans sa construction syntaxique de base, procède par généralisation. Elle est jugement, proposition. À un nom, qui peut être singulier (Agamemnon, Niobé, Oreste ou Œdipe), elle adjoint un prédicat, qui, lui, est nécessairement un concept, une généralité ("Socrate est mortel"). Si on dit qu'Oreste est "le vengeur de son père", si on lui attribue ce prédicat, on réduit le sens de son acte. L'horreur qu'il y a à tuer sa mère, et cela sur ordre d'un dieu (Apollon), s'efface derrière ce constat qui situe Oreste dans un ordre juridique et normal des choses. On la relativise. Oreste devient porteur d'une cause juste. Et si la tragédie, consciente de cette horreur, de cette violence qui fait de son acte une monstruosité, se contentait d'ajouter un second prédicat et disait simplement qu'Oreste est, aussi, "tueur de sa mère", parricide, elle ne ferait qu'ajouter une généralité de plus. Oreste, quelle que soit la manière dont le langage dit son acte, devient un cas, parmi d'autres. Il est passible d'un jugement.

Le langage, selon cette lecture, dénature – il est répressif en ce qu'il suppose –, pour être prononcé, une adhésion à l'état des choses, à la toute puissance des dieux qui, de l'extérieur, font le cours du monde et imposent une loi qui va se réaliser dans les prédicats qu'un individu se verra associer et qu'il ne pourra nier. Certes, ces prédicats sont contradictoires ("vengeur de père", et donc "juste", et "tueur de mère", et donc "criminel"), mais cette contradiction logique, généralisante, ne définit pas encore une situation, à savoir le fait qu'un individu est soumis à cette contradiction, qui, en tant que telle, le dépasse. Or l'acte tragique, dans sa radicalité, dans sa violence, est une tentative, désespérée, pour sortir de cet état, pour le surmonter. La tragédie fait de l'événement de la contradiction logique, du fait qu'elle advient à quelqu'un, et non du contenu de cette contradiction son objet. Pour cela, elle analyse le langage, et met le héros dans l'impossibilité de parler. Le héros, de fait, ne dispose d'aucun langage pour dire la violence qu'il subit et sa révolte, puisque les mots servent, par leur nature même, à dire ce qui l'opprime. S'il se mettait à parler, il trahirait sa propre action et sa situation de victime des dieux. Il serait obligé d'employer pour se définir ou se défendre des prédicats généraux. Il entrerait dans un débat (Oreste est-il d'abord un vengeur ou un criminel parricide?). On passerait alors d'une violence première, imposée par un destin impitoyable, à une dialectique, à une pesée des arguments pour ou contre lui. Le fait lui-même, la rupture qu'a été au sein de l'existence d'Oreste sa

soumission, comme destin, à la contradiction, serait perdu, neutralisé à partir du moment où on le met en mots, c'est-à-dire en phrases qui en dégagent le sens général. Le héros, tueur malgré lui, n'a donc que le silence pour élever sa protestation, pour montrer qu'il est, comme être humain, faible, meilleur que les dieux qui l'ont entraîné dans cette histoire de mauvaise vengeance. Si l'on parle beaucoup dans les tragédies, puisqu'on n'y cesse d'évaluer les actions violentes des dieux et des personnages, la tragédie a, en plus, cette force de dénoncer les contraintes liées au langage, de montrer le lien indissociable entre langage et violence. Dans sa généralité, le langage, qui ne peut, par définition, rejoindre les expériences individuelles dans ce qu'elles ont de totalement singulier, est répression. Comme le dit Benjamin, il condamne à la faute: avant chaque acte, avant chaque violence agie ou subie, il y a un jugement, une généralisation qui a déjà classé, répertorié le sens de tous les événements possibles. Selon cette lecture, les idées de progrès, de justice ne sont en rien libératrices, elles ne vont pas au-delà du mythe et de ses cruautés. Au contraire, elles en sont même la réalisation la plus violente. Portées par des mots nécessairement généraux, par des mots communs, elles aliènent les individus.

La tragédie tirerait toute sa force de vérité de cette protestation contre les mots et les normes qui, à travers eux, régissent la société de son temps. Elle est utopique, comme lutte contre son époque. Et elle est par là historique non pas parce que, comme le pensent les historiens et les philologues soucieux de contextualiser la tragédie au risque de la banaliser, elle exprimerait les valeurs et les croyances de son temps, mais, à l'inverse, parce qu'elle est un témoignage désespéré contre son temps, contre ses valeurs et contre ses croyances, contre la théologie, contre le droit que la cité s'efforce d'élaborer sans comprendre que par ce travail sur le langage elle construit sa propre oppression. La cité démocratique, par l'importance qu'elle donne au langage et aux généralisations que le langage impose, est répressive. Walter Benjamin, dans ses écrits sur la tragédie et sur la violence liée au droit, avait comme cible l'idéologie progressiste des socio-démocrates, qui pensaient libérer la société contemporaine du mythe de la religion, du pouvoir aristocratique et bourgeois grâce à un langage rationnel et progressiste. Mais ce sont eux qui ont organisé le massacre de la révolution spartakiste à Berlin, montrant par là qu'ils n'avaient pas perçu la nature mythique, violente, de leurs idées de droit et de progrès.

Cette critique fondamentale du langage opposerait, selon Benjamin, la tragédie ancienne, qui est une protestation silencieuse contre les dieux, contre le langage qui porte leur violence, au drame moderne, au *Trauerspiel*, qui, lui, est voué à la plainte, à la déploration et à la réflexion attristée sur l'état du monde, et qui est par là voué au

langage. Le drame moderne, par sa confiance dans le langage, accepte ce que les grands discours disent du monde, accepte l'idée selon laquelle la science, la théologie, la philosophie de l'histoire peuvent rendre compte de ce qu'il est, comme on le voit dans les réflexions mélancoliques d'Hamlet. Mais au lieu de se contenter des généralisations que ces discours imposent, de les reprendre telles quelles, il affirme, face à elles, le caractère irréductible des existences individuelles en insistant sur l'écart qui sépare ces existences malmenées des grandes constructions langagières et conceptuelles que la science et la philosophie de l'époque élaborent. À ces discours, le drame moderne n'oppose pas le silence, l'empêchement d'un langage vrai, mais la plainte et la tristesse. Le drame se fait alors allégorique, avec toute la distance qui dans l'allégorie sépare la vérité exprimée de la situation vécue, particulière, de celui qui à travers elle peut contempler et exposer les vérités du monde. Le drame moderne n'essaie pas de supprimer cet écart; il le pose et laisse au héros démuné la parole triste comme manière d'exprimer sa séparation.

La tragédie, dans le silence qu'elle oppose aux grandes constructions intellectuelles de son temps, avait une visée proprement symbolique, et non pas allégorique, avec l'idée constitutive du symbole comme harmonie, comme unité du signifié et du signifiant: le silence était le mode symbolique (en soi contradictoire, car muet) permettant une expression adéquate de la situation réelle du héros, comme impossibilité et comme rupture. Dans le temps continu et vide de l'histoire universelle, régi par la généralisation, elle pose la possibilité d'un temps plein, comme moment de protestation individuelle. Benjamin retrouvait en cela l'idée romantique du symbole silencieux comme expression adéquate d'une vérité première, que le langage, avec sa syntaxe, ne pouvait que dénaturer (par exemple chez Friedrich Creuzer avec sa *Symbolik*)⁷. Le drame moderne, en accord avec sa nature allégorique, accepte au contraire la syntaxe, la généralisation et la réflexion abstraite portée par le langage articulé, mais, face à l'existence du héros, il en fait le mode inattendu de l'expression d'une plainte.

Cette critique de la syntaxe et cette idée du silence comme tonalité fondamentale de la tragédie n'ont pas encore fait véritablement leur chemin dans les interprétations professionnelles, ou philologiques, des tragédies grecques, mais elles tendent à dominer les mises en scènes, ou les adaptations contemporaines des tragédies grecques: beaucoup de spectacles utilisent les tragédies pour présenter, avec peu de

⁷ Avec cette différence (cf. *supra* n. 5) que ce silence comme moment de plénitude n'est pas chez lui premier, mais résulte de la contrainte exercée par le langage.

texte, peu de mots, une esthétique du désastre, de la dévastation, et de la transe rituelle qui peut accompagner tout constat d'une fausseté radicale du monde contemporain: les mots sont traîtres, complaisants, parce qu'ils supposent encore qu'un consensus est possible entre les habitants de ce monde alors que nous savons bien que le désastre et l'oppression y règnent en maîtres. Si le théâtre ne veut pas se faire complice d'un tel monde ravagé par ses fausses prétentions au sens, au progrès, à l'entente, alors qu'il est fondamentalement violent et oppressif, il reste le silence ou le cri pour en dénoncer la vraie nature. Mais cette reprise, souvent explicite, de Benjamin, est en fait limitative; elle tend à faire du silence, comme expression "vraie", un moment absolu, alors que chez Benjamin, il est lié à l'acte de dire, à la force du langage, dont il est l'envers utopique comme tension vers une parole impossible⁸.

Derrière ces deux critiques, chez Nietzsche et chez Benjamin, il y a une idée commune du langage. Celui-ci est d'abord conçu, et critiqué, comme puissance sémantique réalisant la détermination des choses. Il permet de dire d'un objet qu'il est ceci et/ou cela. Par là, il assume une fonction cognitive: on peut dire qu'Apollon est responsable des malheurs d'Œdipe; que sa victime, en agissant contre son père et en épousant sa mère, puis en s'aveuglant, est à la fois agent et patient. Oreste est à la fois meurtrier et justicier. Le langage est jugement, dans une logique propositionnelle prédicative, qui assure une certaine forme de cognition. Mais par là même, il est partiel, puisque le réel, dans sa continuité, dans son indétermination première échappe, en tant que tel, aux assignations que fixe le jugement. Pour Nietzsche, la musique restitue cette tension entre une temporalité par nature étrangère à la fixité des prédicats et le besoin de forme. Non pas la musique classique, celle qui vise à dépasser les dissonances qu'elle pose d'abord pour les résoudre ensuite, mais celle qui, par des accords dissonants non résolus, permet l'expression indéfinie d'une déchirure première. Pour Benjamin, qui analyse les fonctions sociales et politiques du langage et l'idéologie qu'il porte, le vrai véritable, comme révolte, trouve son expression dans la négation du langage, avec le silence.

Et de fait, les conceptions théoriques de la tragédie que ces auteurs combattent portaient bien de cette même définition sémantique du langage. C'est sur elle que Schelling et Hegel appuyaient leur idée de la tragédie. Mais au lieu de voir là une limite, qui obligerait à repérer dans la tragédie d'autres dimensions, plus

⁸ La référence philosophique de ces mises en scène est en fait plus Heidegger que Benjamin (mais Heidegger, dont on reprend les postulats, apparaît désormais comme un auteur moins fréquentable; il fallait trouver son équivalent "progressiste", d'où la dénaturaison de la pensée de Benjamin).

fondamentales, telles que la musique et le silence, ces auteurs pensaient pouvoir réduire la tragédie dans son ensemble à sa dimension langagière en raison même de la nature fondamentalement sémantique du langage. La tragédie, pour eux, est bien affaire de prédication nécessaire. Les théories du tragique, comme théories d'une contradiction nécessaire, viennent de là. Elles se posaient au départ un problème cognitif général, qui dépasse de loin la question de la tragédie comme forme d'art. Le problème initial était spéculatif: comment penser la relation, fondatrice de tout acte de connaissance, entre un être particulier (une existence) et la règle universelle qui permet à la fois de penser cette existence dans sa particularité et de la rattacher rationnellement à un ordre nécessaire, universel. Si on traduit cette question générale en termes anciens, telle que selon eux se la posait la tragédie, cela devient: comment penser la relation entre l'existence de tel ou tel héros, comme être libre et par là même particulier (Œdipe), engagé dans ses propres actions, et l'ordre divin (Apollon), comme ordre universel donnant son sens à tout événement possible? La connaissance vraiment rationnelle, aboutie, consiste à articuler l'un à l'autre ces deux pôles, le particulier et l'universel, sans les maintenir disjoints et éternellement étrangers. Elle doit pour cela parvenir à rendre possible la pensée de leur unité. Schelling pense y parvenir dans son analyse de *l'Œdipe roi* de Sophocle en interprétant la violence d'Œdipe contre lui-même, dans la mise à mal de ses yeux après la découverte des crimes qu'Apollon lui avait imposés, comme un acte ultime de la liberté individuelle se sacrifiant face à la force sans appel de la nécessité, et s'affirmant ainsi comme liberté absolue⁹. Hegel, plus historien, repérera dans les histoires tragiques les moments où la cité se constitue par le sacrifice d'instances individuelles ou individualisantes¹⁰ qui, en se sacrifiant, aident ainsi à la constitution d'un ordre général¹¹. C'est, dans les deux cas, la même logique de l'affirmation d'un principe particulier, libre, au moyen de la violence de sa négation en raison des contraintes d'un ordre général. Le particulier se sauve par sa disparition, qui

⁹ *Lettres philosophiques sur le dogmatisme et le criticisme* (1795) in COURTINE (1987, 149-213).

¹⁰ Il oppose pour cela l'idée de loi, universelle et formelle, à celle de destin, qui met en relation non pas un criminel et le droit, mais, avec le venue d'un démon vengeur représentant la victime, le criminel et lui-même: le destin le confronte à la vie qu'il a par son acte détruite. Voir *L'Esprit du christianisme et son destin* (1798) in MARTIN (1971); voir p. 140, avec l'exemple de Macbeth confronté au fantôme de Banquo. De même, Clytemnestre vengeant Iphigénie et tuant son meurtrier avant d'être tuée à son tour, représente la défense d'un point de vue individuel, et non pas universel; voir la note suivante.

¹¹ Voir, avant la *Phénoménologie de l'esprit* (1807), l'article paru en 1802-1803 *Des manières de traiter scientifiquement du droit naturel* in BOURGEOIS (1972), avec une interprétation des *Euménides*.

ne laisse pas l'ordre général auquel il est confronté indemne: le sacrifice produit une réconciliation, une unité supérieure au conflit initial.

Ce qui est analysé et posé par là n'est pas étranger au langage. L'analyse philosophique de la tragédie ne s'intéresse pas au sort particulier d'Œdipe, à la nature particulière de sa faute, comme parricide puis comme inceste, mais à la logique des prédicats: comment et pourquoi Œdipe peut-il être dit à la fois libre et soumis à la nécessité? Comment le même sujet peut-il se voir attribuer des qualités opposées? La réponse ne viendra pas, chez Schelling, d'un examen de l'existence concrète d'Œdipe, des aléas de son histoire à Thèbes, à Corinthe puis à Delphes, mais du fait même que le prédicat de "libre" lui sera d'abord assigné. Ce prédicat renverra nécessairement à son contraire, "soumis à la nécessité": la liberté ne peut, en effet, s'exercer qu'en opposition à un objet qui lui fait face, sinon elle n'est pas vraiment libre, mais vaine. Elle n'existe qu'en opposition au monde contraignant, nécessaire, des dieux. La tragédie dans son ensemble alors doit être lue comme une seule phrase complexe articulant ces prédicats contraires. Elle sera par là «vraie», elle dira vraiment ce qui en est de l'existence, puisque celle-ci ne peut être pensée qu'à travers ces déterminations opposées et nécessairement liées l'une à l'autre. La tragédie est bien affaire de syntaxe, et cette syntaxe est vraie car elle articule entre eux les pôles qui constituent la réalité: le sujet, dont on dit qu'il est libre ou contraint, et le monde objectif qui lui fait face. Le langage est supposé réunir ces deux instances.

On pourrait dire que nous sommes là dans la spéculation et non dans la science philologique ou historique. Mais les conséquences d'une telle idée, à savoir que la tragédie peut se réduire à une phrase disant l'état des choses, en accord avec cette conception sémantique du langage, aura des conséquences énormes pour l'analyse philologique ou historique. Les philologues chercheront dans les tragédies les énoncés qui permettent de composer cette phrase complexe, et penseront réunir les éléments leur permettant de répondre ainsi à la question classique de la "faute tragique". De leur côté, les historiens, jusqu'à Jean-Pierre Vernant, s'ils se refusent à entrer directement dans cette dialectique abstraite de la liberté et de la nécessité, du sujet et de l'objet, auront tendance à traduire en termes historiques ces notions abstraites et ne se libéreront pas de la philosophie spéculative qui a, pour longtemps, défini le cadre conceptuel de toute lecture possible. La liberté du sujet deviendra la liberté démocratique qu'Athènes essaie tant bien que mal de mettre en place par ses révolutions politiques; la nécessité (ou l'objet), comme contraire de cette liberté, deviendra la force encore dominante des grandes familles aristocratiques, opposées à

ces réformes. Le mythe, la malédiction, l'absence de liberté seront interprétées comme les expressions de cette puissance ancienne mais toujours menaçante¹².

Nietzsche et Benjamin participent d'un mouvement de pensée qui a refusé de voir dans la tragédie l'équivalent d'une phrase reliant des termes contraires. Pour eux, l'existence individuelle ne se laisse pas réduire à n'être que l'élément d'une syntaxe. Elle s'oppose au langage, conçu selon cette dimension propositionnelle. Ils ont été précédés par Hölderlin¹³, pour qui aucune unité ne peut être établie entre les existences individuelles et cette logique des contenus généraux: Œdipe ne fait pas triompher sa liberté, il s'abîme, se perd en raison précisément de sa trop grande proximité avec le divin, qui ne le sauve pas. La tragédie cesse alors d'être une phrase. Elle devient une succession discontinue de moments différents où cette crise mettant aux prises des principes contraires, sans réconciliation, se réalise. Ces moments tiennent ensemble non comme syntaxe, comme suite continue, mais comme moments d'une construction formelle. Hölderlin dirait «métrique», la pièce étant construite comme un vers poétique autour de la césure «antirythmique» qui vient à la fois interrompre et structurer le cours continu de représentations; dans l'*Œdipe* comme dans l'*Antigone* cette césure est constituée par la scène de Tirésias, qui vient, en opposition au cours du drame, révéler le vrai. Le fond de la tragédie n'est alors pas à trouver dans le langage, mais dans cet artefact d'une juxtaposition en perpétuel déséquilibre de forces opposées. Le particulier (le sujet) et le général (les prédicats) ne se réunissent pas. Les héros parlent, mais pour rien, sans créer aucune possibilité d'entente. Ils ne cessent de se dissocier.

2. La tragédie, selon cette lecture, ne se réduit pas à un jugement. Mais a-t-on par là réglé la question de son rapport au langage, et épuisé les possibilités d'y voir une forme avant tout langagière? Le concept de langage qui a été au centre de ces discussions est restreint. Il isole dans l'activité linguistique la construction de propositions (par la prédication) et ne considère le langage que comme le support d'un intérêt théorique porté à des questions générales concernant les humains, les dieux, l'éthique, la cité. Or, en plus de cette fonction cognitive, d'autres dimensions sont aussi déployées par le langage, qui ne se contente pas de constituer nos représentations de l'état des choses ou des normes au moyen de jugements. Il assume au moins, selon la

¹² Voir notamment l'étude *Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque*, d'abord publié en anglais en 1969, puis dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I* (avec Pierre Vidal-Naquet) (VERNANT [1972, 21-40]), et repris dans *Œuvres. Religions, rationalités, politique* (2007).

¹³ Voir notamment HÖLDERLIN (1804, 97-108) accompagnant sa traduction de la pièce.

conception désormais classique de ses possibilités (depuis W. von Humboldt¹⁴), deux autres fonctions: il est expressif, comme expression d'une appartenance, selon la langue que l'on parle, ou comme expression de sentiments et d'émotions; il est, enfin, communication, quand on propose à autrui un énoncé de manière à soulever des objections ou à susciter un accord. Les énoncés sur le monde, sur les dieux que prononcent les personnages ou le chœur ne valent pas pour leur contenu sémantique d'abord, mais par le fait qu'ils sont dits à tel ou tel moment de la pièce et proposés à autrui (au chœur, aux autres personnages) et qu'ils peuvent être soumis à la contradiction à peine ils sont prononcés, ou peuvent être démentis par les dieux selon les événements de l'action. De même, un drame pris dans son ensemble n'est pas condensable en un énoncé définitif et clos sur l'état des choses, sur la relation entre humains et dieux, sur la cité; il est une proposition offerte au spectateur.

Peut-être est-il utile, quand on lit, de garder en tête ces différentes dimensions de l'activité langagière et de tenir compte de leurs différences. Ces dimensions mettent en œuvre des relations différentes entre celui qui parle et le réel qu'il tente d'atteindre en parlant. Elles ne peuvent pas se rabattre l'une sur l'autre. En repérant comment les énoncés, sur la scène, utilisent ces dimensions hétérogènes pour arriver à dire quelque chose, pour raconter, argumenter, faire pression, etc., nous pourrions redécouvrir dans le langage ce que des auteurs comme Nietzsche ou Benjamin situaient en dehors de lui, et voir comment il est théâtral, c'est-à-dire pris entre la définition apollinienne de certitudes réfléchies, le délire dionysiaque et le silence impuissant. Le langage ne sera dès lors plus à voir comme un instrument servant à énoncer des vérités plus ou moins bien définies sur le monde et sur les humains, mais comme un événement, et pourra être perçu dans sa matérialité d'expérience scénique. Dès lors, une autre évaluation de la syntaxe sera possible, si on en fait non pas seulement le support d'énoncés clairs ou contradictoires, mais le lieu où la régularité langagière, dans le lien articulant selon les normes de la grammaire les mots et les énoncés, permet, par la virtuosité dont est susceptible la construction des phrases, l'expression de singularités et la production d'événements uniques ouvrant sur une temporalité inattendue.

¹⁴ *Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaus* (1827-1829), deuxième section: *Von der Natur der Sprache und ihrer Beziehung auf den Menschen im Allgemeinen* (§§ 47-49). Voir, sur la fécondité, pour les philosophies ultérieures du langage, que, d'une certaine manière, il rassemblait, de la distinction entre les trois fonctions de cognition, d'expression et de communication, le tableau dressé par Jürgen Habermas de ces philosophies dans le chapitre *Philosophie herméneutique et philosophie analytique. Deux versions complémentaires du tournant linguistique*, qui ouvre le livre *Vérité et justification* (1999) in HABERMAS (2001, 11-42).

L'ouverture de l'*Antigone* en fournit un exemple frappant, qu'il vaut la peine d'analyser dans le détail de son expression¹⁵. J'assume par là totalement le paradoxe apparent qu'il peut y avoir à associer directement une analyse critique de la lettre d'un texte précis et la référence à ces grands modèles théoriques sur la nature du langage et aux interprétations massives de la tragédie: les positions critiques des philologues ne sont pas seulement déterminées par les difficultés occasionnelles qu'ils rencontrent en lisant, mais aussi par l'idée qu'ils se font de ce qu'un texte peut légitimement dire et donc par la conception du langage qu'ils mobilisent, plus ou moins explicitement, pour décider si une expression difficile peut être légitimée ou non¹⁶.

Ce texte est particulièrement difficile. Si on le suit à la lettre, selon le texte transmis, en se disant qu'il dit quelque chose de l'état du monde ou de l'opinion de celle qui parle (Antigone), il est incompréhensible; la locutrice fait au moins, en apparence, deux fautes de grec. Ses deux premières phrases contiennent une rupture de construction brutale au deuxième vers, et une contradiction logique au quatrième. Les éditions récentes les corrigent. Mais ces distorsions font sans doute son intérêt. On n'arrive pas à le comprendre si on y cherche l'expression des pensées d'Antigone. Il devient par contre intelligible si on y voit une action, apparemment désordonnée, où le personnage déploie moins une pensée que sa relation individuelle à ce qu'elle pense devoir dire, au constat objectif, de portée universelle, qu'elle pense pouvoir faire sur les malheurs de sa famille.

Antigone, qui annonce à sa sœur Ismène que Créon fera bientôt une proclamation interdisant les funérailles de leur frère Polynice, donne son interprétation des désastres de la maison d'Édipe. Elle relie cette nouvelle violence à la chaîne des malheurs hérités de leur père. Je souligne dans le texte les passages problématiques:

¹⁵ J'ai donné une première analyse de ce texte dans JUDET DE LA COMBE (2010, 270-76).

¹⁶ Je renvoie à mon texte JUDET DE LA COMBE (2008, 17-30), où j'essaie de montrer les impacts sur la lecture technique des textes des trois définitions principales du langage, privilégiant chaque fois l'une de ses dimensions (comme cognition, comme expression et comme communication), impacts qui sont différents selon que la lecture privilégie l'une des deux dimensions de l'interprétation que F.D.E. Schleiermacher avait distinguées (tout en rappelant leur complémentarité), l'interprétation grammaticale, qui a pour objet les codes langagiers à la disposition de l'auteur, et l'interprétation technique (ou «psychologique»), qui considère le vouloir dire de l'auteur (ses «pensées», selon Schleiermacher), l'interprétation philologique étant, idéalement, la résultante de ces deux opérations, qui sont indissociables, mais que la critique a eu tendance à séparer et à pratiquer indépendamment. Des options, quasi *a priori*, sont ainsi définies; elles prévalent selon les méthodes choisies, et cela souvent en accord avec les traditions culturelles des philologues.

ᾠ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα,
ᾗρ' οἷσθ' ὅτι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν -
ὁποῖον οὐχὶ νῶν ἔτι ζώσαιν τελεῖ;
οὐδὲν γὰρ οὔτ' ἀλγεινὸν οὔτ' ἄτης ἄτερο
οὔτ' αἰσχροῦν οὔτ' ἄτιμόν ἐσθ', ὁποῖον οὐ
τῶν σῶν τε κάμῶν οὐκ ὅπωπ' ἐγὼ κακῶν.

Au vers 2 ὅτι, est une graphie de G. Hermann. Les manuscrits présentent ὅ τι, en deux mots. Une traduction pourrait donner:

Ô mon semblable, mon totalement fraternel, visage de mon Ismène!
Sais-tu bien que Zeus, parmi les malheurs nés d'Œdipe —
Pas un, n'est-ce pas?, qu'il n'accomplisse pas dans notre vie de toutes deux?
Car rien qui ne soit souffrance, rien en dehors du désastre,
Rien qui ne soit honte, ni infamie, pas un
Que je n'aie pas vu parmi tes malheurs et les miens.

Deux difficultés majeures: comment comprendre la syntaxe de la séquence οἷσθ' ὅτι (ou ὅ τι)... ὁποῖον... τελεῖ, et comment interpréter οὔτ' ἄτης ἄτερο? Pour la première¹⁷, on est confronté à une anacoluthie très marquée. Si on lit, avec les manuscrits ὅ τι, il faut supposer une construction complexe qui ne correspond pas à l'ordre des mots: «sais-tu quel (mal) existe (ἐστί sous-entendu) parmi les malheurs hérités d'Œdipe, tel (ὁποῖον) que Zeus ne l'accomplisse pas?» (cf. R. Jebb¹⁸). Mais on ne comprend alors pas vraiment la place de «Zeus» dans la phrase, après ὅ τι et non pas après ὁποῖον¹⁹. Avec ὅτι, conjonction, selon la graphie proposée par G. Hermann et que j'adopte, on a bien le mot attendu après «tu sais» (Jebb, dans son *Appendix*, rappelle que le tour οἷδ' ὅτι est familier et a une valeur adverbiale, «doubtless»; voir au vers 276 de la pièce). Mais la phrase est alors brisée: «sais-tu que Zeus parmi les maux [...], lequel il n'accomplit pas?» La subordonnée commence comme une complétive puis devient subitement une interrogative. Pour rendre la rupture plus acceptable, en marquant l'émotivité perturbatrice d'Antigone, H. Lloyd-Jones et N.G. Wilson²⁰ corrigent ὁποῖον et introduisent une exclamation: ᾗ, ποῖον («are you aware that Zeus [...] ah, which of the evils that come from Oedipus is he not accomplishing while we still live?»²¹), ce qui ne fait en réalité que souligner la difficulté. Mieux vaut sans doute

¹⁷ Voir les discussions précises chez SCHNEIDEWIN (1856); JEBB (1888) et KAMERBEEK (1978).

¹⁸ JEBB (1888, vol. III).

¹⁹ Une autre lecture, discutée par Jebb, serait de faire de ὁποῖον la simple reprise de ὅ τι: «quel mal [...], de quelle sorte»; mais on est proche du pléonasme.

²⁰ LLOYD-JONES – WILSON (1990).

²¹ Traduction de LLOYD-JONES (1994-1996, vol. II).

partir du texte tel qu'il nous est donné (avec ὅτι). Antigone se reprend. Elle commence une phrase qui devait dire quelque chose comme «sais-tu que parmi les malheurs venus d'Œdipe Zeus n'en laisse aucun inaccompli?». Ce serait un constat, définitif, sur la force absolue d'une condamnation divine. Mais la phrase prend un autre tour. Au lieu d'affirmer simplement cette constatation, Antigone pose une question: «lequel de ces maux n'accomplit-il pas?» Puisque, selon elle (et cette interprétation ne peut en fait qu'être discutée), c'est encore Zeus qui agit à travers la décision de Créon de ne pas enterrer Polynice, comme il a agi autrefois contre la famille d'Œdipe, la série n'est pas close; elle est toujours menaçante et prend des formes imprévues. Impliquée dans cette série ouverte de malheurs, Antigone ne parle pas du dehors, elle ne se contente pas de constater, mais pose que tout est possible, en se demandant quelle forme de malheur peut ne pas arriver. L'interrogation a par ailleurs la fonction d'impliquer aussi sa sœur, dans une question commune qu'elles se poseraient toutes deux (alors qu'Ismène se dissociera de sa sœur dans la suite de la scène). Croyant être bonne théologienne, Antigone reconnaît Zeus dans l'événement nouveau²², mais elle se refuse à énoncer une vérité seulement objective; elle parle en victime désespérée et encore incrédule. Il ne s'agit pas de psychologie, mais de manière de se situer par rapport à Zeus, dont la violence répétitive ne peut être dite selon un point de vue extérieur. Zeus, par son acharnement, est, selon elle, devenu leur affaire. Savoir parler de Zeus («sais-tu bien [...]?»), de son pouvoir absolu, suppose qu'on s'interroge sur ce qu'il pourrait laisser inaccompli, qu'on lui reconnaisse un pouvoir indéfiniment contraignant, qui définisse la réalité des deux existences vécues («dans notre vie à toutes deux»).

La seconde difficulté est plus profonde. Elle est d'ordre logique. Antigone semble se contredire en accumulant des négations. Au vers 4, le groupe «sans désastre» (ἄτης ἄτερος) a par lui-même un sens positif. Or il est inscrit dans une série de termes négatifs («douloureux, honteux, infâme») qui sont tous reliés entre eux par le même mot (οὔτε, «ni»), sans donc qu'aucune marque explicite ne distingue ou nie ce terme positif incongru: «rien qui ne soit souffrance, ni rien qui ne soit non-désastre, ni rien qui ne soit honte, ni rien qui ne soit infamie». La série est donc contradictoire, comme l'avait déjà noté le commentateur ancien Didyme. La solution la plus radicale était d'effacer le problème en supprimant la contradiction. Au lieu de «ni rien qui ne soit en dehors du désastre», G. Hermann, repris récemment par H. Lloyd-Jones, écrit «ni rien qui ne soit rempli de désastre» (avec ἄτης γέμον au lieu de ἄτης ἄτερος). Mais, encore une fois, c'est sacrifier une difficulté et une expression qui a de très nombreux parallèles en tragédie

²² Alors que Créon, par son interdit concernant Polynice, essaie au contraire d'échapper à la malédiction familiale et d'y mettre fin, contrairement à ce que pose Antigone.

(cf. Jebb *ad loc.*), et cela au nom d'une idée du langage poétique comme devant se conformer aux règles permettant la construction d'une représentation claire. Les mots sans sensés dire un état cohérent des choses, tel que le conçoit le locuteur. Dans le même sens, mais avec un peu plus d'expressivité, va la conjecture οὐδ' ἄτης ἄτερον pour οὐτ' ἄτης ἄτερον. On tiendrait ainsi la négation attendue du groupe «sans désastre». L'expression «et non pas sans désastre» ne ferait que développer «douloureux». Ce serait: «nothing either painful (and not harmless) or shameful, etc.» (cf. Jebb [1888, 245]). Mais encore une fois, on recherche par là la clarté sémantique de l'énoncé, alors que la contradiction apparente, si on ne l'attribue pas tout simplement à l'inadvertance de Sophocle, qui se serait emmêlé dans l'accumulation des négations, ou à l'émotivité d'Antigone, peut être comprise comme un événement au sein de la phrase, comme une rupture qui indique comment l'entendre et comment Antigone se situe par rapport au contenu qu'elle énonce.

En cherchant à supprimer la rupture, on ne tient pas compte du fait que le mot «désastre» (ἄτη) n'est pas, selon ses usages dans la langue poétique, sur le même plan que les autres («douleur, honte, infamie»). Il a une place à part dans le lexique de la tragédie (et déjà de l'épopée) pour désigner le malheur radical par excellence, dans sa force de dévastation et dans son emprise sur les humains comme effet d'un acte divin. Il nomme la catégorie centrale qui fonde l'accumulation des malheurs: tout ce qui est arrivé (douleur, honte, infamie) est une *atê* en tant que cela a été voulu par Zeus. Le groupe «rien qui soit sans désastre»²³ n'entre donc pas directement dans la série. C'est une proposition nominale qui en donne le sens, en nommant le degré maximal du malheur. Il est l'interprétant de la série. La phrase, un moment, s'arrête, et s'analyse, au prix d'une incohérence logique au plan de l'expression, puisque les «ni» n'ont, de fait, pas tous la même fonction. D'une part, le premier, le troisième et le quatrième οὐτε relie des énoncés coordonnés («ni douloureux [...] ni honteux, ni infâme»), de l'autre, le deuxième introduit une incise, portant sur l'énonciation: «ni ne peut-on dire que quoi que ce soit soit sans désastre»). Οὐδέν, qui ouvre l'ensemble de la phrase, est en facteur commun («rien qui ne soit honteux, ni rien n'est sans désastre [...]»).

Le langage de ce début, avec ses catastrophes syntaxiques, n'est donc pas seulement un instrument servant à noter des faits ou un point de vue, il n'est pas seulement, non plus, le moyen d'une expression révélant la sensibilité d'un personnage troublé. Il est posé comme un milieu où s'installe celle qui parle. Ce milieu est celui

²³ Cf. la traduction de Jean et Mayotte Bollack, «Oui, rien qui ne soit douleur, rien qui soit en dehors de la malédiction. / Pas de honte, aucune humiliation, pas une, / Que je n'aie vu entrer dans ton malheur et dans le mien» (BOLLACK – BOLLACK [1999]).

d'une activité, qui permet des recompositions, des prises de distances au sein de ce qui est en train de se dire. Au-delà des informations et des interprétations qu'Antigone communique, elle fait entendre par le lien grammatical tendu qu'elle introduit entre les mots communs qu'elle emploie son rapport particulier à ce qu'elle dit. Les incohérences visent à imposer des fusions, d'abord entre elle et sa sœur, la «totale-ment fraternelle» (ἀυτάδελφον) qui hérite comme elle des malheurs constants légués par son père, puis entre leur vie commune (avec le duel ἔτι ζώσαιν) et l'acharnement de Zeus, qui leur est destiné et qui devient ainsi comme leur privilège négatif. Tout ce qu'on peut dire sur le malheur, et jusqu'à la proposition radicale «rien n'est en dehors du désastre», peut-être mobilisé pour elles deux et définit exhaustivement leurs existences, qui sont par là séparées des autres et distinguées. Zeus devient un bien personnel, qu'on peut, si on est enfant d'Œdipe, s'approprier, un partenaire constant. En ce sens, le langage est bien expressif, mais non pas de sentiments ou d'une identité quelconque (comme celle de l'appartenance familiale en tant que telle, en tant qu'elle serait opposée au lien politique), mais d'une individualité comprise comme placement singulier de celui qui parle face aux forces générales qui déterminent l'existence. Quand, dans la suite, Antigone se fera vraiment théologienne et argumentera contre la loi de Créon au nom de Zeus (vv. 470ss.), elle parlera à partir de cette position mise en œuvre dès les tout premiers vers de la pièce, à partir de cette connivence, réalisée par son langage, entre elle et Zeus.

Si la tragédie est dans les mots, ce n'est pas en raison de ce qui est dit, en raison des énoncés et de leur logique, mais de la manière dont c'est dit. Le langage, pour reprendre les interprétations majeures de son rôle dans le drame tragique, n'est ni le signe et le vecteur d'un ordre réel s'imposant aux existences, ni, selon la lecture contraire, nietzschéenne et post-nietzschéenne, opposé à la réalité secrète et délirante qui emporte les personnages malgré eux, malgré ce qu'ils disent. Il est, par ses moyens propres, sa grammaire, le lieu où se construisent des individualités comme relation singulière, et nécessairement conflictuelle, à des contenus sémantiques généraux.

Directeur d'études à l'Ehess (Paris)

PIERRE JUDET DE LA COMBE
Pierre.Judet-De-La-Combe@ehess.fr

riferimenti bibliografici

ARTAUD 1938

A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris.

BOLLACK – BOLLACK 1999

J. Bollack – M. Bollack (éds.), *Sophocle. Antigone*, Parigi.

BOURGEOIS 1972

B. Bourgeois (trad.), *G.W.F. Hegel. Des manières de traiter scientifiquement du droit naturel*, Paris.

COURTINE 1987

J.-F. Courtine (trad.), *F.W.J. Schelling. Premiers écrits (1794-1795)*, Paris.

HABERMAS 1999

J. Habermas, *Wahrheit und Rechtfertigung. Philosophische Aufsätze*, Francoforte (trad. fr. *Vérité et justification*, par R. Rochlitz, Paris 2001).

HÖLDERLIN 1804

F. Hölderlin, *Anmerkungen zum Oedipus in Die Trauerspiele des Sophokles*, vol. I, *Oedipus der Tyrann*, Francoforte (trad. fr. *Remarques sur Œdipe*, in *Friedrich Hölderlin, Fragments de poétique*, par F. Courtine, Paris 2006, 393-418).

VON HUMBOLDT 1827

W. von Humboldt, *Über die Verschiedenheiten des menschliches Sprachbaus*, in *Werke in fünf Bänden (1827-1829)*, Bd. III, Berlin.

JEBB 1888

R. Jebb (ed.), *Sophocles. The Plays and Fragments*, vol. III, *The Antigone*, Cambridge.

JUDET DE LA COMBE 2008

P. Judet de La Combe, *Sur les conflits en philologie*, «QUCC» CXIX 17-30.

JUDET DE LA COMBE 2010

P. Judet de La Combe, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques? Théâtre et théorie*, Paris.

KAMERBEEK 1978

J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries*, vol. III, *The Antigone*, Leiden.

LLOYD-JONES 1994-1996

H. Lloyd-Jones (ed.), *Sophocles*, Cambridge (Mass.)-Londra, 3 voll.

LLOYD-JONES – WILSON 1990

H. Lloyd-Jones – N.G. Wilson (eds.), *Sophoclis fabulae*, Oxford.

MARTIN 1971

J. Martin (trad.), *G.W.F. Hegel, L'Esprit du christianisme et son destin*, Paris.

MULLER 1985

Sybille Muller, *Origine du drame baroque allemand*, Paris.

NIETZSCHE F. (1872), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in Colli G., Montinari (eds.), *Kritische Studienausgabe*, Monaco, 1980 (trad. fr. *La Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique* da M. Haar et al., *Œuvres philosophiques complètes*, vol. I, Paris, pp. 37-156).

SCHNEIDEWIN 1856

F.W. Schneidewin, *Sophokles*, Berlin.

TIEDEMANN – SCHWEPPENHÄUSER 1977

R. Tiedemann – H. Schweppenhäuser (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, vol. II/1, Francoforte (trad. fr. *Destin et caractère*, par Maurice de Gandillac e Pierre Risch in *Œuvres*, vol. II, Paris 2000, 198-209).

VERNANT 1972

J.-P. Vernant, *Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque*, in J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I*, Parigi, 21-40 (ora in *Œuvres. Religions, rationalités, politique*, vol. I, Paris 2007, 1086-1103).