

## ***Oedipe Roi, Sophocle***

Etude d'Alain Guerpillon (septembre 2010)

### **Lecture du 1<sup>er</sup> Stasimon**

C'est le 2<sup>ème</sup> chant du chœur après la parodos qui suit l'agôn entre Œdipe et Tirésias. Le chœur vient d'assister à la terrible malédiction lancée contre le héros voué à être parricide et incestueux. Ce stasimon présente les émotions et les interrogations du chœur, seul dans l'orchestra, selon un double mouvement correspondant aux déplacements de gauche à droite pendant la strophe et de droite à gauche pendant l'antistrophe. Ce mouvement de balancier va construire notre lecture : nous proposons de lire le stasimon, en prenant appui sur les analyses de Charles Segal sur la tragédie grecque *La musique du Sphinx*, Edition de la Découverte, 1987) non selon un axe linéaire (du coupable à l'innocent, du chaos à l'harmonie retrouvée) mais en superposant les deux mouvements : c'est dès lors la figure d'un Œdipe tout à la fois coupable et innocent qui est inscrite.

#### **Une structure apparemment signifiante : du désordre à l'ordre**

Str.1 : interrogation sur l'identité du meurtrier condamné par l'oracle

ant. str.1 : fuite éperdue du meurtrier cerné par les oracles

Str.2 : trouble du chœur devant les accusations de Tiresias mais refus de croire à la culpabilité d'Œdipe.

ant. str.2 : incertitude des paroles humaines des devins : Œdipe, le déchiffreur d'énigmes, est innocent

→ Str.1 et Ant. str.1 : terreur du chœur : le chant se fait vision de la fuite du coupable

→ Str2 et Ant str2 : Le chœur s'interroge, met en doute la parole du devin et proclame sa fidélité à Œdipe

Le stasimon semble donc opérer un mouvement qui va de la terreur du chaos à l'apaisement de l'ordre retrouvé. Le coupable est devenu innocent. Le désarroi initial du chœur se révélait dans sa difficulté à nommer ; son chant parvient finalement à rétablir une identité stable : de τὸν ἄδηλον ἄνδρα 475 à Οἰδιπόδα 495. En même temps, c'est le chemin inverse qu'opère la pièce ; dès lors, ce stasimon éclaire le sens de la parole tragique : il met en cause l'ambiguïté des mots, c'est-à-dire l'ambiguïté de la condition humaine. Il faut donc montrer comment c'est la figure même d'Œdipe qui est inscrite au cœur des 1<sup>ères</sup> strophe et antistrophe.

#### **Le langage énigmatique et vertigineux de l'oracle divin (θεσπιέπεια Δελφῖς εἶπε πέτρα)**

Le chant s'ouvre sur une question : Τίς ; (464) qui révèle tout le désarroi du chœur dans son incapacité à résoudre cette énigme, c'est-à-dire à formuler une identité. Cette difficulté à nommer se traduit sur le plan narratif par un jeu d'inversions qui tente de conjurer le chaos entrevu et à rétablir des structures mentales définies qui permettent de tracer une frontière entre le chaos et l'ordre, entre l'animalité et la divinité, entre le coupable pourchassé et ses vengeurs, entre la solitude qui vous rejette de l'humanité et le groupe social en harmonie avec les dieux ; on relèvera les deux thématiques antithétiques dominantes :

- \* la fuite (φυγᾶ πόδα νωμᾶν 469) ≠ la poursuite (ἐπενθρόσκει 470, ἔπονται 472, ἰχνεύειν 475,)
- \* la solitude (χηρεύων 479) ≠ la multitude (ἅμα 472, πάντα 475)

Les structures mentales semblent donc ici établies mais il faut aller plus loin et montrer comment celles-ci sont subverties projetant le chœur dans l'angoisse la plus absolue :

Alors même que l'opposition entre le monde animal et le monde des dieux semble clairement définie - l'animalité (ἵππων 468, ταῦρος 478) ≠ la divinité (ὁ Διὸς γενέτας 470, Κῆρες) - voilà que tout à coup une première perturbation s'opère : le même mot *petra* désigne la montagne sauvage (ὑπ' ἀγρίαν ὕλαν ἀνά τ' ἄντρα καὶ πέτρας ἅτε ταῦρος) et l'endroit sacré où les hommes peuvent rencontrer la voix prophétique divine (θεσπιέπεια Δελφίς ... πέτρα 464).

Mais plus encore, le début du stasimon fait cohabiter le dit θεσπιέπεια ... εἶπε et le non dit : ἄρρητ' ἀρρήτων 465, affirmant l'éclat du discours divin et l'aphasie fondamentale qu'il provoque, opposition que redouble en écho l'ouverture de l'antistrophe : Ἐλαμψε ... φανείσα φάμα 474-475 ≠ ἄδηλον 475 ; cette opposition trouve son prolongement dans l'évocation du rocher delphique, nombril de la terre et lieu centripète, centre de rassemblement pour les hommes et de rencontre entre les hommes et le dieu (τὰ μεσόμφαλα γᾶς 480) et celle du Parnasse neigeux (τοῦ νιφόεντος ... Παρνασσοῦ 475), lieu centrifuge qui marque l'insurmontable éloignement du dieu. Ce que laisse percevoir ce début de chant, c'est que les structures mentales que construit le langage pour résister au vertige du chaos peuvent à tout moment être emportées et c'est ce que souligne le lexique du mouvement dans les images d'instabilité qu'il donne à voir à l'instar des oracles qui voltigent :

- \* la tempête : ἀελλάδων
- \* la fuite : φυγᾶ, ἀπονοσφίζων 480
- \* le bond : ἐπενθρόσκει
- \* la chasse : ἰχνεύειν
- \* l'errance : φοιτᾶ
- \* le vol tourbillonnant : περιποτᾶται où l'image de l'oiseau révèle l'impuissance devant le surnaturel.

Ce que le chœur exprime ici, c'est la « tension entre surdétermination et absence de sens dans notre compréhension du monde, entre pouvoir et impuissance dans la compréhension de lui-même par l'individu » (C. Segal). Cette tension, cette oscillation est reprise dans la 2<sup>ème</sup> strophe par le chœur qui emploie le verbe métaphorique πέτομαι 486 ; au lieu de séparer l'homme de la bête, le langage tragique rend floues les frontières et l'expression ὅ τι λέξω δ' ἀπορῶ dit bien que les oracles qui viennent d'en haut (comme l'énigme de la Sphinge qui vient d'en bas), troublent la fonction de communication du langage.

### **Le langage signifiant de l'énigme (Φανερά ... πτερόεσσα... κόρα)**

La parole oraculaire se révélant incertaine et instable, c'est dès lors à un deuxième modèle de langage qu'a recours le chœur, celui de l'énigme, qui, lui, paraît clair (Φανερά 506 fait écho au φανείσα du v. 474). La compréhension du langage de la Vierge ailée rend évident le statut d'Œdipe comme σοφός (510) ; elle le stabilise en déchiffreur d'énigme : alors que l'oracle l'abaisse (ἐπενθρόσκει 469), l'énigme le fait roi légitime (ἀδύπολις 510)

## Le langage rassurant des hommes (τὰν ἐπίδαμον φάτιν)

La question que pose le chœur dans la 2<sup>ème</sup> strophe (Τί γὰρ ἦ Λαβδακίδαις ἦ τῶ Πολύβου νεῖκος ἔκειτ(ο);) permet de nommer Œdipe ([υῖός] Πολύβου), c'est-à-dire de rétablir son identité et ainsi de rétablir la différenciation avec le personnage innommable de la strophe 1 : la parole des hommes τὰν ἐπίδαμον φάτιν intègre Œdipe au cœur de la cité et conjure l'oracle φάμα du v. 475

Pour autant, en mettant l'accent sur l'identité d'Œdipe et sur sa qualité de déchiffreur d'énigme, le chœur renverse la figure du héros et le projette dans le chaos bestial de la 1<sup>ère</sup> antistrophe. Il convient en effet de regarder de près les effets de symétrie entre les 1<sup>ères</sup> strophe et antistrophe d'une part et les 2<sup>èmes</sup> strophe et antistrophe d'autre part :

les oracles voltigent περιποτᾶται 481 // le chœur voltige πέτομαι 486

les hommes chassent ἰχνεύειν 475 // le chœur ne peut encore attaquer Œdipe εἶμ' Οἰδιπόδα 495

l'homme inconnu τὸν ἄδηλον ἄνδρα 475 // le meutre inconnu ἀδήλων θανάτων 496

le fils de Zeus ὁ Διὸς γενέτας 471 // Zeus ὁ τ' Ἀπόλλων 497

Τίς 464 // Τί ... νεῖκος 487

les oracles τὰ ... μαντεῖα 481 // le devin μάντις 500

Apollon se jette sur lui (ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρόσκει 470) // la Vierge ailée vint contre lui (ἐπ' αὐτῶ πτερόεσς ἦλθε κόρα 506)

Or, la différence tient à ce qu'il s'agit d'un homme inconnu dans le 1<sup>er</sup> mouvement (τὸν ἄδηλον ἄνδρα 475) et d'Œdipe (Οἰδιπόδα 495) le déchiffreur de l'énigme dans le second. Renvoyer Œdipe à la découverte de l'énigme, c'est mettre en question le langage qui, de clair, intelligible et défini devient ambigu et énigmatique. Renvoyer Œdipe à son identité, c'est le renvoyer à son origine.

S'installe ainsi un axe horizontal - de la montagne sauvage (ὕπ' ἀγρίαν ὕλαν ἀνά τ' ἄντρα καὶ πέτρας 478) à la cité (ἐπίδαμον 495), de la bête (ταῦρος 478) au roi adulé (ἀδύπολις 510) - et un axe vertical - du plus haut au plus bas : de l'oracle d'Apollon à l'énigme de la Sphinge, du roi illustre (τὰν ἐπίδαμον φάτιν 495) au bouc émissaire (ἰχνεύειν 475). Au point d'intersection, Œdipe, le personnage dont l'identité consiste précisément dans cette concentration de contradictions. Ce qui fait peur au chœur, c'est justement ce chaos des structures mentales que métaphorise les inversions dans le code social (roi et bouc-émissaire), rituel (sauveur et souillure), sexuel et familial (fils et mari, père et frère, femme et mère) : une expression dit précisément ce chaos, formule l'inexprimable et pense l'impensable : ἄρρητ' ἄρρητων 465.

C'est dès lors un Œdipe, archétype du personnage tragique que permet de mettre à jour ce stasimon (ou selon la formule de Vernant « *paradigme de l'homme ambigu, de l'homme tragique* ». Il est celui chez qui les deux extrêmes cohabitent (le taureau et le héros (σοφὸς 510),

Il faut donc maintenant relire les 1<sup>ères</sup> strophe et antistrophe pour montrer comment s'opère le renversement et montrer que notre 1<sup>ère</sup> lecture qui voyait dans ce stasimon une progression vers la maîtrise du chaos en cache une seconde qui, au contraire, joue du renversement.

Alors que ce stasimon est explicitement fait pour conforter Œdipe le sage, il le place implicitement au cœur de la nature sauvage ; πόδα 469 et ποδὶ en 479 inscrivent le nom du héros en le rendant à son origine bestiale du Cithéron. Il est l'Œdipe, pieds enflés, rejeté par ses parents dans la nature sauvage, qui finira comme il a commencé, exilé, même s'il tente d'échapper aux oracles (ἀπονοσφίζων 480) et en même temps l'Œdipe qui sait (σοφὸς 510)

l'énigme du pied proposée par la Vierge ailée (πτερόεσσ'... κόρα 506). Pour que l'on sache qui est Œdipe, il faut que s'inverse le 1<sup>er</sup> personnage avec le 2<sup>ème</sup>, comme doit s'inverser la lecture du stasimon : le roi légitime et le savant doivent se lire comme la souillure abominable 465 et le pharmakos 475. Le participe du v. 479 montre que la solitude du taureau est aussi un « veuvage » et en même temps le contraire d'un mariage trop proche τὸν ἄγαμον γάμον 1214 : *hymen qui n'a rien d'un hymen*. L'interrogatif qui ouvre notre chant pose bien la question essentielle, celle de l'identité et le stasimon fait tout à la fois d'Œdipe le roi responsable de l'oracle, le suppliant au sanctuaire delphique (via Créon) et l'animal coupable dénoncé par l'oracle ; celui qui cherche et l'objet de cette recherche. Le verbe ἰχνεύειν 475 transforme le pisteur en pisté et l'infinitive τὸν ἄδηλον ἄνδρα πάντ' ἰχνεύειν fait écho à l'infinitive de 226 explicitant le décret d'Oedipe τοῦτον κελεύω πάντα σημαίνειν ἐμοί. Le pisteur qui chasse le fauve dans la montagne, loin des humains, devient ce fauve errant qui est pisté, chassé par l'imprécation aux pieds terribles (δεινόπους ἀρά 418) de ses parents, et qui erre et mugit comme un fauve (φοιτᾷ 476 → 1255 ; δεινὰ βουχηθεὶς 1265) vivant dans les montagnes (ναίειν ὄρεσιν 1451).

Le langage tragique est désormais obscur et peut à tout moment opérer des renversements et l'ἀδύπολις 510 se révéler un ἄπολις, un exilé, rejeté de l'humanité et solitaire, renvoyé au malheur de ses stigmates μέλεος μελέω ποδὶ 479.

L'exemple le plus significatif de ce renversement et de l'ambiguïté désormais constitutive du langage tragique est concentré dans la Sphinge : Φανερά γὰρ ἐπ' αὐτῷ πτερόεσσ' ἦλθε κόρα 506 ; sa victoire sur la Shinge, dans une rencontre solitaire analogue à sa 1<sup>ère</sup> visite à Delphes le fait roi (τὰν ἐπίδαμον φάτιν 495, ἀδύπολις 510) et en même temps l'ouvre au mariage qui le met hors de l'ordre humain. Comme le dit en effet Segal, la Sphinge pointe vers le bas, le monstrueux, le sous-humain, violant tout à la fois le code linguistique par son énigme, le code biologique par sa forme mixte (lion, oiseau, femme), le code sexuel par son ascendance incestueuse (née, selon Hésiode, d'Echidna et d'Orthos, Orthos étant né de l'union d'Echidna et de Typhon) et le code social : par sa situation à l'extérieur de la cité (ou à l'intérieur), il en menace l'intérieur. Une fois l'énigme résolue, elle se lance d'un endroit élevé dans sa mort (voir Apollodore, Bibliothèque, 3.5.7.8) tout comme Œdipe s'élancera de la place la plus haute dans la cité à la plus basse (voir le 2<sup>ème</sup> stasimon).

Ainsi C. Segal peut conclure que « *la victoire sur la sphinge n'est pas une victoire de l'intelligence humaine mais la bestialité libérée au no man's land du carrefour. Œdipe protège l'ordre civilisé en vainquant un monstre bestial sans triompher de la dimension interne de cette monstruosité-là* ».

Ce stasimon éclaire le sens du message tragique : le langage est désormais outil d'opacité et d'incommunicabilité ; à travers l'ambiguïté des mots, c'est l'ambiguïté de la condition humaine et de ses valeurs qui est mise à jour. Il faut maintenant montrer comment le chant illustre cette problématique fondamentale. Nous avons déjà relevé l'ambivalence du nom πέτρα (464 // 478) ; on peut aller plus loin en relevant le lexique de l'indicible : ἄρρητ' ἀρρήτων 465, ἄδηλον 475, ἀδήλων 496, ὅ τι λέξω δ' ἀπορῶ 485, Οὐτε πάροιθεν ποτ' ἔγωγ' οὔτε τανῦν πω ἔμαθον 490, le sens contradictoire de la même notion de σοφία : celle d'Œdipe (σοφὸς 510) et celle de Tirésias (σοφὸς 484), la parole divine (θεσπιέπεια Δελφίς εἶπε πέτρα 464, φανείσα ... φάμα 474-475, τὰ μεσόμφαλα γὰς ... μαντεῖα 480-481) source de connaissance dans le monde des

dieux (ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν εἰδότες) mais d'incertitude dans le monde des hommes (περιποτᾶται 482, πέτομαι 486, οὔτε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσκονθ' 485, ὅ τι λέξω δ' ἀπορῶ 485), ce qui conduit à mettre en doute la valeur de la parole d'un devin (v. 500-503). Cette ambiguïté se retrouve dans le verbe Ἐλαμψε 474 censé révéler la vérité divine mais qui, en fait, par la synesthésie qu'il opère combinant vision et son - « *l'oracle qui vient d'apparaître éclate en lumière* » - fait mesurer à quel point le langage dans sa double fonction de cognition et de communication est vain. Parler, entendre et voir ne vont plus de soi chez les hommes.

Finalement, ce que dit ce stasimon, c'est l'impossibilité pour l'homme de parvenir à saisir et à ordonner le monde. Œdipe, le déchiffreur d'énigmes verbales est conduit à la défaite par l'énigme de son être, avant d'être capable de trouver, avec sa propre vie, une réponse plus profonde à l'énigme de la sphinge et cela pas seulement avec des mots qui ne permettent plus d'atteindre la vérité de l'être. Il faudra qu'Œdipe rejoue la scène primitive de l'union avec la mère pour toucher, par une souffrance au-delà des mots, la condition humaine. Alors Œdipe donnera son ultime réponse à la sphinge : Oedipe tyran devient à la fin de la pièce Œdipe l'homme ; à défaut d'être résolu, le motif tragique est devenu intelligible. Comme l'écrit Rilke dans sa lettre du 26 mai 1922 : « *Que nous soyons pris dans une destinée aveugle, que nous l'habitons, c'est après tout la condition de notre regard ... ce n'est que par la cécité de notre destinée que nous sommes vraiment étroitement liés au merveilleux assourdissement du monde, c'est-à-dire à ce qui est entier, que nous ne pouvons embrasser d'un seul coup d'œil et qui nous surpasse...* ». C. Segal peut conclure : « *Pour Sophocle cet assourdissement est δεινός (Δεινὰ μὲν οὔν, δεινὰ ταρασσει σοφὸς οἰωνοθέτας 484), terrible et merveilleux car donner dans sa propre vie l'exemple du mystère de l'existence, ce n'est pas une bénédiction mais une malédiction.* »

## Éléments pour la lecture de la tirade du messager tragique : v.1237-1267

La tirade du messager tragique est évidemment un moment fort de l'exodos propre à susciter la terreur chez le spectateur comme le dernier kommos d'Œdipe qui le suit sera propre à susciter sa pitié. La lecture doit donc montrer comment l'écriture de l'hypotypose contribue à cet effet. Nous proposons quelques éléments, sans faire un relevé exhaustif, qui font de cette scène un véritable spectacle. Mais nous voudrions mettre en évidence qu'il y a plus. La mise en scène du récit vise surtout, dans la perspective de notre lecture, à faire accéder le spectateur à la représentation de la scène primitive interdite, celle de l'union – de la ré-union- du fils avec la mère. Il s'agit donc de donner à voir théâtralement le tabou absolu de l'union incestueuse. Mais pour cela il faudra revenir sur le vers 1267 et montrer que le texte grec retenu par telle ou telle édition peut être discuté et que le choix de retenir telle ou telle version peut infléchir notre lecture. C'est là un bel exemple pour montrer aux élèves que seule la connaissance effective de la langue grecque permet de lire de façon pertinente les textes.

### I. Susciter le désir du spectacle

Le texte s'ouvre sur un effet de mise en attente dans le cadre d'une écriture dilatoire :

- exclamation initiale suivie du futur (1224 : « *entendre* » et « *voir* » et 1225 « *supporter* » amplifié par le contre-rejet ὅσον δ' ; jeu des images hyperboliques de l'Ister et du Phare qui donnent à voir pour mieux faire sentir que la scène qui va se jouer n'a nul équivalent. Ce n'est pas tant la nouvelle qui nous est refusée : 1235 μαθεῖν, τέθνηκε θεῖον Ἰοκάστης κάρα que la mise en scène de la nouvelle. Tout le début de la tirade insiste sur ce qui nous échappe 1238 τῶν δὲ προαχθέντων τὰ μὲν ἀλγιστ' ἀπεστιν. L'effet est de susciter le désir d'un spectacle (ce que l'on va voir et entendre) dont on ne cesse de nous dire qu'il se dérobe à nous. En ce sens l'irruption d'Œdipe dans son agitation frénétique d'ouvrir les portes de la chambre doublera l'agitation du spectateur désormais avide d'avoir accès au spectacle qui ne cesse de nous être présenté et refusé en même temps : 1238 ἢ γὰρ ὄψις οὐ πάρα. On comprend que les modalités expressives saturent le début de la tirade : exclamation, interrogation, négation.

Le récit cependant, même lacunaire, semble s'enclencher : 1239-1240

Ὅμως δ', ὅσον γε κὰν ἐμοὶ μνήμης ἔνι,  
πεύσῃ τὰ κείνης ἀθλίας παθήματα.

C'est dès lors l'écriture de la terreur qui domine. On peut noter tous les effets de la dramatisation en insistant par exemple sur le tempo haletant du récit en faisant relever le marqueur temporel ὅπως « dès que » (v.1241 et 1244), le présent de narration (mais n'est-il pas aussi un présent d'énonciation dans la mesure où tout est fait, notamment grâce au jeu des discours, pour que d'auditeurs nous devenions spectateurs de la scène) καλεῖ (v.1245) φοιτᾷ(v.1255) κᾶμπιπτει(v.1262) ὀρᾷ(v.1265), les verbes de mouvement παρήλθε (v.1241), ἔτετο(v.1242), ἐβλήθη(v.1244), εἰσέπαισεν (v.1252), περιπολοῦντα(1254), les verbes d'action violente σπῶσα(v.1243), ἐπιρράξασα(v.1244), ἐνήλατο (v.1261) et ἔκλινε (v.1262). Cette dramatisation tient encore au jeu des discours : narrativisé au vers 1245 et 1249, indirect au v. 1247, 1250 et 1257 d'où l'emploi des optatifs de discours indirects (λίποι, τέκοι, κίχοι). On peut encore relever le lexique de l'horreur dans les v. 1263-1265 évoquant la pendaison auxquels répondront les vers où Œdipe se crève les yeux et où les images se multiplient. Mais ce qui nous est donné à voir dans un extraordinaire jeu de miroir est une double scène qui précisément s'arrête au moment où l'indicible doit se dire : c'est ainsi que les vers 1255-1262

constituent une narration qui redouble celle des vers 1241-12450 : à l'agitation effrénée de Jocaste répond celle d'Œdipe, à l'appel et aux pleurs de celle-ci répondent les supplications et le cri de celui-ci, à la violence de la mère fait écho la demande de l'arme du fils. Dans les deux cas les scènes se déroulent devant des spectateurs impuissants et incapables d'avoir accès à ce qui est vraiment le cœur du spectacle ; là encore les échos sont remarquables : 1251 : Χῶπως μὲν ἐκ τῶνδ' οὐκέτ' οἶδ' ἀπόλλυται / 1253 οὐκ ἦν τὸ κείνης ἐκθεάσασθαι κακόν. La scène se clôt sur une démultiplication vertigineuse des regards qui nous fait, enfin, spectateur de la pendaison de la reine (1263) avant que Œdipe n'en soit lui-même spectateur. Mais c'est alors que nous est donné à voir le spectacle terrible : δεινὰ δ' ἦν τὰνθ' ἐνδ' ὄρᾶν.

### Rejouer la scène primitive

Comment dès lors comprendre la construction de la scène dont on voit bien que l'enjeu n'est pas tant dans l'énonciation de la mort de Jocaste que dans la représentation du moment où le fils voit et rejoint sa mère ? Bien évidemment, il s'agit ici de susciter la terreur et en ce sens la construction en crescendo de l'horreur est aisée à analyser. Mais il se joue autre chose de plus essentiel. C'est le moment où nous accédons à la représentation de la scène primitive qu'Œdipe va revivre. La mise à mort de Jocaste nous apparaît ici comme substitutive de l'autre scène, bien plus terrifiante, celle du tabou absolu : l'union incestueuse du fils avec sa mère qui relève de l'indicible comme le souligne l'adunaton du v.1254 γυναιῖκα τ' οὐ γυναιῖκα qui reprend celui du v. 1214 ἄγαμον γάμον. Il faut bien relire la subordonnée que commente l'expression δεινὰ δ' ἦν τὰνθ' ἐνδ' ὄρᾶν qui annonce le point culminant de l'horreur avec la sanglante mutilation du héros : ἐπεὶ δὲ γῆ ἔκειτο τλήμων traduite dans l'édition Les Belles Lettres par « *et le pauvre corps tombe à terre* », par « *Et la malheureuse étant tombée contre terre* » (Odoï Elektronikai) ou par « *Elle gisait à terre la pauvre femme* » (Bordas) ou par « *et le cadavre s'affaisse* » (GF).

Or, le texte de Sophocle est établi à partir de deux principaux manuscrits : le Laurentianus XXXIII, 9 qui date de la deuxième moitié du X<sup>ème</sup> siècle conservé à Florence ; il contient une foule de corrections dont celle du scholiaste (ὁ διορθωτής) et le Parisinus 2712 conservé à la bibliothèque nationale ; il date du XIII<sup>ème</sup> siècle et ne comporte que peu de corrections. La version que retient le texte Budé et toutes les éditions mentionnées ci-dessus est celle qui correspond aux corrections autres que celles du scholiaste du Laurentianus et dont il n'est pas possible d'identifier les mains trop nombreuses. Or, il existe une autre version – indiquée dans l'édition Budé - qui correspond aux textes convergents du Laurentianus et du Parisinus non corrigés et qui donne ceci :

ἐπεὶ δὲ γῆ ἔκειθ' ὁ τλήμων

C'est sur cette leçon que s'appuie M. Artaud quand il traduit (Editions Mille et une nuits) : « *et (il) se courba sur le corps inanimé* »

On peut alors comprendre que ce n'est pas Jocaste qui gît à terre mais bien le malheureux Œdipe couché sur le corps de sa mère après l'avoir détaché. Et c'est bien cette scène qui va alors entraîner « *les choses terribles à voir* ». En comprenant son crime, c'est-dire en le revivant, Œdipe accède à la conscience de soi et cette soudaine clarté l'aveuglera. Et c'est bien ce basculement dans l'animalité qui court à travers tout le texte, le héros rejoignant ici ses origines ; si on prête attention au texte, on est frappé de la reprise des mêmes images que celles qui désignaient l'animal criminel au début du 1<sup>er</sup> stasimon : il est celui qui « *erre* » (φοιτᾷ 476 et 1255) et qui « *mugit* » (βρυχηθείς) au moment de détacher la corde ; le verbe βρυχᾶσθαι renvoie à la bête

sauvage –rugissement ou mugissement- et particulièrement à ce taureau du 1<sup>er</sup> stasimon fuyant dans la montagne sauvage. Le commentaire du messager à la fin de sa tirade met l'accent sur la faute de l'inceste : utilisation du duel : ἐκ δυοῖν (1280) et de la redondance οὐ μόνου ... ἀλλ' ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ συμμιγῆ (1281).

Le destin d'Œdipe s'est bien accompli. *Œdipe Roi* est cette pièce qui condamne le héros à revivre la scène primitive et à enfin donner son vrai sens à l'énigme de la Sphinx : Œdipe est bien cet être monstrueux qui brouille tous les codes dans le mélange qu'il opère des générations.