

ENTRE CRIMES ET CHÂTIMENTS, LE HÉROS TRAGIQUE FACE À SON DESTIN

Le monde de la tragédie du V^e siècle avant J.-C. est un monde dans lequel tout événement irrationnel est en partie lié à la religion. De diverses manières, les poètes tragiques ont essayé de donner une voix à tout ce que les hommes ne pouvaient expliquer et des notions fondatrices de cette culture grecque ont vu le jour. Ainsi la divinité toute-puissante souffle à certains privilégiés la connaissance intemporelle du destin des hommes qui semble, lui, être impénétrable. Dans cet univers où tout semble être joué d'avance et dans lequel les hommes subissent la toute puissance-divine, les hommes revendiquent néanmoins la responsabilité personnelle de leurs actes. Le héros se révèle non seulement aux autres hommes par le biais de la reconnaissance et de l'étendue de son potentiel à agir, mais aussi aux dieux à travers la réalisation de la volonté divine qui s'exprime dans la mort de tout coupable. Il n'est pas exempt de tout châtement qui punit justement le criminel et la souillure qu'il produit lui ouvre alors définitivement les portes de son destin. La vengeance d'autrui semble irrémédiable : des visions de mort et des êtres infernaux surgissent du néant pour accomplir la dernière partie du sort dévolu au coupable.

1. Fatalité ou responsabilité humaine ?

Avant de nous intéresser véritablement aux meurtres de la famille des Atrides, nous allons examiner une question des plus délicates qui hante la tragédie grecque du V^e siècle avant J.-C. Les Tragiques offrent de multiples réponses sur la part de responsabilité de chacun dans ses propres décisions et dans ses propres actes. Le héros tragique est par essence même, du fait de ses malheurs, sous l'emprise de la fatalité, sous le regard divin généralement réprobateur mais aussi, dans une certaine mesure, sous le coup de ses propres passions. Toutes ces influences peuvent tour à tour se repousser ou collaborer, selon les visées des Tragiques, afin que les personnages parviennent à prendre les décisions qu'ils jugent les meilleures. Oreste notamment est le héros tragique qui lutte dans ce monde qui veut le voir commettre un acte sacrilège pour réparer les fautes antérieures. Mais certains personnages, s'ils sont écoutés, peuvent indubitablement éclaircir les zones d'ombre du destin auxquelles les hommes sont confrontés : ce sont les inspirés des dieux.

1. Les détenteurs de l'inspiration divine

La tragédie grecque est nourrie d'informations relatives à l'avenir des personnages. Même si les spectateurs du V^e siècle avant J.-C. connaissaient d'avance le dénouement de la pièce qu'ils venaient voir, ils étaient certainement attentifs aux formulations qui pouvaient donner des indices aux personnages sur la suite de leurs parcours. En ne les comprenant pas toujours, ces derniers glissaient alors de la toute proche révélation de la vérité à l'inévitable obscurité, ce qui était un moyen pour augmenter considérablement la tension dramatique. Les Tragiques se sont donc plu à parsemer leurs pièces de ces indications. Parmi les protagonistes qui avaient le don de voyance, nous ne pouvons bien évidemment pas exclure les dieux, et des trois Tragiques, celui qui a donné le mieux cette voix prophétique aux dieux, c'est Euripide. Par le biais d'un *deus ex machina*, l'auteur donnait à la divinité le moyen d'éclairer les hommes sur l'incertitude de leur avenir. Dans *Électre*, les Dioscures apparaissent à la suite de la mort de leur sœur, Clytemnestre ; dans *Oreste*, il s'agit d'Apollon qui met fin aux querelles entre Ménélas et son protégé et dans

Iphigénie en Tauride, ce n'est autre qu'Athéna qui surgit pour sauver Oreste et Électre. Dans les trois cas, les dieux interviennent pour apaiser, ne serait-ce que pour un temps, la situation. La révélation est toujours claire et comprise par les protagonistes dans la mesure où ce sont des dieux qui la proclament. Certains personnages, à des moments précis, peuvent pressentir l'avenir par rapport à une situation qu'ils jugent délicate, comme par exemple Égisthe face au foie du taureau auquel il manque un lobe¹¹³. L'haruspicine ou l'intuition dont les personnages peuvent faire preuve ne révèlent pas que ceux-ci sont en communion avec la divinité. En revanche, il est des personnages, dont le rôle est bien plus révélateur, il s'agit des devins et des prophètes. Il est frappant de voir la place que tient l'inspiration ou la possession divine et la précision avec laquelle leurs manifestations sont décrites. Nous pouvons mettre en parallèle des personnages inspirés ou égarés que l'on rencontre chez Eschyle et chez Euripide. Tous deux se sont servis de cette classe de personnages pour mettre en évidence l'étroit rapport de l'homme et des dieux. Dans *Électre*, Sophocle ne semble pas avoir suivi cette tendance, les dieux – toujours présents dans la tragédie – sont absents dans le déroulement même de l'action¹¹⁴. Eschyle dans *Agamemnon* et Euripide dans *Iphigénie en Tauride*, évoquent le célèbre Calchas. Loin d'être possédé par un dieu, sa caractéristique majeure est celle de l'interprétation divine des signes obscurs pour les hommes. Ne révélant que ce que les dieux veulent bien lui faire voir, il semble être restreint dans ses interprétations par les dieux eux-mêmes :

Τόσον περ εὐφρων ἅ Καλά,
 δρόσοις ἀέπτοις μαλερῶν λεόντων
 πάντων τ' ἀγρονόμων φιλομάστοις
 θηρῶν ὀβρικάλοισι τερπνά,
 τούτων < μ' > αἰτεῖ ξύμβολα κρῖναι,
 δεξιὰ μὲν, κατάμομφα δὲ φάσματα.

« Je m'arrête : c'est là tout ce qu'en sa bonté la Toute-Belle, qui met ses complaisances aussi bien dans les faibles fruits des lions farouches que dans les tendres nourrissons de toutes les bêtes des champs, m'invite à expliquer des signes que ces oiseaux nous apportent □ apparitions d'espoir et d'alarme à la fois ! »¹¹⁵

¹¹³ Euripide, *Électre*, v. 826-833.

¹¹⁴ Dans *Ajax*, Sophocle nous présente son héros victime de la *μανία* (mania), la « folie », envoyée par une divinité. Euripide a certainement été influencé par cette pièce et celle d'Eschyle, *les Choéphores*, pour mettre en scène la folie d'Oreste.

¹¹⁵ Eschyle, *Agamemnon*, v. 140-145.

Eschyle évoque également la prophétesse Cassandre¹¹⁶, tout comme Euripide¹¹⁷. Son état est celui d'une jeune femme qui semble être inspirée et possédée par Apollon, dans la mesure où la prophétie est un état d'inspiration dans lequel elle entre dans un contact direct, brutal et individuel avec la divinité¹¹⁸. Elle n'est pas par conséquent maîtresse de ses visions, elle les subit lorsqu'Apollon le décide. Dans la scène où apparaît Cassandre, elle rompt son silence en lançant un cri inarticulé, une fois que Clytemnestre est entrée dans le palais : ὀτοτοτοτοῖ πόποι δᾶς, « hélas ! ah ! terre et ciel ! », suivi d'un appel à Apollon répété quatre fois¹¹⁹. Ce travail prophétique s'exprime en premier lieu dans le chant durant lequel elle voit les horreurs commises par la lignée des Atrides. Ce chant est pourvu d'un sens : il exprime un sentiment d'angoisse symbolisé dans une situation tout à fait particulière. Il se distingue seulement de la parole parce qu'il est moins rationnel et plus mystérieux. Cette manifestation s'accompagne d'un trouble de « l'âme en feu », ἐγὼ δὲ θερμόνους¹²⁰ et d'un tournoiement du personnage : ὑπ' αὖ με δεινὸς ὀρθομαντείας πόνος στροβεῖ ταρασσῶν φροϊμίαις, « de nouveau le travail prophétique, terrible, me fait tourner sur moi-même et m'affole de son < horrible > refrain ! »¹²¹. La folie qui s'empare d'elle par à coups, lui fait se souvenir que ses compatriotes l'appelaient φοιτάς, « vagabonde »¹²², c'est-à-dire à la fois la vagabonde et l'insensée dont la maladie se manifeste par crises. Elle sent venir les trois accès qui la secouent¹²³ : les hallucinations se succèdent, s'entrecroisent dans un esprit livré au délire le plus chaotique. Les exclamations, les gémissements, les cris d'effroi, les saccades des gestes et des discours, les mouvements de recul¹²⁴ contribuent tous au même titre que les hallucinations à traduire extérieurement le travail prophétique de la victime d'Apollon.

¹¹⁶ *Ibid.*, v. 1072-1326.

¹¹⁷ Euripide s'intéresse lui aussi à l'expression du délire prophétique de Cassandre dans *les Troyennes*, v. 308-461.

¹¹⁸ Les termes employés par le poète soulignent l'origine divine des prophéties de Cassandre : notamment les mots de la famille de μαντις, « prophétesse » : *Agamemnon*, v. 1098, v. 1105, v. 1195, v. 1202, v. 1215, v. 1241, v. 1265 et v. 1275.

¹¹⁹ Eschyle, *Agamemnon*, le cri de Cassandre : v. 1072 et v. 1076, l'appel à Apollon : v. 1073, v. 1077, v. 1080 et v. 1085.

¹²⁰ *Ibid.*, v. 1172 et v. 1256 : παπαῖ οἶον τὸ πῦρ· ἐπέρχεται δ' ἐμοί, « ah ! ah ! quel est ce feu ? Et il marche sur moi ».

¹²¹ *Ibid.*, v. 1215-1216. Ce tournoiement peut nous faire penser au naufrage des navires argiens, tournoyant, sous l'impulsion de l'ouragan avant de disparaître dans les flots, v. 650- 657.

¹²² *Ibid.*, v. 1273.

¹²³ *Ibid.*, la première crise a lieu à partir du v. 1072, la seconde au v. 1214 et la troisième au v. 1256.

¹²⁴ *Ibid.*, après le v. 1305 et après le v. 1314.

Grâce à ce don des dieux, la clairvoyance des devins et des prophètes ne semble être limitée ni dans l'espace ni dans le temps. Les dieux éternels ne connaissent eux non plus aucune limite et chez Euripide, le seul qui annonce aux personnages un fait inconnu lié au passé, c'est Apollon dans *Oreste*. En effet Hélène a provoqué la guerre de Troie pour purger la terre des hommes¹²⁵. Le devin Calchas, lui, rappelle étroitement le passé, le présent et le futur dans un tout. En effet, nous le verrons, son pouvoir lui permet de lire un message de diverses façons dans le temps et dans l'espace. Cassandre ne connaît pas cette particularité et de ce fait, elle est chargée de rappeler le passé en évoquant les crimes antérieurs : l'adultère de Thyeste avec la femme d'Atrée, origine de cette longue chaîne de maux¹²⁶, puis le révoltant festin de Thyeste. Les visions de Cassandre sont toujours impressionnantes, d'abord générales elles évoquent l'ensemble des meurtres :

Πολλὰ συνίστορα,
αὐτόφωνα κακὰ κατατόμα
ἀνδροσφαγεῖον καὶ πέδορραντήριον.

« *Des crimes sans nombre, des meurtres qui ont fait couler le sang d'un frère, des têtes coupées..., un abattoir humain au sol trempé de sang.* »¹²⁷

Lieu de boucherie et de sacrifice, le palais des Atrides devient un lieu sacrilège. Puis les images deviennent plus précises : κλαιόμενα τάδε βρέφη σφαγὰς ὀπτάς τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας, « *ces enfants que je vois pleurer sous le couteau et ces membres rôtis dévorés par un père* »¹²⁸. L'abjection du crime est accrue par le fait que le meurtre est lié à l'anthropophagie du père qui dévore ses enfants. Enfin les apparitions sont de plus en plus horribles :

Παῖδες θανόντες ὡσπερ εἰ πρὸς τῶν φίλων,
χειῖρας κρεῶν πλήθοντες, οἰκείας βορᾶς,
σὺν ἐντέροις τε σπλάγχχν', ἐποίκιστον γέμος,
πρέπουσ' ἔχοντες, ὧν πατὴρ ἐγεύσατο.

¹²⁵ *Oreste*, v. 1638-1642. Les Dioscures dans *Électre* connaissent l'ordre d'Apollon et dans *Iphigénie en Tauride*, Athéna rappelle qu'elle a envoyé elle-même Oreste dans ce pays pour récupérer la statue d'Artémis. Tout cela n'est donc en rien nouveau pour les protagonistes des pièces.

¹²⁶ Le crime initial ne peut-être le meurtre de Myrtilos parce qu'Eschyle ne remonte jamais au-delà de trois générations.

¹²⁷ Eschyle, *Agamemnon*, v. 1090-1092.

¹²⁸ *Ibid.*, v. 1096-1097.

« On dirait des enfants tués par des parents ; les mains pleines de chairs – leur corps même offert en pâture ! – ils portent une pitoyable charge et d'entrailles et de viscères, qu'un père approcha de sa bouche ! »¹²⁹

Toutes ces descriptions sont brèves mais tracées avec une telle vigueur que les images de sang et d'horreur se fixent dans la mémoire en traits ineffaçables. Le chœur frissonne en entendant la description de la mort des enfants de Thyeste :

Τὴν μὲν Θυέστου δαῖτα παιδείων κρεῶν
ξυνῆκα καὶ πέφρικα, καὶ φόβος μ' ἔχει
κλύοντ' ἀληθῶς, οὐδὲν ἐξηκασμένα·

« Tu as parlé du festin préparé à Thyeste avec les chairs de ses enfants : j'ai compris et j'ai frissonné, et la terreur me prend, à ouïr la vérité crue et sans images. »¹³⁰

Dans les chants inspirés de son délire, les visions qui apparaissent à Cassandre surgissent l'une après l'autre, sans lien entre elles et sans souci d'explication. C'est quand l'inspiration la quitte, que les visions s'effacent, que le chant laisse la place à la parole et le délire à la pensée lucide et rationnelle, que Cassandre cherche à lier entre eux les forfaits et les désastres du passé, du présent et de l'avenir. Ainsi elle remonte au-delà de ses visions et atteint la faute première, l'adultère¹³¹. Elle domine ses paroles et sait parfaitement ce qu'elle dit, même dans les moments de crise : le message divin qui lui parvient ne lui reste pas obscur, elle le comprend et veut qu'il soit compris par le chœur. En évoquant la malédiction qui pèse sur toute la race, Cassandre étonne les vieillards :

Θαυμάζω δέ σε
πόντου πέραν τραφεῖσαν ἀλλόθρουν, τὸ πᾶν
κυρεῖν λέγουσαν, ὥσπερ εἰ παρεστάτεις.

« Mais j'admire comment, élevée sur des rives lointaines, étrangère à notre langage, tu rencontres partout la vérité, comme si tes yeux l'avaient vue. »¹³²

Elle sait tout ce qui s'est déroulé dans le palais des Atrides, et elle utilise ces évocations du passé pour que les vieillards acceptent de croire que le futur qu'elle leur annonce est vrai. En montrant sa connaissance des crimes antérieurs d'une famille étrangère à la sienne, Cassandre s'assure une reconnaissance de ses dons de prophétesse pour la première et dernière fois.

¹²⁹ *Ibid.*, v. 1219-1222.

¹³⁰ *Ibid.*, v. 1242-1244.

¹³¹ *Ibid.*, v. 1191-1193.

¹³² *Ibid.*, v. 1199-1201.

L'autre caractéristique de ces êtres hors du commun repose essentiellement sur leur capacité à annoncer le futur aux hommes – les dieux eux aussi en témoignent¹³³. Dans ce cas là, les messages des dieux se font obscurs et de ce fait, leurs oracles prêtent à des interprétations contradictoires¹³⁴. Les héros ne savent que faire et s'interrogent en vain sur ce que veulent les dieux. Anxieux de savoir ce qui les attend, de connaître ce que veulent les dieux et d'être éclairés sur ce qu'ils doivent faire, les héros tragiques recourent volontiers aux oracles et aux devins. Ceux-ci répondent alors à leurs interrogations, et leurs interventions sont souvent décisives. Dans le début de l'*Agamemnon*, le chœur rappelle la prédiction de Calchas et affirme que : τέχναι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι, « *l'art de Calchas n'est pas sans effet* »¹³⁵. Le rôle du devin consiste alors à lever le voile de l'incertitude ; en grec, cela s'appelle dire l'*ἀλήθεια* (l'alèthéia), « la vérité ». Le présage de Calchas mêle tout à la fois, le passé, le présent et l'avenir des Atrides dans une scène de chasse animale où deux aigles dévorent une hase pleine¹³⁶. Le devin en déduit aussitôt que les aigles sont les Atrides, que ceux-ci prendront Troie, qu'Artémis insultée par le meurtre de la hase, risquera d'exiger une rançon beaucoup plus lourde – Iphigénie –, ce qui entraînera à son tour d'autres catastrophes : μίμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος οἰκονόμος δολία μνάμων Μῆνις τεκνόποινος, « *car, prête à se redresser un jour terrible, une intendante perfide garde la maison, la Colère, qui n'oublie pas et veut venger une enfant* »¹³⁷. Ainsi est annoncée la vengeance rusée de Clytemnestre symbolisée par la Colère. Dans le présage, les aigles apparaissent du côté du bras qui tient la lance, c'est-à-dire du côté droit, ce qui signifie qu'il s'agit là du succès prochain de l'entreprise engagée par les Grecs. L'un des deux aigles a le dos noir, couleur systématiquement attachée au malheur et à la mort, et l'autre blanc, couleur religieusement bénéfique. L'aigle noir ne peut être que le roi Agamemnon qui connaîtra de nombreux malheurs et l'aigle blanc représente par conséquent Ménélas, pour qui l'affaire se terminera bien. La hase pleine symbolise non seulement Troie, mais aussi Iphigénie sacrifiée par son père. En effet, dans ce présage, la chasse est l'image d'un sacrifice monstrueux, celui d'Iphigénie. Dans *Iphigénie en Tauride*, la jeune princesse rappelle que le présage de Calchas l'a vouée au

¹³³ Euripide, *Électre*, v. 1249-1275 ; *Oreste*, v. 1629-1663 et *Iphigénie en Tauride*, v. 1446-1467.

¹³⁴ Nous savons qu'à Delphes, les augures de la Pythie devaient, pour être utilisables, faire l'objet d'une mise en forme par des prêtres qui les commentaient.

¹³⁵ Eschyle, *Agamemnon*, v. 248.

¹³⁶ *Ibid.*, v. 109-120.

¹³⁷ *Ibid.*, v. 151-155.

sacrifice¹³⁸. Quant à Cassandre, elle aperçoit avec précision l'avenir qu'Apollon lui révèle de force : le meurtre d'Agamemnon et sa mort à elle-même. Elle voit le meurtre d'Agamemnon qui se prépare : le bain, les mains qui se tendent pour frapper, le voile où il sera pris comme dans un filet, le corps qui tombe dans la baignoire sanglante¹³⁹. Cassandre donne ainsi à voir, par anticipation, l'acte criminel qui va bientôt se réaliser. Il y a, dans ce procédé, une façon de répondre à la convention du théâtre antique qui veut que le meurtre, ne devant pas être montré sur scène, puisse être raconté par un témoin. Ici, la vision prophétique se substitue à la vue directe des événements. S'ajoutent à cette évocation anticipée, les cris d'Agamemnon qui parviennent aux oreilles du chœur, au moment de la réalisation de son assassinat¹⁴⁰. Cassandre n'a nommé ni la meurtrière, ni la victime et ce manque de précision augmente l'angoisse du chœur qui ne comprend pas ce qu'elle annonce. Alors brusquement, aux vieillards épouvantés, elle dit en paroles claires : Ἀγαμέμνονός σέ φημ' ἐπόψεσθαι μόρον, « j'affirme que tu verras la mort d'Agamemnon »¹⁴¹, mais ils s'égarèrent encore, en cherchant quel homme pourrait oser ce sacrilège infâme. Enfin c'est sur sa propre mort que s'achèvent ses visions :

Αὕτη δίπους λέαινα συγκοιμωμένη
 λύκῳ, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσία,
 κτενεῖ με τὴν τάλαιναν· ὡς δὲ φάρμακον
 τεύχουσα κάμου μισθὸν ἐνθήσει κοτῶ·
 ἐπεύχεται, θήγουσα φωτὶ φάσγανον,
 ἐμῆς ἀγωγῆς ἀντιτεῖσθαι φόνον.

« C'est [Clytemnestre], la lionne à deux pieds qui dormait avec le loup en l'absence du noble lion, c'est elle qui va me tuer, malheureuse ! Dans la coupe où elle brasse le poison, elle entend à sa vengeance mélanger aussi mon salaire : elle prétend, en fourbissant le poignard contre un époux, le punir de mort pour m'avoir amenée ici ! »¹⁴²

Il est vrai que Cassandre garde respect et pitié pour Agamemnon, qu'elle tait ses fautes pour mettre, au contraire, en lumière les crimes de sa race, mais elle n'a pas oublié pour autant qu'elle est Troyenne : elle est le symbole de sa cité détruite qu'elle évoque douloureusement. Elle n'a pas oublié ce qu'était sa vie à Troie, ce qu'était sa ville, au temps de sa splendeur, sa ville maintenant disparue¹⁴³. Avant d'entrer dans le palais, elle annonce également l'avenir lointain, suite inévitable de cet enchaînement de crimes : le fils

¹³⁸ Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 16-24.

¹³⁹ Eschyle, *Agamemnon*, v. 1100-1104, v. 1107-1111, v. 1114-1118, v. 1125-1129 et v. 1227-1238.

¹⁴⁰ *Ibid.*, v. 1343 et v. 1345.

¹⁴¹ *Ibid.*, v. 1246.

¹⁴² *Ibid.*, v. 1258-1263 mais aussi v. 1136-1139, v. 1146-1149, v. 1275-1278.

¹⁴³ *Ibid.*, v. 1156-1161, v. 1168-1172.

tuera sa mère et vengera son père¹⁴⁴. Cette dernière prophétie la console et lui apporte la résignation puisque les dieux ne laisseront pas sa mort impunie, puisque Troie sera vengée et ses vainqueurs châtiés¹⁴⁵, elle se contente de souhaiter une mort douce¹⁴⁶. Par ailleurs, si ses révélations font comprendre bien des choses, son propre sort reste inexplicable. Dotée par Apollon du don de prophétie, Cassandre se vit privée par lui du pouvoir d'être crue, pour lui avoir refusé ses faveurs, pourtant promises. Cependant pourquoi le dieu la fait-il mourir ? Sans expliquer la chose, Cassandre ne laisse subsister aucun doute : c'est Apollon qui veut sa mort¹⁴⁷. Ces visions d'épouvante constituent un châtement disproportionné vis-à-vis de la faute : elle n'a pas de sang sur ses mains, à l'inverse d'Oreste ou de Clytemnestre et d'Égisthe. Certes Cassandre est coupable : ξυναινέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην, « je promis à Loxias et trahis mon serment »¹⁴⁸, mais la promesse lui a été arrachée par la contrainte. La métaphore qui compare Apollon à un lutteur : ἀλλ' ἦν παλαιστής κάρτ' ἐμοὶ πνέων χάριν, « il luttait pour m'avoir, tout embrasé d'amour »¹⁴⁹, prouve que le dieu a préféré la violence à la séduction, tout comme la majorité des dieux qui se prennent d'amour pour une mortelle. Avant d'aller vers son destin, elle a tout dit, tout révélé, le passé, le présent et le futur : elle a fait son ultime prophétie, et, pour cette dernière fois, elle a été crue ; du moins le chœur, s'il n'a pas tout compris, est-il empli d'une épouvante angoissée.

Les devins et les prophètes témoignent de cette marche du destin qui semble irrémédiablement suivre son cours. Face à des hommes qui parfois rejettent leurs indications, lorsqu'elles ne correspondent pas à leurs espérances, les détenteurs de l'inspiration divine sont impuissants. En maints passages, leur science prophétique est mise en doute, et leur bonne foi et leur honnêteté suspectées. Même si les hommes connaissent quelques bribes de leur sort, ils semblent être confrontés à une volonté divine toute-puissante contre laquelle ils se débattent en vain. Ce que les dieux veulent, les hommes ne peuvent aller contre.

¹⁴⁴ *Ibid.*, v. 1279-1284.

¹⁴⁵ *Ibid.*, v. 1285-1290.

¹⁴⁶ *Ibid.*, v. 1291-1294.

¹⁴⁷ *Ibid.*, v. 1080-1082.

¹⁴⁸ *Ibid.*, v. 1208.

¹⁴⁹ *Ibid.*, v. 1206.

2. Le destin allié de la toute-puissance des dieux

Nombreux sont les termes pour désigner le destin. Tout d'abord *Μοῖρα* (Moïra) est au sens propre « la part qui est assignée à chacun ». Généralement représentées sous la forme de trois divinités, les Moires, filles de Zeus et d'Érèbe¹⁵⁰ ou parfois filles de Zeus et de Thémis¹⁵¹, installées aux Enfers, sont chargées de fabriquer le fil de chaque vie humaine. Atropos file une laine – la naissance –, Clotho enroule la laine – le déroulement de la vie –, et Lachésis coupe la laine – la mort. La croyance populaire de vie qu'elles incarnent témoigne de ce souci d'ordonner le monde selon des principes de répartition et de distribution : à chacun son lot de misères. Mais la langue grecque n'a pas de mot précis qui recouvre cette notion. Elle emploie également le terme de *Τύχη* (Tukè), indissociable de la Nécessité, elle regroupe les notions de « hasard » qui préside aux rencontres fortuites. La *Τύχη* n'est, par nature, ni bonne ni mauvaise, elle peut être l'une et l'autre. Bonne, elle signifie le bonheur, la prospérité ; infortunée ou accablante, elle est le malheur. La « Nécessité », *Ἀνάγκη*, (Anankè) est la personnification de la Destinée auquel nul n'échappe, ni homme, ni dieu. Les hommes ne peuvent rien contre elle, d'autant plus qu'elle a pour allié *Κράτος* (Kratos), la « Force ». Les Dioscures, frères divins de Clytemnestre et d'Hélène, évoquent la toute-puissance du destin et par la même occasion leur impuissance à agir : *μοῖρά τ' ἀνάγκης ἦγ' ἐς τὸ χρεῶν, Φοίβου τ' ἄσοφοι γλώσσης ἐνοπαί*, « l'arrêt de la fatalité devait s'accomplir, et aussi l'ordre peu sage qu'a donné la bouche même de Phoibos »¹⁵². *Ἀνάγκη* et *Τύχη* évoquent l'idée que tout est écrit d'avance¹⁵³. Les mêmes Dioscures, dans un monologue, évoquent le futur des divers personnages : Électre épousera Pylade, Oreste sera jugé à Athènes et sera acquitté¹⁵⁴. Il semble que le personnage ne doit pas lutter face aux malheurs qui l'accablent puisqu'à première vue il n'a pas le choix. Il doit suivre le cours de sa vie sans vouloir lutter. Souvent le destin lorsqu'il est cruel est associé au *δαίμων* (daïmôn) au « démon », à un « génie ». En effet, prenons le cas d'Iphigénie : *ἐξ ἀρχᾶς μοι δυσδαίμων δαίμων*, « malheureux fut mon sort, et depuis l'origine »¹⁵⁵. Cette association peut sembler étrange

¹⁵⁰ Hésiode, *Théogonie*, v. 217.

¹⁵¹ *Ibid.*, v. 901-906.

¹⁵² Euripide, *Électre*, v. 1301-1302.

¹⁵³ Nous aurons l'occasion d'approfondir ces notions ultérieurement.

¹⁵⁴ Euripide, *Électre*, v. 1249-1275.

¹⁵⁵ Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 203-204.

mais en réalité, l'agent du destin est ici le démon. Tout comme la *Τύχη* peut être favorable ou défavorable à l'homme selon ses actes, il existe un génie bon ou non. Ainsi les hommes en proie aux malheurs n'ont que la possibilité de gémir sur le lot qui leur est réservé.

Les anciens Grecs, comme beaucoup d'autres peuples d'ailleurs, ont voulu mettre une certaine cohérence dans le désordre apparent du monde. Les caprices imprévisibles de la nature sont alors devenus des actes prémédités et voulus par des êtres surnaturels. Ainsi, nous retrouvons cette explication du monde dans la tragédie grecque du V^e siècle avant J.-C. : la présence divine est multiforme. Nous trouvons diverses allusions à ces phénomènes inquiétants et annonciateurs de catastrophes dans le ciel : des météores de feu peuvent jaillir¹⁵⁶, Zeus peut laisser tomber sa foudre sur les hommes¹⁵⁷, l'ouragan et la mer peuvent se déchaîner sur les flottes des hommes¹⁵⁸. Toutefois, ce genre littéraire tout à fait particulier évoque l'existence de ces êtres extraordinaires de manière plus subtile. Pour Eschyle, les dieux prennent une part essentielle à l'action, leur intervention y marque un tournant important. Chez Sophocle, l'intervention divine est plutôt discrète, bien qu'elle soit réelle. Euripide inaugure un recours systématique à la mise en scène des dieux. Ceux-ci sont comptés parmi les personnages de la pièce. De leur tribune, ils interviennent soit au début de la pièce, pour expliquer ou rappeler au spectateur ce qu'il doit connaître pour comprendre le déroulement de l'action scénique, soit à la fin, comme un *deus ex machina*, pour sortir les hommes d'une situation inextricable – *Oreste et Iphigénie en Tauride* –, ou pour tirer les conclusions qui s'imposent – *Électre*. Ils parlent alors avec l'autorité que leur donne leur nature divine. En somme, visibles ou non, ils sont toujours présents et veillent avec un soin jaloux à ce que les mortels ne l'oublient pas. De plus, ils sont sensibles quant à la distance qui les sépare des hommes et, en même temps, réceptifs aux égards et aux hommages. De cette multitude de divinités, Zeus se détache incontestablement. Fréquemment, les personnages ne savent quel nom lui donner et son évocation commence alors par une sorte de réserve, comme si une erreur sur le nom pouvait diminuer la portée de la prière. Dans l'*Agamemnon*, le chœur s'adresse à Zeus en ces termes :

Ζεὺς ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' ἀν-
τῶ φίλον κεκλημένω,
τοὔτό νιν προσεννέπω·

¹⁵⁶ Eschyle, *les Choéphores*, v. 589-590.

¹⁵⁷ Eschyle, *Agamemnon*, v. 468-470.

¹⁵⁸ *Ibid.*, v. 646-670.

« Zeus !... quel que soit son vrai nom, si celui-ci lui agrée, c'est celui dont je l'appelle. »¹⁵⁹

Ce théâtre qui unit étroitement l'individu au groupe ne le sépare à aucun moment des dieux, ils sont même omniprésents. Eschyle les a représentés sur scène dans *les Euménides*, en les personnes d'Apollon et d'Athéna, et les a fait participer à l'action. Cependant, même quand ils ne sont pas sur la scène, comme chez Sophocle, les dieux font sentir leur présence à travers les appels que leur adressent les hommes¹⁶⁰. De même les signes que les dieux envoient aux hommes – comme les scènes de reconnaissance entre Électre et Oreste – ainsi que le mouvement même d'une action qu'ils ne cessent d'accompagner mystérieusement – les meurtres de Clytemnestre et d'Égisthe – évoquent ce regard divin. Du haut de l'Olympe, les dieux surveillent les actions des hommes pour protéger mais aussi pour punir. Le grand nombre de mots composés à l'aide du préfixe ἐπί (épi), « dessus, sur » et appartenant au vocabulaire de la vue atteste l'importance de ce thème du regard d'en haut : φαίην ἄν ἤδη νῦν βροτῶν τιμᾶόρους θεοὺς ἄνωθεν γῆς ἐποπτεύειν ἄχρη, « désormais je puis dire qu'il est, pour venger les mortels, les dieux qui, de là-haut, attachent leur regard aux forfaits de la terre »¹⁶¹. Il existe également un regard plongeant tout à fait paradoxal dans la mesure où ce sont des divinités infernales qui l'utilisent : Ἑρμῆ χθόνιε, πατρῶ' ἐποπτεύων κράτη σωτήρ γενοῦ μοι σύμμαχος τ' αἰτουμένω, « Hermès Infernal, attache ton regard sur mon père abattu, et deviens le sauveur, l'allié que j'implore »¹⁶². Dans ce cas précis, nous nous attendrions plutôt à un regard de bas en haut.

Chez Homère, les dieux exerçaient très souvent leur pouvoir sur les hommes de manière arbitraire et les braves comme les lâches en subissaient les conséquences. Chez les Tragiques, les dieux possèdent tous les pouvoirs et les privilèges divins : ils prévoient tout, ils ont la décision finale, en particulier Zeus, qui mène tout à la fin qu'il a décidée. Rien n'échappe à leur vigilance, les dieux sont ainsi dotés de tous les attributs de la puissance. C'est aussi Zeus qui a réparti entre les autres dieux de l'Olympe l'ensemble de l'univers, à chacun son domaine, leur déléguant ainsi ses pouvoirs. La plupart sont d'ailleurs ses enfants : Athéna, Apollon, Artémis et bien d'autres, sans parler de ses enfants humains

¹⁵⁹ *Ibid.*, v. 160-162.

¹⁶⁰ Sophocle, *Électre*, v. 1376-1383.

¹⁶¹ Eschyle, *Agamemnon*, v. 1578-1579.

¹⁶² Eschyle, *les Choéphores*, v. 1-2.

divinisés : par exemple Héléne et les Dioscures. À l'occasion, mis en cause par sa conduite, un dieu se réclame de cette paternité et se présente comme le porte-parole de Zeus. Toute ambiguïté est alors levée : la volonté du Père des dieux n'est pas discutable. Dans *Oreste*, Apollon dit à Oreste : ἐγὼ νιν ἐξέσωσα κἀπὸ φασγάνου τοῦ σοῦ κελευσθεὶς ἦρπασ' ἐκ Διὸς πατρὸς, « c'est moi qui ai sauvé et arraché [Héléne] à ton glaive sur l'ordre de Zeus son père »¹⁶³. Ainsi la volonté de Zeus, qui joue souvent le rôle d'arbitre entre les dieux, entre les hommes et entre les dieux et les hommes, garde quelque chose d'impénétrable. Nous pouvons trouver bon nombre de réflexions à ce sujet :

Πάντα γὰρ τὰ τῶν θεῶν
 ἐς ἀφανὲς ἔρπει, κοῦδὲν οἶδ' οὐδεὶς κακόν·
 ἢ γὰρ τύχη παρήγαγ' ἐς τὸ δυσμαθές.

« Toujours la volonté des dieux prend des voix ténébreuses, et personne ne sait le malheur qui l'attend : car le sort le dérobe à notre connaissance. »¹⁶⁴

Le mystère du divin laisse donc l'homme de plus en plus confronté aux simples désordres du hasard. Ailleurs, affleure aussi la métaphore du coup de dés : τύχη γυναικῶν ἐς γάμους. Τὰ μὲν γὰρ εὔ, τὰ δ' οὐ καλῶς πίπτοντα δέρομαι βροτῶν, « on prend une femme au hasard et, comme au jeu de dés, je vois les uns heureux, les autres malchanceux »¹⁶⁵. Or, nous ne pouvons considérer l'action des hommes sans se référer aux dieux et à leur rôle dans le déroulement de la vie humaine. En effet, dans les affaires des hommes, les dieux mènent le jeu, ils sont la cause première et directrice de tout ce qui arrive : leur pouvoir est sans limite, et tous les moyens sont bons pour l'exercer. Ainsi, pour mieux appréhender les décisions divines, les hommes, constamment hantés par la pensée de l'action divine, se font des dieux des êtres semblables à leur image et néanmoins différents d'eux. Cela s'explique en partie par la conception que les dieux sont des sortes de surhommes dotés de tous les défauts de l'humanité. Le monde des dieux est un monde plein de violence, marqué par des interventions brutales dans le monde des hommes, ils ne se soucient pas de ce que peuvent attendre les hommes. En effet, ces divinités punissent librement ceux qui ne les honorent pas assez : elles sont jalouses des hommes, promptes à s'emporter, parfois même capricieuses. Iphigénie, miraculeusement sauvée de la mort par

¹⁶³ Euripide, *Oreste*, v. 1633-1634.

¹⁶⁴ Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 476-478.

¹⁶⁵ Euripide, *Electre*, v. 1100-1101.

Artémis et transportée en Tauride, vouée au service de la déesse, ne comprend pas les ordres d'Artémis qui se refuse au contact du sang et de la mort, mais qui, en revanche, prend plaisir à ces sacrifices humains. Elle affirme : οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν, « je n'admettrai point qu'aucun dieu soit méchant »¹⁶⁶. Au mieux, les dieux sont indifférents au sort des hommes. Rares, très rares sont les textes qui, en sens contraire, témoignent d'une certaine attention bienveillante des dieux pour l'homme, quand ils n'agissent pas par intérêt, favoritisme ou passion amoureuse. À la fin de l'*Électre* d'Euripide, les Dioscures déclarent devant la dureté du sort qui attend Oreste avant sa purification :

Φεῦ φεῦ· δεινὸν τόδ' ἐγηρύσω
καὶ θεοῖσι κλύειν.
Ἐνὶ γὰρ κάμοι τοῖς τ' οὐρανίδαίς
οἴκτοι θνητῶν πολυμόχθων.

« Hélas, hélas ! ton langage est cruel à entendre, même pour les dieux. Car moi-même et les habitants du ciel, nous savons compatir aux misères humaines. »¹⁶⁷

Cette sympathie s'explique peut-être parce que les Dioscures ont conservé quelque chose de leur ancienne humanité. Cependant les dieux se manifestent le plus souvent avec violence, de façon arbitraire et parfois cruelle à des hommes qui semblent, à première vue, n'avoir que peu de recours face à ces menaces perpétuelles.

Lorsqu'un dieu donne un ordre à un homme, celui-ci n'a d'autre choix que de le suivre. Oreste en est l'exemple vivant : Apollon lui annonce qu'il doit venger son père de ses deux meurtriers. Mais a-t-il réellement le choix ? De toute façon, il semble condamné au crime et à la folie. En effet Apollon annonce à Oreste ce qui attend le fils qui ne venge pas son père assassiné : αὐτὸν δ' ἔφασκε τῇ φίλῃ ψυχῇ τάδε τείσειν μ' ἔχοντα πολλὰ δυστερπῆ κακά, « j'en paierai le prix de ma propre vie au milieu de multiples et cuisantes douleurs »¹⁶⁸. Le fils qui n'accomplit pas le devoir de vengeance est conduit au délire, à la solitude, au déshonneur et finalement à la mort, mais l'accomplissement du devoir aboutit au même résultat¹⁶⁹. En s'exécutant, il sait simplement qu'il obéit à la volonté des dieux dont les desseins le dépassent et se place ainsi sous leur protection. Pour

¹⁶⁶ Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 391.

¹⁶⁷ Euripide, *Électre*, v. 1327-1330.

¹⁶⁸ Eschyle, *les Choéphores*, v. 276-277.

¹⁶⁹ *Ibid.*, v. 278-296.

autant que l'on puisse tirer des conclusions générales des quelques tragédies conservées, pour les Tragiques, le mal n'est pas le fait de l'homme – même s'il semble parfois y avoir une part de responsabilité. Par ailleurs, il existe un personnage qui appartient à cette famille maudite qui croit fondamentalement dans l'accomplissement de la volonté divine à travers sa personne et à travers ses actes les plus horribles. Il s'agit de Clytemnestre qui affirme qu'elle a commis le crime de tuer Agamemnon parce que les dieux et le Génie de la race l'exigeaient :

Αὐχεῖς εἶναι τόδε τοῦργον ἐμόν·
μὴ δ' ἐπιλεχθῆς Ἀγαμεμνονίαν
εἶναί μ' ἄλοχον φανταζόμενος
δὲ γυναικὶ νεκροῦ τοῦδ' ὁ παλαιὸς
δριμύς ἀλάστωρ Ἀτρέως χαλεποῦ
θoinατῆρος τόνδ' ἀπέτεισεν
τέλεον νεαροῖς ἐπιθύσας.

« Tu prétends que c'est là mon ouvrage : n'en crois rien. Ne crois même pas que je sois la femme d'Agamemnon. Sous la forme de l'épouse de ce mort, c'est l'antique, l'âpre Génie vengeur d'Atrée, du cruel amphitryon, qui a payé cette victime, immolant un guerrier pour venger des enfants. »¹⁷⁰

Elle se considère comme l'incarnation de la justice divine, c'est à travers elle que le dieu a châtié le criminel Agamemnon. Il a été l'instigateur et elle n'a été qu'un instrument. Elle semble, à première vue, rejeter sa part de responsabilité dans cette ignominie, chose qu'elle revendiquait un peu plus tôt :

Οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς
πόσις, νεκρὸς δὲ τῆσδε δεξιᾶς χερὸς,
ἔργον δικαίας τέκτονος.

« Celui-ci est Agamemnon, mon époux ; ma main en a fait un cadavre, et l'ouvrage est de bonne ouvrière. »¹⁷¹

Par ailleurs, l'affirmation de l'impuissance humaine à agir contre la volonté d'un dieu que les hommes croient injuste ou impie est constante dans les tragédies : Καὶ ταῦτα μὲν τοιαῦθ' ὅταν δέ τις θεῶν βλάβπη, δύναιτ' ἄν οὐδ' ἄν ἰσχύων φυγεῖν, « quand un dieu veut du mal à un homme, celui-ci a beau être fort, il ne peut lui échapper »¹⁷². Tout écart est impitoyablement réprimé et doit être racheté. La violence divine fait alors rage et s'abat sur le coupable : c'est le règne d'une justice stricte qui est le fait des dieux, marque

¹⁷⁰ Eschyle, *Agamemnon*, v. 1497-1504.

¹⁷¹ *Ibid.*, v. 1404-1406.

¹⁷² Sophocle, *Électre*, v. 696-697.

de leur pouvoir souverain. C'est la tyrannie d'un pouvoir absolu, parfois insensible aux prières, Électre déclare : οὐδεὶς θεῶν ἐνοπὰς κλύει τᾶς δυσδαίμονος, « aucun des dieux n'écoute ma voix dans mon infortune »¹⁷³. L'homme est donc soumis aux dieux, il n'a rien d'autre à faire qu'à accepter ces lois.

La question de fond est celle du rapport entre fatalité et responsabilité. Selon certains commentateurs, les personnages tragiques sont des pions manœuvrés par les dieux ou des malheureux aux prises avec une malédiction invincible. Selon d'autres, les hommes sont libres et maîtres de leurs actes, mais la plupart du temps, ils préfèrent rejeter leurs fautes sur les divinités. Ainsi cachent-ils leurs vraies motivations sous de faux prétextes venant des dieux que personne, à part les personnages les plus téméraires, n'ose contredire sous peine de se voir châtié.

3. La revendication de la liberté des hommes

Loin d'être un fait isolé dans une tragédie, le problème moral posé par Hélène invitait chacun des poètes à réfléchir sur les raisons d'une conduite, sur ce qui la condamne ou l'excuse, sur la part des dieux, du destin ou des sentiments humains. Considérée comme la principale cause de la guerre de Troie, Hélène justifie généralement son départ pour la cité phrygienne en évoquant la promesse d'Aphrodite faite à Pâris. Néanmoins, nombreux sont les personnages qui pensent qu'elle a suivi volontairement le jeune homme : il l'a séduite et lui a promis des richesses sans mesure. Ceci est corroboré par la superficialité dont fait généralement preuve Hélène. Dans *Oreste*, Électre souligne ce trait de caractère : εἶδετε παρ ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας, σώζουσα κάλλος; « avez-vous vu comme elle n'a coupé que le bout de ses cheveux, pour garder sa beauté intacte ? »¹⁷⁴. Ainsi, nous pouvons trouver dans les pièces antiques des informations qui révèlent l'existence d'une conception nouvelle, répandue chez tous les poètes et dans laquelle les auteurs s'emploient, au fil des discussions, à élucider les vrais mobiles des actions des personnages. Elle pose le problème des conditions, des contraintes qui ont présidé aux décisions des hommes, et aussi celui des mobiles de leurs actions. Ce qui nous amène à réfléchir sur les notions de

¹⁷³ Euripide, *Électre*, v. 198-199.

¹⁷⁴ Euripide, *Oreste*, v. 128-129.

l'individu agent face à son action, des rapports du héros tragique entre ce qu'il a fait et ce dont il porte le poids de la responsabilité qui pourtant le dépasse. Même lorsqu'elles mettent en cause la responsabilité humaine, les pièces d'Eschyle mêlent intimement les dieux aux personnages humains : une alliance se noue entre les dieux et les criminels, les motivations condamnables sont utilisées pour rétablir la justice et les lois de l'univers bafouées par des transgresseurs. En effet, le héraut n'a pas tort d'affirmer qu'Agamemnon a détruit la ville de Troie avec l'assentiment de Zeus :

Ἄλλ' εὖ νιν ἀσπάσασθε, καὶ γὰρ οὖν πρόπει,
 Τροίαν κατασκάψαντα τοῦ δικηφόρου
 Διὸς μακέλλη, τῇ κατείργασται πέδον,
 βωμοὶ δ' ἄιστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα,
 καὶ σπέρμα πάσης ἐξάπολλυται χθονός.

« Faites-lui donc tous fête : il le mérite bien, le destructeur de Troie, à qui Zeus a prêté son hoyau justicier pour retourner le sol, détruire les autels et les temples des dieux, anéantir la race entière du pays. »¹⁷⁵

Le roi lui-même prétend que les dieux ont participé aux châtiments¹⁷⁶ : Zeus a fait payer aux Troyens leur opulence trop grande, génératrice de démesure. Toutefois, cette justice divine est passée par des motivations humaines, l'ambition d'un chef avide de pouvoir et de gloire, et a dépassé elle-même la mesure, engendrant ainsi de nouveaux coupables. C'est en multipliant les fautes et les crimes qu'Agamemnon s'est fait le justicier de Zeus : il a sacrifié sa fille Iphigénie, il a répandu des flots de sang grec¹⁷⁷. Tout cela s'est produit : πολυάνορος ἀμφὶ γυναικός, « pour une femme qui fut à plus d'un homme », ἀλλοτρίας διαὶ γυναικός, « pour une femme qui ne lui était rien », θάρσος ἐκούσιον, « pour une impudique partie de son plein gré »¹⁷⁸. Ce justicier de Zeus rentre également dans sa patrie en ramenant de force comme butin une concubine, dont il prétend imposer la présence à son épouse légitime, au mépris des dieux et de la religion. Ainsi le roi a-t-il une part de responsabilité dans le mal qui l'accable. Enfin, il porte surtout la charge du crime de son père, Atrée, meurtrier des enfants de Thyeste. Par conséquent, les actes des héros eschyléens sont provoqués à la fois par des forces extérieures – les dieux et les démons – et des forces intérieures – les motivations personnelles. Ils se font des dieux les μεταίτιοι (métaïtioi), « les complices ».

¹⁷⁵ Eschyle, *Agamemnon*, v. 524-528.

¹⁷⁶ *Ibid.*, v. 810-829.

¹⁷⁷ *Ibid.*, v. 437-444.

¹⁷⁸ *Ibid.*, v. 62, v. 447-448 et v. 803.

De tout cela, nous ne trouvons rien dans l'*Électre* de Sophocle. Chez lui, pas un sentiment ne vient du dehors, pas une décision n'est rapportée à une intervention directe de la volonté divine. C'est la pièce des trois Tragiques dans laquelle la pensée des dieux tient le moins de place dans l'esprit des hommes¹⁷⁹. Oreste se mesure seul à ce modèle inaccessible, à cette divinité à laquelle il ne saurait prétendre. Le jeune homme revient dans sa patrie de son propre chef, il a seulement demandé à la Pythie quel moyen employer pour mener à bon terme son entreprise, et l'oracle d'Apollon lui a conseillé, qu'après avoir offert au mort les libations que lui doit un fils, il devrait : ἄσκευον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγὰς, « seul, sans bouclier, sans armée, par la ruse, en dissimulant, pourvoir au juste sacrifice qui est réservé à [s]on bras »¹⁸⁰. Le dieu n'influence en rien le jeune homme. Toute l'attention peut donc se concentrer sur lui et sur les choix qu'il fait seul. Toute la grandeur des héros sophocléens tient d'ailleurs à cette capacité qu'ils ont de faire un choix héroïque et d'en assumer jusqu'au bout les conséquences. Sûr de lui, Oreste n'a besoin de personne pour agir. Si ce qu'il apprend des malheurs d'Électre lui inspire de la pitié pour sa sœur, cela ne change rien à son plan qui était déjà établi avant de la rencontrer. Il s'agit simplement pour lui de réussir en mettant toutes les chances de son côté. Décidé à agir, autant par intérêt que par devoir, il choisit de s'engager pleinement dans l'action. Le dieu semble ne pas désapprouver cette initiative, sa réponse semble plutôt être un encouragement : Apollon n'a ni approuvé ni blâmé l'intention d'Oreste, il le laisse agir à sa guise, lui qui est persuadé d'agir justement. Il est d'ailleurs à noter qu'Oreste n'invoque jamais ni Apollon, ni son père. Dans le prologue, il demande au sol de ses pères, au pays et au palais de ses ancêtres de favoriser son entreprise¹⁸¹, il s'agit là plutôt d'un salut que d'une prière. De même, au moment d'entrer dans le palais pour y accomplir son œuvre de mort, il s'incline avec Pylade en passant devant les statues des dieux qui sont dans le vestibule : ce sont πατρῶα ἔδη θεῶν, « les images des dieux de [ses] pères »¹⁸². Là encore, son geste est le salut du maître du pays qui vient reprendre possession de son bien ; en somme, Oreste ignore la prière aux dieux. Il est en cela le moins religieux des personnages du théâtre de Sophocle. Cependant ces héros, qui décident seuls, voient leur échapper le sens de leurs

¹⁷⁹ Au total, les dieux sont invoqués une cinquantaine de fois, pour les deux tiers collectivement, le plus souvent dans des formules : les serments, les supplications, les exclamations de stupeur.

¹⁸⁰ Sophocle, *Électre*, v. 36-37.

¹⁸¹ *Ibid.*, v. 67-72.

¹⁸² *Ibid.*, v. 1374-1375.

actions, qui s'inscrivent inévitablement dans un ordre dominé par les dieux. Jamais Sophocle ne délaisse les dieux du fait même d'une convention du théâtre grec.

Sans amoindrir la responsabilité des dieux dans le déroulement de la vie des hommes, il est permis d'affirmer, après ces quelques exemples, que les malheurs de l'homme leur doivent pour une part leur existence. Zeus n'a pas tort de s'adresser aux Immortels au début de l'*Odyssée* en leur disant :

ὦ πόποι, οἷον δὴ νῦ θεοὺς βροτοὶ αἰτιώωνται·
ἔξ ἡμέων γὰρ φασὶ κάκ' ἔμμεναι· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ
σφῆσιν ἀτασθαλίῃσιν ὑπέρομον ἄλγε' ἔχουσιν.

« Ah! misère ! Écoutez les mortels mettre en cause les dieux ! C'est de nous, disent-ils, que leur viennent les maux, quand eux, en vérité, par leur propre sottise, aggravent les malheurs assignés par le sort. »¹⁸³

Cette responsabilité individuelle engage les personnages vers la culpabilité personnelle. Oreste a choisi de suivre l'ordre donné par Apollon mais un autre choix, dans l'absolu, était possible. De ce fait, il est bel et bien coupable de matricide même si l'oracle divin est résolument condamné par les personnages, Hélène dit : εἰς Φοῖβον ἀναφέρουσα τὴν ἀμαρτίαν, « c'est sur Phoibos que je rejette la faute »¹⁸⁴. Oreste renchérit :

Λοξία δὲ μέμφομαι,
ὅστις μ' ἐπάρας ἔργον ἀνοσιώτατον,
τοῖς μὲν λόγοις ἠὔφρανε, τοῖς δ' ἔργοισιν οὐ.

« Mais j'en veux à Loxias qui, m'ayant poussé à un forfait abominable, ne m'a donné pour réconfort que des mots, non des actes. »¹⁸⁵

Ménélas affirme du dieu : ἀμαθέστερός γ' ὢν τοῦ καλοῦ καὶ τῆς δίκης, « qu'il connaissait mal le bien et la justice »¹⁸⁶. En rejetant la responsabilité de son acte sur le dieu, le personnage tragique tente par la même occasion de rejeter la culpabilité suscitée par son acte criminel. La responsabilité humaine montre ses limites dès lors qu'il est question de répondre de ses actes. En effet lorsque les justiciers font le choix du crime, ils deviennent forcément les victimes de leur futur bourreau, mais les victimes en question ne sont pas entièrement innocentes : Oreste sera poursuivi par les cruelles Érinées, sa mère

¹⁸³ Homère, *Odyssée*, I, v. 32-34.

¹⁸⁴ Euripide, *Oreste*, v. 76.

¹⁸⁵ *Ibid.*, v. 285-287.

¹⁸⁶ *Ibid.*, v. 417.

paiera ses crimes dans la mort que lui infligeront ses deux enfants. Dès lors s'ouvre une brèche dans le fatalisme divin et s'introduit la notion de responsabilité individuelle. Prenons le début de *Iphigénie à Aulis*, Agamemnon et Ménélas opposent leurs raisons et leurs désirs l'un à l'autre, puis, confrontés à l'événement qu'est l'annonce de l'arrivée d'Iphigénie, ils se retournent l'un et l'autre, pour inverser en quelque sorte leurs positions initiales. Prendre la responsabilité de sacrifier Iphigénie est lourde de conséquences et Ménélas se rend compte de l'impiété de l'acte : ἄφρων νέος τ' ἦ, πρὶν τὰ πράγματ' ἐγγύθεν σκοπῶν ἐσεῖδον οἶον ἦν κτείνειν τέκνα, « j'étais fou, j'étais jeune, je n'avais pas encore examiné la question de près et discerné ce que c'est que de tuer ses enfants »¹⁸⁷. S'exposer au crime revient à subir soi-même un acte équivalent dans le futur. Le théâtre d'Euripide est celui qui a le mieux exploité cette tendance à mettre en valeur la responsabilité de chacun. Habitué aux débats judiciaires de son époque qui cherchaient à distinguer les vrais mobiles et les faux prétextes, Euripide a rempli son théâtre de discussions sur le sujet. Il semble avoir été le premier des anciens poètes tragiques à se pencher sur les responsabilités humaines pour fonder une psychologie nouvelle, changeante et tourmentée.

Ce théâtre antique est celui qui a le mieux montré la puissance de l'irrationnel, par le biais des représentants divins, dans l'homme et hors de lui. Les poètes tragiques se sont tous les trois intéressés de façon différente aux questions relevant de la fatalité et du destin, questions qui tenaient à cœur les hommes du V^e siècle avant J.-C. C'est pourquoi, ce n'est pas par hasard si les personnages de devins et de prophètes se retrouvent dans leurs pièces. Bien évidemment, Homère n'est pas indifférent à la création de ces êtres exceptionnels qui permettent principalement de mettre en évidence le fait que tout est écrit à l'avance pour les hommes. Cependant loin d'être reniés, les dieux présentent la caractéristique de connaître eux aussi le passé, le présent et le futur des hommes. Ceux-ci sont alors en quelque sorte les marionnettes avec lesquelles les dieux prennent plaisir à jouer. Néanmoins, il existe un paradoxe assez frappant dans ce théâtre antique : les hommes suivent les volontés divines mais ce ne sont pas des moutons, ils font aussi preuve de réflexion personnelle.

¹⁸⁷ Euripide, *Iphigénie à Aulis*, v. 489-490.

2. De la prise de décision à l'accomplissement du crime

Le retour du héros et sa vengeance programmée prennent forme dans un ensemble complexe. Dans un premier temps, il cherche à se faire reconnaître de ses alliés et à démontrer ses capacités et ses motivations. Cette révélation du héros au grand jour permet l'élaboration d'un piège qui a lieu envers et contre tout dans l'atrocité la plus totale. Le destin du héros tragique est en marche : les scènes de meurtres sont sanglantes dans les gestes et violentes dans les propos, ce qui révèle l'horreur de leurs significations. Même si les meurtriers déclarent leurs crimes légitimes, il n'en demeure pas moins qu'ils ressentent les contrecoups de leurs actions.

1. La révélation du héros tragique

Les tragédies de notre corpus comportent toutes un point similaire dans la mesure où les poètes se sont intéressés au retour du héros dans sa patrie et dans sa maison, ce qui implique des étapes essentielles pour le déroulement de l'action. De simple exilé, le héros doit retrouver son identité propre afin de pouvoir jouir de ses biens mais aussi pour assurer le salut de sa cité, tout doit rentrer dans l'ordre. La révélation au grand jour du héros passe tout d'abord par les scènes de reconnaissance : un personnage est en face d'un autre, et cet autre paraît étrangement familier. Dans *la Poétique*, Aristote donne une définition de l'*ἀναγνώρισις* (l'*anagnôrisis*), « la reconnaissance » :

Ἀναγνώρισις δ'
ἐστίν, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν
μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ
δυστυχίαν ὠρισμένων.

« La reconnaissance est, comme le nom même l'indique, le passage de l'ignorance à la connaissance, et le passage soit à l'alliance, soit à l'inimitié, de ceux dont la position par rapport au bonheur ou au malheur a été clairement déterminée. »¹⁸⁸

Avant que le héros ne révèle complètement sa grandeur tragique dans le crime, il doit vivre

¹⁸⁸ Aristote, *Poétique*, 1452 a, v. 29-32.

des émotions préalables afin qu'un cheminement intérieur ait lieu. Ainsi nous pouvons remarquer qu'il existe réellement un schéma de la reconnaissance : deux personnages depuis longtemps sont séparés, ils souhaitent se retrouver, mais ne se connaissent pas. Le fait de retarder volontairement les retrouvailles d'Oreste et d'Électre, par le biais de la fausse nouvelle de la mort du jeune homme, permet de mettre en valeur le procédé de la surprise. Dans l'*Électre* de Sophocle, l'expérience est douloureuse au moins pour Électre. Lorsqu'elle écoute sans dire un mot le récit du précepteur qui vient annoncer la fausse mort d'Oreste, son silence est riche de sens, elle est anéantie : ἀπωλόμην δύστηνος, οὐδέν εἰμ' ἔτι, « ma vie est finie. Misérable ! je ne suis plus rien »¹⁸⁹. Mais parfois le procédé de la surprise sert une intention dramatique plus heureuse. Cachés, Oreste et Pylade reconnaissent Électre d'après ce qu'ils voient – elle est dans la misère la plus complète –, mais surtout d'après ce qu'ils entendent, elle dit sur le tombeau de son père : αὐτῇ τέ μοι δὸς σωφρονεστέραν πολὺ μητρὸς γενέσθαι χεῖρά τ' εὐσεβεστέραν, « à ta fille accorde un cœur plus chaste que celui de sa mère et des mains plus pieuses »¹⁹⁰. En écoutant les gémissements d'Électre, Oreste prend conscience que sa sœur est une alliée de sa cause. De ce fait, rien ne peut troubler la reconnaissance. Il se fait reconnaître en donnant des preuves de son identité. Les trois Tragiques recourent aux mêmes indices, le premier de cette longue liste est la vision d'une libation sur le tombeau d'Agamemnon. Par exemple, Chrysothémis observe :

Ἐπεὶ γὰρ ἦλθον πατρὸς ἀρχαῖον τάφον,
 ὄρω κολώνης ἐξ ἄκρας νεορρύτους
 πηγὰς γάλακτος, καὶ περιστεφῆ κύκλω
 πάντων ὅσ' ἔστιν ἀνθέων θήκην πατρός·

« J'avais pris le chemin du vieux sépulcre paternel quand je m'aperçois que, du haut du tertre, coule un filet de lait frais et que la tombe de mon père se trouve couronnée des fleurs les plus diverses. »¹⁹¹

Puis viennent les traces de pas dans la terre¹⁹² ainsi qu'une boucle de cheveux. Électre comprend en observant la teinte qu'il s'agit peut-être de son frère : μάλιστ' ἐκείνου βοστρύχοις προσείδεται, « c'est à ceux d'Oreste que ces cheveux

¹⁸⁹ Sophocle, *Électre*, v. 677.

¹⁹⁰ Eschyle, *les Choéphores*, v. 140-141.

¹⁹¹ Sophocle, *Électre*, v. 893-896.

¹⁹² Euripide, *Électre*, v. 532-533.

ressemblent »¹⁹³. Dans ces cas précis, la reconnaissance est alors spontanée et naturelle, mais parfois ces signes ne suffisent pas à rassurer Électre sur l'identité d'Oreste. Euripide évoque cette hésitation du personnage en lui faisant discuter chaque indice¹⁹⁴. Les deux protagonistes sont incapables d'avoir les rapports simples et naturels d'un frère et d'une sœur, ils ont alors besoin d'un objet incontestable. C'est alors qu'un morceau de tapisserie autrefois brodée par Électre elle-même et qui représente une scène d'animaux sauvages fait office de dernière preuve¹⁹⁵ ou encore un cachet de la main d'Agamemnon¹⁹⁶. De la même manière, c'est par le biais de la lettre qu'Iphigénie reconnaît Oreste¹⁹⁷.



Figure 9 : *La rencontre d'Oreste, regardant Pylade, et d'Électre.* (Électre tient dans sa main gauche une hydrie, dont l'eau est destinée à nettoyer et à purifier la tombe d'Agamemnon. Au-dessus d'eux, deux Érinyes assistent à la scène.) Amphore à figures rouges, vers 335-320 avant J.-C.¹⁹⁸

¹⁹³ Eschyle, *les Choéphores*, v. 178.

¹⁹⁴ Certains commentateurs ont vu dans le personnage d'Électre un moyen pour Euripide de ridiculiser Eschyle en montrant que ses moyens de reconnaissance étaient ridicules. Or, il semble qu'il ne faut voir dans cette critique qu'un moyen pour Euripide de se démarquer de son aîné sans intention de se moquer. Euripide crée un schéma de reconnaissance différent qui répond à ses propres intentions, il propose une interprétation nouvelle du personnage et du mythe.

¹⁹⁵ Eschyle, *les Choéphores*, v. 231-232.

¹⁹⁶ Sophocle, *Électre*, v. 1222-1223.

¹⁹⁷ Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 727-797.

¹⁹⁸ N'ayant pas trouvé dans quel musée se trouve cette amphore, je me permets de donner l'adresse du site où je l'ai trouvée : http://membres.multimania.fr/ceramiquegrecoitaliq/mythologie/mythologie_atrides5.htm.

Parfois un personnage joue le rôle d'intermédiaire pour qu'Électre reconnaisse son frère, tout comme les personnages de la nourrice et de Talthybios le faisaient, semble-t-il, dans l'*Orestie* de Stésichore. Le vieillard, qui a élevé Agamemnon et qui a sauvé Oreste, le reconnaît à un indice spécifique, il le mentionne à Électre :

Οὐλήν παρ' ὀφρύν, ἣν ποτ' ἐν πατρὸς δόμοις
νεβρὸν διώκων σοῦ μέθ' ἠμάχθη πεσών.

« La cicatrice, près du sourcil, qu'a laissée la blessure qu'il se fit chez son père en tombant, certain jour qu'avec toi il poursuivait un faon. »¹⁹⁹

Comment ne pas songer à la célèbre scène de l'*Odyssée* où Euryclée, lavant les pieds d'Ulysse, le reconnaît à sa cicatrice ?²⁰⁰ C'est alors que surviennent les scènes de joie qui succèdent aux scènes d'attente angoissée, Oreste dit à sa sœur : φίλας μὲν ἠδονὰς ἀσπασμάτων ἔχω, χρόνῳ δὲ καὶθις αὐτὰ δώσομεν, « je goûte la douceur de ces embrassements, mais nous pourrons en jouir plus tard encore »²⁰¹. Même si les personnages se réjouissent au plus profond d'eux-mêmes à l'idée de s'être enfin découverts et retrouvés, il n'en demeure pas moins que tous deux sont tournés vers l'avenir. Seule compte véritablement l'exécution de leurs intentions, les effusions de bonheur peuvent attendre un jour de plus, pas la vengeance. Cette lente progression de la reconnaissance permet à Oreste de prendre conscience de l'état de misère dans lequel se trouve sa sœur, du désordre civique qui menace la cité et d'affirmer davantage ses motivations. C'est pourquoi, pour mettre toutes les chances de leurs côtés, Oreste et Électre invoquent les dieux, les ancêtres ou encore les divinités protectrices de la famille.

Dans un monde aussi religieux que celui de la Grèce du V^e siècle avant J.-C., les poètes tragiques ne peuvent omettre des scènes de pures invocations divines. En effet après la reconnaissance, commence un long chant où alternent les voix d'Oreste, du chœur et d'Électre qui adressent de solennelles prières à Zeus, aux divinités chtoniennes²⁰² et à l'esprit du mort. Le chant lyrique se prolonge dans les vers où les personnages tour à tour frappent de leurs mains le sol de la tombe et adressent leurs supplications à leur père :

¹⁹⁹ Euripide, *Électre*, v. 573-574.

²⁰⁰ Homère, *Odyssée*, XIX, v. 386-394.

²⁰¹ Euripide, *Électre*, v. 596-597.

²⁰² Les divinités grecques chtoniennes sont des divinités anciennes ayant contribué à la formation du Panthéon grec. Elles sont dites « chthoniennes » – du grec *χθών* (khthôn), « la terre » – ou « telluriques » – du latin *tellus*, « la terre » – parce qu'elles se réfèrent à la terre ou au monde souterrain, par opposition aux divinités célestes, dites « ouraniennes » ou « éoliennes ».

Καὶ τῆσδ' ἄκουσον λιοισθίου βοῆς, πάτερ·
ιδῶν νεοσσοὺς τούσδ' ἐφημένους τάφῳ,
οἴκτιρε θῆλυν ἄρσενός θ' ὁμοῦ γόνον,
καὶ μὴ ἕλαίψῃς σπέρμα Πελοπιδῶν τόδε·
οὔτω γὰρ οὐ τέθνηκας οὐδέ περ θανῶν.

« Écoute, enfin, père, mon suprême appel. Vois ta couvée blottie sur ce tombeau : prends pitié de ta fille ainsi que de ton fils ; n'efface pas du sol les derniers Pélopidès : par eux tu te survis jusque dans la mort. »²⁰³

Dans ce cas précis, la scène d'invocation suit immédiatement la scène de reconnaissance juste avant l'élaboration du plan, c'est elle qui suscite l'action : les personnages demandent le succès de leur entreprise aux entités invoquées. Parfois, la prière suit de près l'exposé du plan de vengeance et de ce fait, la décision d'agir est indépendante de la prière. Ce n'est alors plus la piété qui dirige l'action mais la colère et la haine de ceux qui ont trop longtemps subi les épreuves et qui, au moment de la vengeance, appellent à l'aide les dieux et le mort. Le vieillard d'Euripide invoque ainsi Agamemnon : ἄμυν' ἄμυνε τοῖσδε φιλάτοις τέκνοις, « au secours, au secours de ces enfants si chers »²⁰⁴. De la même manière que les enfants se reconnaissent l'un et l'autre, l'appel aux dieux et au père défunt suggère une reconnaissance des vivants à l'égard des morts et des dieux. En demandant leur soutien et leur aide, Oreste et Électre se font les agents de la vengeance. Par conséquent, le héros se révèle à deux niveaux : le monde des hommes et le monde des dieux, par le biais du monde souterrain. Dès lors que la décision d'agir est prise, l'élaboration d'un plan annonce la grandeur héroïque des personnages. Ce sont eux qui choisissent la meilleure manière d'agir.

Les Tragiques ont tous trois choisi de mettre en scène le même procédé pour l'élaboration de la vengeance. Clytemnestre et Égisthe triomphent d'Agamemnon par la ruse, l'arme des femmes par excellence. Ceci montre particulièrement l'hybridité des deux personnages : Clytemnestre est une femme aux ambitions masculines et Égisthe est un homme à l'impuissance féminine. Puisqu'Agamemnon est tué par la ruse, alors Oreste décide :

Αἰνῶ δὲ κρύπτειν τάσδε συνθήκας ἐμάς,
ὡς ἂν δόλῳ κτείναντες ἄνδρα τίμιον
δόλῳ γε καὶ ληφθῶσιν ἐν ταυτῷ βρόχῳ
θανόντες.

²⁰³ Eschyle, *les Choéphores*, v. 500-504.

²⁰⁴ Euripide, *Électre*, v. 679.

« [Femmes du chœur], vous couvrirez ici mes projets, afin qu'après avoir immolé par la ruse un héros révérend, de la ruse victimes à leur tour, ils soient pris et périssent dans le même filet. »²⁰⁵

L'intention d'Oreste est de tisser un piège et de prendre ses proies dans le filet. L'utilisation de la ruse comme procédé dramatique s'exprime alors à deux niveaux : dans les actes et dans les paroles. La volonté du héros tragique de faire périr les meurtriers de son père de la même façon qu'il est mort peut paraître une simple conséquence de la situation des personnages. Or, en réalité, il semble qu'Oreste et Électre prennent plaisir à venger leur père. En effet ils élaborent un plan pour rentrer dans le palais sans qu'Oreste ne soit reconnu et c'est précisément à ce moment que tout se joue dans la réussite ou l'échec de la vengeance. L'importance de l'hospitalité est la clé de la réussite de leur plan. Sans étudier ici les procédés de chaque poète à ce sujet – qui serait plus un travail comparatif qu'une étude du thème –, nous pouvons remarquer que la description de la scène se déroule ainsi : deux individus arrivent dans un lieu, y sont introduits et y accomplissent leur crime sanglant. Ainsi le pédagogue exécute le plan d'Oreste en se présentant en messager de Phanotée et raconte la course de char fatale du fils de Clytemnestre. Le nom de Phanotée fait tomber immédiatement la méfiance de la reine : elle reçoit le message « venant de la part d'un ami », *παρὰ φίλου γὰρ ὦν ἀνδρός*²⁰⁶ et d'un ami très proche puisqu'il annonce la mort d'Oreste, présentée comme une nouvelle agréable, au couple Égisthe-Clytemnestre. Il ne s'agit donc nullement d'un allié au sens militaire du terme, ou, en tout cas, ce n'est pas cet aspect de leurs relations qui est en cause. Si Oreste fait annoncer à sa mère qu'il a péri, c'est qu'il veut, par la joie qu'il va éveiller dans son cœur, faire relâcher cette surveillance soupçonneuse qui lui faisait craindre les ruses de ses ennemis. En réussissant à entrer dans le palais, ou à faire entrer Clytemnestre dans l'humble demeure de la maison d'Électre, la moitié du chemin est alors parcouru. Ces scènes d'hospitalité ne sont pas sans nous rappeler le retour déguisé d'Ulysse en son palais à Ithaque, demandant l'hospitalité dans sa propre maison pour tirer vengeance des prétendants de Pénélope. Par ailleurs, ce qui révèle réellement le héros tragique comme un homme à son apogée, c'est la subtilité qu'il introduit dans ses propos. En effet face à Agamemnon, Clytemnestre avait utilisé le mensonge, l'ironie et le langage ambivalent. Face à Clytemnestre, Oreste fera de même :

Τί γάρ

²⁰⁵ Eschyle, *les Choéphores*, v. 555-558.

²⁰⁶ Sophocle, *Électre*, v. 671-672.

ξένου ξένοισίν ἐστιν εὐμενέστερον;
πρὸς δυσσοσεβείας < δ' > ἦν ἐμοὶ τόδ' ἐν φρεσίν,
τοιόνδε πρᾶγμα μὴ καρανῶσαι φίλοις
καταινέσαντα καὶ κατεξενωμένον.

« Est-il rien de mieux disposé qu'un hôte pour ses hôtes ? Mais mon cœur eût trouvé quelque impiété à ne pas achever mon rôle auprès d'amis, après promesse faite et accueil reçu. »²⁰⁷

L'*ambiguitas tragica* dont fait preuve Oreste charge ses propos d'un sens sinistre mais vis-à-vis des criminels, toute ruse est, du point de vue des Grecs, pleinement justifiée. Par conséquent, le problème des moyens utilisés ne se pose pas ici. Ainsi, les spectateurs du V^e siècle avant J.-C. ne devaient pas être choqués d'entendre la discussion entre Électre et Égisthe, suite au meurtre de Clytemnestre :

Ἠλέκτρα – Συμφορᾶς γὰρ ἂν
ἔξωθεν εἶην τῶν ἐμῶν γε φιλτάτων.
Αἰγισθος – Ποῦ δῆτ' ἂν εἶεν οἱ ξένοι; δίδασκέ με.
Ἠλέκτρα – Ἐνδον· φίλης γὰρ προξένου κατήνυσαν.
Αἰγισθος – Ἥ καὶ θανόντ' ἠγγειλαν ὡς ἐτητύμως;
Ἠλέκτρα – Οὐκ, ἀλλὰ κἀπέδειξαν, οὐ λόγῳ μόνον.
Αἰγισθος – Πάρεστ' ἄρ' ἡμῖν ὥστε κάμφανῆ μαθεῖν;
Ἠλέκτρα – Πάρεστι δῆτα καὶ μάλ' ἄζηλος θεά.

Électre – « Pourrais-je rester étrangère au malheur de ceux qui me sont les plus chers ?
Égisthe – Où sont ces gens ? dis-le moi.
Électre – Dans le palais. Ils sont tombés sur une hôtesse amie.
Égisthe – Et ont-ils vraiment annoncé sa mort ?
Électre – Non, ils l'ont prouvée, et par plus que des mots.
Égisthe – Je puis alors tenir l'événement pour sûr ?
Électre – Tu peux même en avoir le peu plaisant spectacle. »²⁰⁸

Le héros tragique révèle toute l'étendue de sa capacité à réfléchir et à agir comme les bourreaux de son père se sont plu à le faire. Ce qui semble le plus déroutant c'est que, même si Oreste condamne le meurtre de son père, il ne réproouve pas l'ingéniosité du plan des meurtriers. C'est aussi l'une des raisons pour laquelle il adopte les mêmes moyens pour se venger.

La scène de reconnaissance filiale, qui devait probablement susciter beaucoup d'émotion chez les spectateurs de la tragédie, est donc nécessaire à la réussite des projets des protagonistes. C'est elle qui est le prélude à la succession d'événements qui précèdent

²⁰⁷ Eschyle, *les Choéphores*, v. 702-706.

²⁰⁸ Sophocle, *Électre*, v. 1448-1455.