

## DU TEXTE TRAGIQUE DE SOPHOCLE À L'ESPACE SCÉNIQUE DU THÉÂTRE DE DIONYSOS: DES QUESTIONS ET DES RÉPONSES POSSIBLES



ABSTRACT: Research on the ancient theatrical building as a place of performance determining a distinct type of theatre has drawn on a variety of sources. Among them, it has mined dramatic texts as one of at least equal importance to other direct or indirect sources, such as archeological evidence, ancient scholia or other kinds of texts. Remarkably, many a time the study of material remains has produced findings that were subsequently confirmed by scholars assessing the demands of the text in terms of stage arrangement. With this background in mind I have endeavoured in this paper to draw on the extant plays of Sophocles for information on the architectural structure of the Theatre of Dionysos in Athens during the fifth century. My aim is thus to uncover indirect pieces of information or even mere allusions to the theatrical space in which those plays were performed. Key issues discussed in this paper are: (a) the presence and use of the stage building; (b) the number of doors on its façade; and (c) the possible existence of a slightly raised stage and the concomitant separation between acting area and orchestra.

**E**TANT DONNÉ QUE LES TEXTES dramatiques étaient souvent envisagés par les chercheurs en tant que source d'informations digne de foi et sûre en ce qui concerne la restitution de la physionomie du Théâtre de Dionysos au Ve siècle av. J.-C.,<sup>1</sup> j'ai recherché dans les tragédies conservées

---

\* Le texte est publié sans changements, tel qu'il a été présenté lors du colloque scientifique "Le Théâtre de Dionysos : archéologie, architecture, drame et représentation" (Patras, le 27 et 28 novembre 2018); seules les notes absolument nécessaires sont ajoutées.

1. Une des premières approches de ce sujet conformément aux données scientifiques de la fin du XIXe siècle chez Capps (1891) 5-78. Pickard-Cambridge (1946, 30-74) aussi utilise des éléments qui puise aux œuvres des poètes dramatiques du Ve siècle av. J.-C. Hourmouziades (2003, 37) considère l'opinion qu'on forme par les drames conservés comme plus crédible, tandis que Moretti (2011, 123, 150-1) accepte que l'étude des textes dra-

de Sophocle des renseignements indirects et des allusions à la géométrie de l'espace théâtral dans lequel elles ont été présentées.<sup>2</sup> Plus particulièrement les sujets qui m'ont préoccupé sont : a) le bâtiment scénique (la *skènè*), b) les portes/ouvertures dans la façade de l'édifice scénique et c) la scène surélevée et sa relation avec l'orchestra.<sup>3</sup>

a) L'édifice scénique comme espace intérieur : dans les sept tragédies conservées de Sophocle beaucoup d'indications verbales supposent l'usage d'une construction scénique, permanente ou de circonstance, qui, à l'époque des premières représentations, était probablement une baraque sobre en bois.<sup>4</sup> Les drames étaient écrits pour être représentés dans un lieu qui est structuré conformément à la relation dialectique du "dedans" et du "dehors", de l'intérieur et de l'extérieur.

L'action dans l'ensemble des pièces conservées de Sophocle se déroule "devant" et "en dehors" d'une construction scénique qui représente le "dedans".<sup>5</sup> Le texte morcelle clairement l'espace et oriente la pensée du lecteur vers une formation de l'espace scénique que le spectateur, se trouvant en position plus favorable, doit probablement avoir sous les yeux.<sup>6</sup> Trois

---

matiques concourt décidément à la tentative de reconstitution des éléments essentiels qui formaient le théâtre du Ve siècle av. J.-C. Cf. Taplin (1977) 28; Walton (1980) 98; Gogos (2005) 11, 68-82.

2. La bibliographie sur le Théâtre de Dionysos est remarquablement riche. Une petite sélection : Dörpfeld & Reisch (1896) 25-36; Haigh (1898); Dörpfeld (1925); Pickard-Cambridge (1946); Dinsmoor (1951-53); Bieber (1961) 54-71; Hourmouziades (1965); Korres (1980); Polacco (1990); Moretti (1992); Scullion (1994); Wiles (1997); Moretti (1999-2000); Gogos (2005); Moretti (2011) 122-7; Papastamati - von Moock (2015), où on trouve une riche bibliographie sur le sujet. Une sélection utile de bibliographie aussi chez Mastronarde (1990) 248, n. 2.
3. Liapis discute en détail de ces sujets dans son étude (2015, 121-58) sur la représentation scénique d'*Ajax* de Sophocle et plus précisément sur la scène du suicide du héros.
4. Moretti (2011, 135-6) mentionne que des vestiges d'édifice scénique ont été trouvés au théâtre d'Isthmia, qui fut daté du début du IVe siècle av. J.-C. et, il ajoute, "peut-être, à Thorikos" où le théâtre est beaucoup plus ancien. Le même chercheur accepte que les textes dramatiques de la période classique nous conduisent "résolument" à l'acceptation du point de vue que tout cela a été représenté dans un édifice scénique construit "en matériaux périssables". Cf. *ibid.*, 129.
5. Seulement dans la deuxième partie d'*Ajax*, depuis la scène du suicide du héros et après (vers 815 et suiv.), selon les indices textuels on pourrait dire que quelque chose comme ça n'est pas nécessaire. Cependant le système des conventions qui régit la représentation antique réclame plutôt un espace intérieur aussi dans la deuxième partie de la tragédie, comme on verra plus bas (v. *infra*, p. 112-13).
6. Pour le contenu des termes "théâtral", "scénique" et "dramatique" qui fractionnent et précisent le sens de la notion de *l'espace*, v. Hourmouziades (2003) 35-6. Le classement de l'espace est intéressant et plus complexe dans Rehm (2002, 20-5 et surtout les cha-

pièces se jouent “devant” un palais royal (*Antigone, Œdipe roi et Électre*).<sup>7</sup> Antigone a invité sa sœur ἐκτός ἀγλείων πυλῶν (18) du palais de Thèbes et devant ces portes (πρὸ πυλῶν, 526) Ismène paraîtra plus tard explorée.<sup>8</sup> Électre dans la tragédie homonyme se lamente πρὸ θυρῶν (109) du palais royal de son père à Mycènes.<sup>9</sup> L'action dans *Les Trachiniennes* se situe “devant” les δόμους (58) d'Héraclès à Trachis,<sup>10</sup> tandis que l'intrigue de *Philoctète* se déroule avec pour toile de fond une grotte, ἄντρον (27) du héros à Lemnos.<sup>11</sup> Même dans *Œdipe à Colone*, où le lieu du drame est conçu comme ouvert, la relation dialectique de l'espace intérieur et de l'espace extérieur ne manque pas, puisque tout se passe devant l'Adyton sacré des Euménides;<sup>12</sup> il y a même des personnages qui devront y entrer ou sortir de cet espace scénique, qui représente un lieu saint, interdit à tout pas humain.<sup>13</sup>

Dans *Ajax*, la seule pièce de Sophocle où on constate un changement de lieu d'action, au moins la première moitié de l'œuvre se déroule δωμάτων πάρος (73), c'est-à-dire “devant” la baraque militaire en bois du héros

---

pitres 2-6). Pour une étude de la notion de l'espace avec une bibliographie plus riche et récente, v. Kampourelli (2016) 1-38. De l'espace scénique intérieur et de l'espace scénique extérieur chez Sophocle, v. Taplin (1989); cf. Taplin (1982) 158.

7. Pickard-Cambridge (1946, 47) place devant un palais l'action de quatre œuvres de Sophocle, puisqu'il qualifie ainsi la maison d'Héraclès à Trachis (cf. infra, n. 10).
8. Jebb (1888) xi, 8 et ad 18 ff.; Kamerbeek (1978) 37; Griffith (1999) 21-22. Selon Lloyd-Jones (1994b, 5) “The stage building represents the royal palace at Thebes”. Cf. Steiner (1986) 225-26.
9. Jebb (1894) xxxii et 6; Lloyd-Jones (1994a) 160, 175; March (2001) ad 1-120; Finglass (2007) 12.
10. Jebb (1892) xxvi, 6; Kamerbeek (1970) 8, 10; Easterling (1982) 1, 71; Davies (1991) xxxvii-xxxviii. Lloyd-Jones (1994b, 133) identifie l'édifice scénique du Théâtre de Dionysos à la maison d'Héraclès à Trachis, où le héros s'était réfugié avec sa famille comme déporté.
11. Jebb (1890) xxii-xxiii, 6; Webster (1970) 1; Kamerbeek (1980) 7 et ad 16-19; Schein (2013) 13-14. Vidal-Naquet (1971, 628-9) signale que le texte du *Philoctète* souligne l'espace dramatique et le decor de l'action. Voir aussi Taplin (1978); Taplin (1982) 164-66; Seale (1982) 26 et suiv.; Taplin (1987) 72-7; Kampourelli (2016) 142.
12. Jebb (1885) xii, 10; Kamerbeek (1984) 6-7; Lloyd-Jones (1994b) 413; Hourmouziades (2003) 39, 48. Marshall (2012, 197-8), alors qu'il reconnaît que le bâtiment scénique dans *Œdipe à Colone* représente le bosquet des Euménides, soutient qu'il semble que personne ne l'utilise lors de la représentation. Seulement Linforth (1951), qui nie tout élément religieux dans *Œdipe à Colone*, situe le temple des Euménides dans un espace qui se trouve en coulisse.
13. Hourmouziades (2003, 76) voit, généralement en ce qui concerne la tragédie du Ve siècle, une relation étroite des personnages dramatiques, surtout des personnages principaux, et de l'espace dramatique/scénique, qui dans le Théâtre de Dionysos Éleuthéreus est représenté par le bâtiment central de la scène.

à la Troade.<sup>14</sup> Athéna présente au spectateur l'espace dramatique, en disant qu'Ulysse se trouve ἐπὶ σκηναῖς / Ἀϊαντος (3-4).<sup>15</sup> Cela vaut la peine de mettre l'accent sur le mot σκηνή, utilisé au pluriel, comme ici, qui désigne aussi l'espace scénique du théâtre : je rappelle que le Chœur dans *La Paix* d'Aristophane prend des précautions car, comme il dit, περὶ τὰς σκηνὰς des vauriens fréquentent (*La Paix* 731). Selon Homère lui-même, les tentes militaires des Achéens à Troie étaient en bois,<sup>16</sup> alors dans *Ajax* nous avons la coïncidence rare de l'absolue identification verbale et visuelle de l'espace théâtral de l'édifice scénique à l'espace scénique et dramatique de l'œuvre. L'édifice théâtral en bois, s'il existe effectivement et il ne s'agit pas d'un décor verbal, dans le cas d'*Ajax* doit être considéré exactement tel qu'il est : une baraque en bois, une réplique d'une construction militaire en bois.<sup>17</sup>

Ensuite le cantonnement du héros sera de nouveau désigné au pluriel, mais à l'aide d'un vocabulaire qui insinue une construction plus permanente. Ajax a conduit les animaux ἐς δόμους (63) et maintenant il les torture κατ' οἴκους (65). Les mots δόμους et οἴκους certifient que le spectateur ne voyait pas de guitoune mais une construction militaire en bois,<sup>18</sup> pareille à la baraque en bois qui avait été située au fond de l'orchestra, constamment ou occasionnellement, peut-être au moins depuis l'époque d'*Agamemnon* d'Eschyle et après.<sup>19</sup> Cette impression est confirmée par l'invitation

- 
14. Jebb (1896) xxiii; Kamerbeek (1963) 19; Pölmann (1995) 107-116; Garvie (1998) 123-24; Pölmann (2000) 121; Moretti (2011) 152; Hourmouziades (2003) 39, 46; Finglass (2011) 11-12; Papadodima (2018) 23-4. Comme Stanford signale (1963, 51), les Grecs, à cause de leur long séjour (neuf ans avaient déjà passé) dans le camp de Troie, avaient fabriqué des tentes militaires en bois, qu'on appelait κλισίαι, et qui offraient une meilleure protection contre le froid et la pluie (*Iliade*, IX 663, X 566, XV 478, XXIII 254 et al.).
15. Pour l'emploi du pluriel et les avis émis, v. Jebb (1896) ad loc.; Kamerbeek (1963) ad loc.; Garvie (1998) ad loc.; Finglass (2011) ad loc. Il est à noter que dans *Iliade* aussi le pluriel de la forme κλισίη (κλισίαι) est utilisé à maintes reprises, quand il est question d'un seul et unique baraquement militaire. V. Richardson (1993) ad XXIII, 254 ("the generalizing plural κλισίαι is quite common"). La forme homérique κλισίη est utilisée deux fois dans le drame pour la tente d'Ajax : une fois au pluriel (190) et une fois au singulier (1407). Cf. Papadodima (2018) 181 et ad 3-4.
16. Pour une description détaillée d'un baraquement militaire en bois dans le camp grec à Troie, v. *Iliade*, XXIV 448-456 et Richardson (1993) ad loc.
17. Stanford (1963) ad 3 et 11. Cf. Blume (2007) 27.
18. Pickard-Cambridge (1946) 47-8; Garvie (1998) ad 3-4. Cf. Pölmann (1986) 27. En plus, l'utilisation des formes δωμάτων (73) et δῶμα (579) avec πύλη (11), qui peut fermer et assurer, et κίον[α] (108) intérieur, qui soutient le toit, attache à la tente du héros de la stabilité et de la solidité. Papadodima (2018, ad 3-4) reconnaît dans la description du cantonnement ces traits et l'identifie au bâtiment de la scène. Cf. Liapis (2015) 121 et suiv.
19. Pickard-Cambridge (1946) 42-6; Scullion (1994) 65-6; Bees (1995) 73; Blume (2007) 28.

d'Athéna adressée au héros, lorsqu'elle l'invite *δωμάτων πάρος* (73) : l'indice topographique souligne la présence de l'édifice scénique. Cette bipolarité dans l'espace, à la création de laquelle la baraque en bois joue un rôle régulateur, durera tout au long de l'action de la première partie de la pièce jusqu'à la scène du suicide (815 et suiv.), et on rencontre au moins vingt indices intratextuels qui discriminent l'espace scénique en interne et externe.<sup>20</sup>

Une topographie scénique équivalente existe aussi dans *Œdipe roi*. Quand Créon, dans le prologue de la pièce, veut révéler à Œdipe l'oracle loin des vieillards du Chœur, il lui propose de *στείχειν ἔσω* (92), c'est-à-dire à l'intérieur du palais, qui ne peut être que le bâtiment de scène en bois.<sup>21</sup> Dans cet espace privé le roi se retirera silencieusement à la fin de son conflit avec Tirésias tandis que ce dernier lui conseille avec une malignité particulière d'essayer là-dedans d'élucider ses révélations énigmatiques et voilées en ce qui concerne le meurtrier de Laïos et l'inceste (457-62). Selon les derniers propos du devin la distinction entre espace extérieur et espace intérieur est clairement formulée : *καὶ ταῦτ' ἰὼν / εἴσω λογιζόμενος* (460-61). Le Chœur annoncera la sortie d'Œdipe de cet espace intérieur privé, quand celui-ci *δωμάτων ἔξω περᾶ* (531)<sup>22</sup> pour affronter Créon. Lorsque, au début du troisième épisode, le messager de Corinthe demande au Chœur où se trouve le palais

---

Pour la contribution dramatique et poétique de l'édifice scénique en général dans l'*Orestie* et surtout dans *Agamemnon*, v. Taplin (1977) 452-59; Gogos (2005) 77-82; Sommerstein (2010) 17-18. Cf. Taplin (1978) 32-34. Wiles (2000, 104) soutient que toutes les pièces qui ont suivi l'*Orestie* furent représentées devant un bâtiment avec une porte. V. aussi Marinis, dans ce volume. Si *Ajax* appartient aux drames les plus antiques de Sophocle ou constitue peut-être la plus antique pièce sauvée du poète, comme plusieurs chercheurs l'ont soutenu, dans ce cas il s'approche chronologiquement de la représentation d'*Agamemnon* d'Eschyle et il doit avoir été représenté dans un espace scénique analogue dans le Théâtre de Dionysos. Sur la datation d'*Ajax* v. Kamerbeek (1963) 15-17; Garvie (1998) 6-8; Finglass (2011) 1-11; Papadodima (2018) 28-9.

20. *εἴτ' ἔνδον εἴτ' οὐκ ἔνδον* (7); *ἔνδον* (9); *εἴσω* (11); *ἐν δόμοις* (80); *δεσμώτης ἔσω... πρὸς κλον' ἐρκείον στέγης* (105, 108); *σκηρῆς ἔνδον* (218); *ἐξόδους ἔρπειν κενάς* (287); *εἴσω δ' ἐσῆλθε* (296); *ἀπάξας διὰ θυρῶν* (301); *ἐνάξας ἐς δόμον* (305); *πληρὲς ἄτης στέγος* (307); *εἰσελθόντες* (329); *εἴσω* (685); *ἔνδον* (735); *εἴρξαι... Αἴανθ' ὑπὸ σκηραῖσι* (752-54); *ἐξ ἔδρας ἀνίστατε* (787-8); *θυραῖος ἐστίν* (793, 794); *εἴργειν... / σκηρῆς ὑπανλον* (795-6).
21. L'espace dramatique se place devant le palais de Thèbes (Jebb, 1883, 10; Kamerbeek, 1967, 11; Lloyd-Jones, 1994a, 327), qui, dans l'espace scénique du Théâtre de Dionysos, ne peut être que le bâtiment de la scène. Pour l'important rôle scénographique de l'édifice scénique (*skènè*) et les *entrées* ou les *sorties* de celui-là dans *Œdipe roi*, v. Finglass (2018) 9-10.
22. Pour l'omission du vers 531 dans le papyrus d'Oxyrhynchus XVIII, 2180 v. Bollack (1990) ad loc. Finglass (2018, ad loc.) argumente en faveur de l'absence du vers et met en relief la puissance dramatique de la scène si Œdipe apparaît soudain en sortant de l'édifice scénique (*skènè*) sans que le Chœur annonce préalablement son entrée.

d'Œdipe, les vieillards, en montrant évidemment le bâtiment scénique, lui répondront que *στέγαι μὲν αἶδε* et que le roi lui-même se trouve *ἔνδον* (927). Les mentions directes ou indirectes dans le texte de l'édifice scénique en tant que palais de Thèbes sont plus de vingt tout au long du drame.<sup>23</sup>

Dans *Œdipe à Colone* le bâtiment qui compose le cadre visuel devant lequel l'action se déroule dans les pièces les plus anciennes, ici suggère au spectateur l'impression de l'enclos des Euménides, décrit comme *ἄστιβῆς ἄλλος* (126).<sup>24</sup> Œdipe, épuisé, est emmené par Antigone à s'asseoir *ἐπ' ἀξέστον πέτρον* (19), qui doit se trouver entre quelques rares buissons, qui, d'après un ancien *Scholiaste*, ne sont peut-être pas du tout nécessaires pour la création de l'illusion scénique d'un bosquet sacré (136-37).<sup>25</sup> L'Étranger, le premier qui causera avec les nouveaux venus, invitera le vieillard aveugle à sortir dehors *ἐκ τῆσδ' ἔδρας* (36), ce qui signifie que lui-même se trouvait dans la rue "devant" le lieu sacré et "hors" de celui-là, alors que Œdipe avait déjà violé l'endroit saint des filles du Sol et de l'Ombre (37-40). Le vieillard insistera *ὡς οὐχ' ἂν ἐξέλθ[οι]* (45), parce que, comme il dira lors de sa prière aux Déeses d'effroi (39), un augure sacré l'a emmené s'asseoir sur ce *ἀσκέπαρον σεμνὸν βάθρον* (100-1).<sup>26</sup> Lorsque les vieillards du Chœur s'approchent d'une humeur scrutatrice, en cherchant à voir qui est le profanateur qui a mis le pied dans ce lieu sacré, caractérisé par eux-mêmes comme *ἄθικτος οὐδ' οἰκητός* (39), ils ne le voient pas au début. Probablement quand

23. *στείχειν ἔσω* (92); *οἶκον τῶνδε* (431); *ταῦτ' ἰὼν / εἶσω λογιζόν* (460-61); *δομάτων ἔξω περᾶ* (531); *τάς ἐμὰς στέγας / ἴκον* (533-34); *ἐκ δόμων* (632); *οἶκος* (637); *δόμων ἔσω* (679); *κἂν δόμοισι* (757); *ἐς δόμους* (861); *στέγαι μὲν αἶδε... ἔνδον* (927); *τῶνδε δομάτων* (951); *ἣ δ' ἔσω* (1171); *τῆνδε τὴν στέγην* (1228); *παρῆλθ' ἔσω / θυρῶνος* (1241-2); *βοῶν γὰρ εἰσέπεισεν Οἰδίπους* (1252); *κλήθρα γὰρ πυλῶν τάδε / διοίγεται* (1294-5); *ἐς οἶκον ἐσκομίζετε* (1429); *τῆς μὲν κατ' οἶκος* (1447); *ἴθι στέγης ἔσω* (1515).

24. Pour l'espace dramatique/scénique du drame v. Jebb (1885) xxxvii-xxxviii et 10; Kamerbeek (1984) 6-7; Dain & Mazon (1990) 78. Kamerbeek (1984, ad 1-32), étant en désaccord avec Jebb sur ce détail, identifie la porte centrale de l'édifice scénique à l'entrée du bois sacré des Euménides. Cf. Edmunds (1996) 39. Pour une description détaillée de l'espace dramatique et scénique conformément au texte, v. Lloyd-Jones (1994b) 413. Walton (1987, 91) considère comme possible que plusieurs objets scéniques mentionnés dans le texte fussent placés sur la scène ou visualisés au moyen des tableaux de peinture, alors que l'édifice scénique s'identifiait peut-être au bosquet lui-même. Cf. Winnington-Ingram (1999) 249; Beer (2004) 156-7.

25. Lesky (1972, 249) considère que probablement les buissons seraient nécessaires "als Illusionsstütze genügen". Toutefois l'ancien *Scholiaste* de Pindare mentionne que *πᾶν χωρίον τοῖς θεοῖς ἀφιερωμένον, κἂν πυλὸν φντῶν ᾗ, ἄλλος καλεῖται* (*Σ Olymψ.* III, 26, 31).

26. L'utilisation de mots qui désignent l'espace dramatique est intense dans la scène inaugurale du drame. Pour une étude de ce vocabulaire, dont le reflet précis à l'*ὄψιν* de la première représentation n'est pas évident, v. Winnington-Ingram (1980) 339-40.

Œdipe a demandé à Antigone de le *κρύψ[η] κατ' ἄλσος* (114), tous les deux devaient disparaître du champ visuel du spectateur derrière l'édifice scénique,<sup>27</sup> d'où ils sortiront lors des anapestes suivants et s'approcheront du Chœur.<sup>28</sup>

Les mentions formelles topographiques et du paysage dans *Œdipe à Colone* se réduisent graduellement et se répètent vers la fin de la pièce, quand le vieillard aveugle emmène Thésée au lieu de sa mort. La question qui se pose c'est depuis quel point du théâtre cette sortie a lieu, depuis une entrée latérale (*parodos*) ou depuis la porte de l'édifice scénique. Je considère que ce cortège bizarre, mené par un aveugle, sort vers l'intérieur de la scène qui s'identifie au bosquet sacré. Selon le messager Œdipe est arrivé à la *καταράκτην ὁδὸν* (1590) qui est enracinée à la terre *χαλκοῖς βάθροισι* (1591) et il s'est arrêté *πέλας κρατῆρος* (1593). Les éléments du paysage renvoient au "seuil d'airain" (*χαλκόπους ὁδός*, 57) du prologue et au cratère *μειλιχίων ποτῶν* (159) de la *parodos*.<sup>29</sup> Il s'agit donc des lieux où il était interdit que celui qui était reconnu au début comme un profanateur et ensuite comme un suppliant ait mis le pied.<sup>30</sup> Toutefois, maintenant le mortel bienaimé de la divinité, que le dieu appelle avec une familiarité sans égal (1627-28), entre à bon droit dans l'espace sacré, qui, en ce qui concerne sa forme scénique, devra s'identifier à l'intérieur de la *skènè* qui représente le bois sans quoi le bâtiment scénique perd le poids de ses symbolismes.<sup>31</sup>

La géométrie de cette relation dialectique entre espace intérieur et extérieur que les indices intratextuels suggèrent dans *Ajax*, dans *Œdipe roi* et dans *Œdipe à Colone* se retrouve dans toutes les pièces conservées de Sophocle et exige un morcellement structural équivalent de l'espace théâtral, pour lequel la présence de l'édifice scénique joue un rôle régulateur.

27. Selon Dain & Mazon (1990, 82), Œdipe "pénètre dans le bois avec Antigone". Cf. *ibid.* p. 84, n. 2. Cf. aussi Arnott (1962) 35; Taplin (1977) 455 n. 2; Edmunds (1996) 50.

28. Lesky (1972) 249; Beer (2004) 157. Pour le reflet de la scénographie verbale dans l'espace scénique et l'aménagement de l'espace théâtral, v. Seale (2014) 114.

29. Jebb (1885) *ad loc.*; Winnington-Ingram (1980) 340; Lloyd-Jones (1994b) 579, n. a. V. aussi chez Dain & Mazon (1990, 84, n. 2) où le cratère du v. 59 s'identifie avec celui du v. 1593, qui "se trouve dans la partie la plus reculée du bois".

30. Maronitis (2004) 90, 92. Dans ce lieu sacré et interdit, maintenant aussi d'autres personnages avancent mais, comme Seale (2014, 143, n. 52) le signale, aucune contradiction n'est remarquée à ce sujet, puisque la figure sacrée d'Œdipe guide tous ces personnages.

31. Winnington-Ingram (1954, 18) reconnaît le bosquet sacré "as the visual background of the piece". Beer (2004, 164-65) associe cette sortie finale d'Œdipe par la porte centrale de l'édifice scénique à des symbolismes divers qui sont en rapport avec Sophocle et le genre tragique en général.

b) Le nombre des portes sur la façade de la *skènè* en bois.<sup>32</sup>

Dans *Ajax* l'espace extérieur et intérieur de la tente militaire du héros communiquent par l'élément scénographique de la *πόλης* (11), d'où Ulysse essaie de regarder à la dérobée (*παπταίνειν*). Au travers de cette *πόλης* Ajax paraîtra pour la première fois sur la scène (91), en état de fureur, après le double appel d'Athéna (71-3, 90-1). Plus tard, quand Tecmesse racontera au Chœur les événements de la nuit selon son point de vue, puisqu'elle était à l'intérieur du cantonnement,<sup>33</sup> elle se référera à cette sortie du héros : Ajax a suspendu soudainement l'abattage des animaux et a bondi dehors *διὰ θυρῶν* (301). La formule au pluriel est ordinaire, car les deux battants de la porte sont perceptibles.<sup>34</sup> Evidemment les mots *πόλη* et *θύρες* s'identifient sémantiquement et en ce qui concerne l'*ὄψιν* de l'espace scénique ils restituent l'ouverture centrale de l'édifice en bois de la scène.<sup>35</sup>

Les marins du Chœur se dirigeront vers cette *πόλη*, lorsque Tecmesse les appellera afin qu'ils aident leur chef *εἰσελθόντες* (329). Cependant l'ancien *Scholiaste* remarque déjà que leur déplacement ne peut que rester en suspens, puisque les conventions du théâtre grec antique ne permettaient pas une telle entrée, alors l'objectif était de diriger l'attention du public vers la porte de l'édifice scénique, où le héros apparaîtra sous peu (348).<sup>36</sup> Quand le Chœur exige de voir son chef (344-5), la *πόλη*, qui constituait une percée pour la sortie ou le retour à l'édifice scénique/tente militaire, est maintenant désignée comme un obstacle à la communication et le contact visuel entre l'espace extérieur et l'espace intérieur. C'est pourquoi que le Chœur demande qu'on l'ouvre

32. La deuxième question qui nous préoccupera est le nombre des ouvertures (*θυρῶν*) de l'édifice scénique. Moretti (2011, 151) parle d'"une ou plusieurs ouvertures ménagées dans la façade de la skènè", selon les besoins de la pièce. Cf. Moretti (1999-2000) 396-97. Sur le sujet des portes de l'édifice scénique, v. aussi Pickard-Cambridge (1946) 42 et suiv.; Hourmouziades (1965) 14-25; Taplin (1977) 438-40; Moretti (1992) 82-3; Goette (1996) 9-19; Pöhlmann (1996) 136-40; Papastamati – von Moock (2015) 68 et suiv.; Tsitsiridis, dans ce volume, pp. 181-83.

33. Stanford (1963) ad 301-5; Garvie (1998) ad 301-4.

34. Cf. Soph. *Électre* 78, 109; Aristoph. *Les Nuées* 467; Hérod. 3.16.6 etc.

35. Moretti (1999-2000, 397) rapporte que la scène athénienne de la période classique "must have had a fixed double door at the center of its façade". Je pense qu'il ne faut pas discriminer la *πόλη* et la *θύρα*, en rendant la première comme l'entrée extérieure à l'étendu espace privé d'Ajax et la deuxième comme l'entrée de sa tente militaire. Stanford (1963, ad 11) parle d'une telle discrimination, en comparant à la description homérique de la tente militaire d'Achille (*Iliade* XXIV, 452-53). Cf. Stanford (1963) ad 108.

36. Σ ad 330. V. aussi Finglass (2011) ad 328-29, où une pareille situation dramatique dans *Agamemnon* d'Eschyle est mentionnée.

(ἀνοίγετε, 344).<sup>37</sup> Tecmesse répond immédiatement et ouvre elle-même (ἰδοῦ, διοίγω, 346), pour que le Chœur et les spectateurs aient la possibilité de προσβλέπειν τὰ πράγη du héros et aussi de voir celui-ci ὡς ἔχων κυρεῖ (346-7).<sup>38</sup>

La question se pose de savoir s'il y a d'autres ouvertures sur la façade de l'édifice (*skènè*) ou si celle-là constitue l'unique porte : le pronom démonstratif τῆσδε (11) est-t-il utilisé par Athéna pour la mettre en relief pompeusement ou pour la distinguer d'une autre porte ou d'ouvertures comparables de la baraque en bois ?<sup>39</sup> Ce problème est lié à l'entrée du petit Eurysacès : d'où le fils d'Ajax vient-il ? On a proposé la parodos du théâtre ou, selon Kamerbeek, une deuxième porte qui mène à une autre pièce de la baraque militaire ou à un cantonnement adjacent.<sup>40</sup> Les données du texte sont les suivantes : Tecmesse a éloigné l'enfant (αὐτὸν ἐξελευσάμην, 531) de peur que le héros lui provoque du mal. Cela ne signifie pas qu'elle l'a envoyé loin,<sup>41</sup> spécialement si on prend en considération que le verbe ἐκλύομαι dans *Les Trachiniennes* (v. 21) signifie simplement "sauver".<sup>42</sup> Le petit garçon au moment présent du drame se trouve probablement à proximité, puisqu'il

37. Il n'est pas clair à qui s'adresse l'injonction au pluriel. Kamerbeek (1963, ad loc.) soutient que le Coryphée s'adresse plutôt à des esclaves qui se trouvent à l'intérieur de la tente militaire du héros (cf. Liapis, 2015, 125), alors que Finglass (2011, ad loc.) parle d'attachés de Tecmesse (cf. Stanford, 1963, ad loc.).

38. La présence d'Ajax sur la scène est certaine au vers suivant (348 et suiv.). Les spectateurs peuvent désormais voir ses πράγη et lui-même encerclé φονίας ὑπὸ ζάλης (352). Le problème de l'usage de l'eccyclème pour la réalisation de cette scène ne me préoccupera pas ici, puisqu'il dépasse les bornes des objectifs de cette présentation. Relativement à l'usage de l'eccyclème dans cette scène d'*Ajax* et les avis différents qui ont été émis par les chercheurs, v. Jebb (1896) ad 346f.; Pickard-Cambridge (1946) 109-10; Stanford (1963) ad 348ff. et ad 545; Taplin (1977) 443; Garvie (1998) ad 346-7; Hourmouziades (2003) 82-3; Hourmouziades (2004) 96-7; Blume (2007) 33-4; Finglass (2011) ad 346-7 et p. 241. Cf. Hourmouziades (1965) 89 et suiv.

39. Plusieurs chercheurs utilisent des adjectifs épithètes, comme "central door" ou "main door", qui impliquent l'existence d'une autre porte ou d'autres portes aussi sur la façade ou sur les côtés du bâtiment scénique. V. Stanford (1963) 51; Garvie (1998) 124; Griffith (1999) 21-2; Finglass (2011) 12, 19. Cf. Mills (1980-1981) 130-31; Pöhlmann (1986) 20-32 et Heath & O'Kell (2007) 363-64.

40. Kamerbeek (1963) ad 541, 542; Mastronarde (1990) 278. Garvie et Finglass soutiennent que le fils d'Ajax entre en scène par une parodos du théâtre : v. Garvie (1998) ad loc.; Finglass (2011) 19 et ad 541-5.

41. C'est l'avis de Finglass (2011, ad 541-5), qui considère comme douteuse ("dubious") l'existence d'une deuxième porte sur le bâtiment scénique dans le cas de la tragédie. Cf. Marshall (2012) 197. V. aussi Karamanou, dans ce volume, pp. 214-19.

42. Stanford (1963) ad loc.; Davies (1991) ad loc. Cf. Jebb (1896) ad loc.; Easterling (1982) ad loc.; Finglass (2018) ad 1002-3.

φυλάσσεται πέλας προσπόλοις (539). Le domestique qui veille sur lui entend immédiatement l'ordre de la mère (541-2) et mène l'enfant à la scène en partant d'un endroit voisin (ἐγγύθεν, 544). Il est possible que ces indices intratextuels impliquent une deuxième porte sur l'édifice de la *skènè*.<sup>43</sup>

L'acceptation de la deuxième porte résout aussi un problème qui résulte à la fin de cet épisode. Le héros donne à Tecmesse son fils (578) et par des ordres furibonds il demande qu'elle arrête de se lamenter devant la tente (579-80) et qu'elle ferme vite la porte (δῶμα πάκτου, 579; πύκαζε θᾶσσον, 581). Si on accepte qu'Ajax lui ordonne de fermer la porte, mais il ne lui propose pas d'entrer avec lui dans le cantonnement,<sup>44</sup> et étant donné qu'il lui interdit la lamentation publique devant la tente (μηδ' ἐπισκῆνονος γόουσι / δάκρυε, 579-80),<sup>45</sup> alors peut-être Tecmesse avec Eurysacès sortent par cette deuxième porte, par laquelle on a supposé ci-dessus que l'enfant était entré avec le domestique qui l'a mené à la scène. La plupart des chercheurs suivent l'ancien *Scholiaste*, selon lequel le héros entre seul dans sa baraque et adresse l'ordre furibond du vers 593 (οὐ ξυνέρξεθ' ὡς τάχος;) τοῖς θεράπουσι en prenant pour cible d'ἀποκλείειν Tecmesse hors de sa tente militaire.<sup>46</sup> Si on accepte ce point de vue, la mère avec l'enfant ne sortent pas de l'ouverture centrale de la scène, alors on aboutit de nouveau à l'existence d'une deuxième porte.<sup>47</sup>

Si les indications précédentes correspondent à la véritable construction de la *skènè* en bois, l'acceptation d'une troisième porte de l'autre côté de la

43. Heath & OKell (2007, 368 et n. 19) soutiennent même l'existence d'une troisième porte sur l'édifice scénique. Scullion (1994, 115-16) accepte une deuxième porte comme le bosquet du v. 892. Cf. Pöhlmann (1986) 28.

44. Σ ad 593. Cf. Finglass (2011) ad 593. Inversement chez Garvie (1998) ad 594-5, où des avis d'autres chercheurs sont aussi discutés.

45. V. LSJ<sup>9</sup> s.v. ἐπίσκηνος; Kamerbeek (1963) ad loc.; Stanford (1963) ad loc.; Finglass (2011) ad 578-80.

46. Jebb (1896) ad loc.; Kamerbeek (1963) ad 541, 542; Stanford (1963) ad 595. Cf. Winnington-Ingram (1980) 32, n. 65; Lloyd-Jones (1994a) ad loc. Pour les diverses solutions proposées, v. Finglass (2011) 312-13.

47. Jebb (1896, ad loc.) soutient que Tecmesse et le petit Eurysacès se retirent par une deuxième porte de la tente militaire qui conduit à un espace appartenant aux femmes (γυναικῶν). Papadodima (2018, ad 595) considère que Tecmesse avec Eurysacès restent en scène au cours du chant du Chœur suivant. Heath & OKell (2007, 368) soutiennent que le garçon se retire accompagné d'esclaves dans une deuxième tente, alors que sa mère reste en scène, mais ils parlent aussi d'autres solutions possibles (ibid. 369). Ces avis rappellent en partie la vieille conviction de Welcker (1829, 87-92) selon lequel tous les trois personnages, Ajax, son fils et Tecmesse, sont présents sur la scène pendant que le Chœur interprète le premier stasimon.

porte centrale peut ne pas être exclue, possibilité acceptée aussi par J.-Ch. Moretti.<sup>48</sup> Cette troisième ouverture résoudrait des problèmes scénographiques et topographiques de la scène du suicide. Une entrée de l'édifice scénique, distincte de la centrale, pourrait être prise pour le *νάπος*, d'où on a écouté le cri de Tecmesse (891), quand elle a découvert Ajax mort.<sup>49</sup> Selon le Chœur la *βοή ἐξέβη πάρανλος νάπος* (892). D'après Hourmouziades la phrase marque la contiguïté et la profondeur, alors il est possible que le cri soit entendu de l'intérieur de l'édifice scénique.<sup>50</sup> Cependant le mot *πάρανλος* exprime probablement la proximité non seulement avec le Coryphée qui parle mais aussi avec la tente d'Ajax.<sup>51</sup> Teucros a ordonné qu'ils retiennent Ajax *ὑπανλον* (796), c'est-à-dire dans la tente. Si on accepte le commentaire d'Easterling sur *Les Trachiniennes* (202-3), qu'il n'y a pas de différence entre *στέρης* et *αὐλῆς*,<sup>52</sup> alors le mort a été découvert probablement près de sa tente militaire et cela peut-être plaide en faveur de l'existence d'une troisième porte sur l'édifice scénique.<sup>53</sup>

c) l'utilisation de la scène légèrement surélevée.

Pickard-Cambridge, bien qu'il soutienne qu'une surface/scène surélevée devant l'édifice scénique – palais royal dans trois drames de Sophocle (*Antigone*, *Œdipe roi* et *Électre*) rendrait l'action plus efficace, il ne

48. Moretti (1999-2000) 397. Cf. Pöhlmann (2000) 121.

49. Cf. supra n. 43.

50. Hourmouziades (2004) 101. Pour la mise en scène du suicide Hourmouziades (ibid. 101-2) accepte l'usage de l'*eccyclème* sur lequel on ajuste des tableaux de peinture qui marquent au moyen des représentations le changement du lieu d'action. Sur ce sujet v. aussi Arnott (1962) 132-33 et surtout Gardiner (1979) 10-14, où des avis d'autres chercheurs sont aussi discutés.

51. Sculion (1994) 116-26. Finglass (2011, 16) rejette cette opinion. Liapis (2015, 131-32) en mesurant le temps dramatique, qui est nécessaire pour qu'Eurysacès se présente sur la scène (du vers 985 au vers 1168), raisonne pour la conviction que le suicide a lieu à quelque distance de la tente d'Ajax.

52. Easterling (1982) ad loc.

53. Moretti (2011, 152-3), en se référant à l'orchestra, soutient que "la division de cet espace scénique en plusieurs lieux fictivement créés pour les besoins de la pièce" était possible. Comme un exemple il se réfère à *Ajax*, où l'action se déroule au début devant la tente du héros et puis sur une côte déserte, au bord de la mer. Cela veut dire que l'élément qui changeait n'était pas le décor mais le point de focalisation de l'action et de l'attention des spectateurs. Cependant la véritable contiguïté de ces lieux dans l'espace du théâtre ne posait aucun problème. Du reste, comme Wiles soutient aussi (2000, 122), la topographie dans la tragédie a seulement de la valeur symbolique et il ne faut pas y rechercher des éléments naturalistes. Pour une discussion détaillée sur le sujet des portes par rapport aux besoins dramaturgiques d'*Ajax* de Sophocle, chez Liapis (2015, 134-49).

considère pas son usage comme absolument nécessaire au Ve siècle av. J.-C.<sup>54</sup> Au contraire Hourmouziades accepte même dans ses études les plus récentes,<sup>55</sup> entre autres, l'existence de cette "estrade basse" accolée à la *skènè*, qui couvrait une partie de la façade de la scène longitudinale en bois. Une plateforme légèrement surélevée met des limites, nécessaires selon les indices intratextuels, mais pas d'obstacles, vu qu'une ou deux marches n'interdiraient pas la communication étroite de la scène et de l'orchestra.

Dans la scène inaugurale d'*Œdipe roi* les suppliants sont tombés à genoux devant les autels du palais d'Œdipe.<sup>56</sup> La phrase *βωμοῖσι τοῖς σοῖς* dans le discours du prêtre (16) attache à l'espace un caractère privé.<sup>57</sup> Apollon même, devant l'autel duquel Jocaste se présente en tant que suppliante au début du troisième épisode (911 et suiv.), est qualifié comme *ἄγχιστος* (919).<sup>58</sup> La supplication de la Reine, en raison de son sexe probablement, exige un espace privé, que l'on peut distinguer de l'espace public de l'orchestra, où elle-même et ses suivantes seraient entre les vieillards du Chœur. Ce morcellement de l'espace, que le texte laisse supposer, pourrait être marqué à l'*ᾄτην* de la représentation par une estrade basse. On remarque une différenciation identique entre espace privé et public dans *Les Trachiniennes*. Au premier épisode et après les nouvelles réjouissantes du

54. Pickard-Cambridge (1946) 47 et 69-74. Il s'agit d'un des sujets les plus litigieux en ce qui concerne les représentations dans le Théâtre de Dionysos au Ve siècle av. J.-C. Cf. Wiles (1997) 63-7. Marshall (2012, 198) soutient que les acteurs pouvaient utiliser tout l'espace du théâtre, même l'orchestra.

55. Hourmouziades (1965) 58-74 et, plus récemment, Hourmouziades (2004) 91. Cf. Walton (1980) 93-4. Moretti (2011, 150-53 ; cf. *ibid.* 123-4) considère que les deux espaces indispensables du théâtre antique au Ve siècle av. J.-C. étaient l'orchestra et le toit plat de l'édifice scénique à un étage. Pourtant il ne rejette pas pendant la deuxième partie du Ve siècle la possibilité d'existence d'une estrade basse qui touchait au bâtiment scénique. Pour l'utilisation d'une scène surélevée, v. Scully (1996) 61-84. Cf. Scullion (1994, 99-103). Pour une argumentation plus riche appuyée sur des preuves archéologiques, sur des passages des œuvres dramatiques mais aussi sur la bibliographie critique qui est relative, v. Liapis (2015, 151-54). Cf. aussi dans ce volume, Tiverios (p. 13-4), Liapis (pp. 87-90) et Tsitsiridis (pp. 183-90).

56. Cf. Jebb (1883) 10; Pickard-Cambridge (1946) 47.

57. Finglass (2018, 8-9 ; cf. *ibid.* 166-7) place l'un autel au centre de l'orchestra et un ou deux autels aux deux côtés de la scène de part et d'autre de la porte centrale du palais royal. Il mentionne, en présentant aussi des témoignages bibliographiques de chercheurs, qu'il n'y a pas lieu de soutenir que l'orchestra était le lieu exclusif du Chœur. Cf. Marshall (2012) 198.

58. Cette qualification d'Apollon est littérale et métaphorique : son autel (ou sa statue) se trouve *πρὸ τῶν ἀλλείων θηρῶν* mais le dieu de Delphes est aussi étroitement lié aux oracles qui ont un rapport immédiat avec Œdipe. V. Dawe (1984) *ad loc.*; Finglass (2018) *ad loc.*

messenger en ce qui concerne l'arrivée imminente d'Héraclès (180 et suiv.), Déjanire incite les femmes qui l'entourent à se réjouir, *αἴ τ' εἴσω στέργης / αἴ τ' ἐκτὸς ἀνλῆς* (202-3). Comme Easterling signale, les membres du Chœur, qui répondent tout de suite à l'appel de l'héroïne par le suivant chant joyeux (205-24), se trouvent *ἐκτὸς ἀνλῆς*.<sup>59</sup> Un plan légèrement surélevé pourrait dans ce cas aussi discriminer visuellement le privé et le public, l'espace *ἀλλειον* et l'espace hors de l'*ἀνλῆς*.

Dans *Œdipe à Colone* le Chœur exige que le vieillard aveugle s'éloigne de l'enclos sacré des Euménides et qu'il avance *πόρσω* (179, 181). Cependant les vieillards exigent qu'Œdipe reste à quelque distance de leur espace, après lui avoir suggéré qu'il ne marche pas *ἔξω τοῦδ' ἀδοπέτρον βήματος* (192) et qu'il soit assis *ἐπ' ἄκρον / λάου* (195-196). Les indices topographiques *ἔξω* et *ἐπ' ἄκρον* placent le héros dans un espace entre dieux et hommes, tandis que les déterminations du paysage *βάθρον* (101) et *βῆμα* (192), comme Jebb aussi signale, laissent supposer un point surélevé.<sup>60</sup>

Si l'estrade basse manque, alors dans *Œdipe roi* les suppliants doivent occuper l'orchestra et le problème suivant se pose : quand Créon s'approche en revenant de Delphes, son arrivée graduelle dure au moins sept vers (78-84). Les premiers qui le voient sont les suppliants, qui *σημαίνουσι* son arrivée au prêtre (79). Ensuite Œdipe aperçoit l'expression joyeuse de son visage (81), puis le prêtre aperçoit la couronne de laurier sur sa tête (82-3) et enfin Créon se trouve dans le champ visuel des spectateurs, *ξύμμετρος ὡς κλύειν* (84) la question qu'Œdipe lui adresse (85-6).<sup>61</sup> Si le champ visuel des suppliants s'étend hors de la parodos gauche, afin qu'ils soient les premiers

59. Easterling (1982) ad 202-3. Cf. Jebb (1892) ad 202ff.; Kamerbeek (1959) ad 203.

60. Jebb (1885) ad 192ff. Kamerbeek (1984, ad 192, 3) mentionne aussi la traduction de Campbell "rocky platform". Le vocabulaire que les membres du Chœur utilisent crée l'impression que le vieillard aveugle se trouve sur un plan plus haut que le plan sur lequel se trouvent eux-mêmes. Cf. Palmer (1860) ad 192. Pickard-Cambridge (1946, 51), bien qu'il se réfère à un espace pour les acteurs ("space available for the actors"), il paraît qu'il rejette l'existence d'une scène surélevée, puisque sa présence compliquerait, comme il l'écrit, les scènes du prologue, quand les vieillards du Chœur vont d'un air menaçant contre Œdipe, ou la scène où ils défendent le vieillard aveugle et Antigone contre Créon. Mais ces objections de Pickard-Cambridge vaudraient, s'il s'agissait d'un théâtre strictement réaliste, où les conflits exigeraient un véritable contact des parties opposées, ce qui ne peut pas être recevable en ce qui concerne la tragédie grecque. Les détails du paysage de l'*ὄψεως* que Lloyd-Jones donne (1994b, ad loc.) créent l'impression que l'espace des acteurs (Antigone, Œdipe) bien qu'il ne soit pas surélevé, il est quand même clairement circonscrit. Cf. Lloyd-Jones (1994b) 413; Edmunds (1996) 39, 51.

61. Le rythme d'arrivée de Créon est conforme aux règles qu'on qualifierait de réalistes, si on prend en considération les possibilités de la vue de chaque âge. L'ancien *Scholiaste* ( $\Sigma$  ad 78)

qui verront Créon, ils doivent se trouver près de l'édifice scénique et en ligne droite par rapport aux parodos.<sup>62</sup>

L'arrivée d'Ismène dans *Œdipe à Colone* est identique. Cette entrée-là, bien que la personne qui vient ait l'air de se hâter, dure au moins quatorze vers (310-324). Antigone discerne au début une figure indéfinie ἐπι πώλων, reconnaît le sexe de la personne (γυναῖχ' ὄρω), sa proximité (ἄσσον) et puis des détails vestimentaires : elle porte un chapeau de Thessalie. Après quelques doutes (316-7), elle reconnaît le physique et la plastique de la femme sans distinguer les traits particuliers (315-8), jusqu'à ce qu'elle voie le regard joyeux de sa sœur (319) qui d'un signe confirme son identité (320). Finalement le père aveugle peut reconnaître sa voix (ἀνδρῆ δ' ἀντίκ' ἔξεστιν μαθεῖν, 323) étant donné qu'Ismène se trouve maintenant dans le champ visuel des spectateurs (324).<sup>63</sup>

Le rythme d'arrivée de Créon (*Œdipe roi*) et d'Ismène (*Œdipe à Colone*) présente Sophocle comme un homme de théâtre en général et précisément du Théâtre de Dionysos. Le poète évidemment a pris en considération les distances et aussi la géométrie particulière de l'espace. En plus, les personnages qui annoncent les étapes successives de l'entrée d'une telle durée doivent se trouver dans le même lieu et plutôt sur le même plan, et bien sûr en ligne droite par rapport aux parodos. Inversement, les annonces d'une nouvelle entrée, faites par le Chœur qui se trouve sur l'orchestra, ne présentent pas d'étapes successives d'une telle forme. Quand une personne est annoncée par le Coryphée, aussitôt après l'annonce cette personne-là se trouve dans le champ visuel des spectateurs et quelqu'un lui adresse la parole ou la personne elle-même parle.<sup>64</sup>

---

signale que d'abord les jeunes compagnons du prêtre le voient à une distance lointaine ὡς δὲ νοπέστεροι (78-9), mais sans discerner des détails de son apparence, ensuite Œdipe peut voir même l'expression de son visage (81), sitôt après le vieux prêtre, vu que Créon s'est suffisamment approché, discerne la couronne de laurier sur sa tête (83) et enfin Œdipe peut lui adresser la parole, quand celui-là se trouve dans le champ visuel des spectateurs (85-6). Sur le sujet de la fonction dramatique des *eisodoi* (*parodoi*), les entrées latérales qui séparent l'espace théâtral de l'espace extérieur, et leur signification particulière dans les drames sophocléens, v. Taplin (1982).

62. Cf. Roussel (1940) ad 78.

63. Cf. Edmunds (1996) 54.

64. Par exemple dans *Les Trachiniennes* la Coryphée annonce l'entrée du messager dans les vers 178-9 et dans le vers suivant (180) le messager s'adresse à Déjanire. Cf. *Les Trachiniennes*, 732-34, 968-71 et al. Pour une étude détaillée des entrées annoncées, v. Hamilton (1978) 63-89; Poe (1992) 121-56.

Cependant, au risque de saper les cogitations précédentes, je rappellerai que ces pièces étaient directement reliées au cérémonial, où le *λόγος* dominait. *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος!* Est-ce que la *λέξις* visait surtout l'imagination du spectateur et la création d'une scénographie verbale imaginaire qui se fixait très peu ou nullement dans l'*ὄψιν*?<sup>65</sup> Le public de Sophocle divergeait peut-être beaucoup quant aux exigences réalistes des spectateurs d'*Amphiaraos* de Carcinos (Arist. *Poétique*, 1455a 26-29).<sup>66</sup>

## BIBLIOGRAPHIE

- Arnott, P. (1962), *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford.
- Beer, J. (2004), *Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy*, Westport, CT / London.
- Bees, R. (1995), "Die Skene in Aischylos' *Perser*, *Sieben gegen Theben* und *Hiketiden*", dans Pöhlmann (1995), 73-102.
- Bieber, Margarete (1961), *The History of the Greek and Roman Theater*, 2ème éd., Princeton.
- Blume, H.-D. (2007), "Staging the *Aias* of Sophocles", dans *XII International Meeting on Ancient Greek Drama 2004. Symposium Proceedings*. European Cultural Centre of Delphi, Athènes, 27-39.
- Bollack, J. (1990), *L'Œdipe roi de Sophocle. Le texte et les interprétations*, vol. 1-4, Lille.
- Capps, E. (1891), "The Greek Stage According to the Extant Dramas", *TAPA* 22, 5-78.
- Dain, A. & Mazon, P. (1990), *Sophocle*, vol. iii: *Philoctète, Œdipe à Colone*, Paris.
- Davies, M. (1991), *Sophocles: Trachiniae*, Oxford.

65. Papadodima (2018, 23) signale que la représentation scénique du suicide d'Ajax "semble présupposer un changement (fictif) d'espace scénique". Probablement ce déplacement dans l'espace se faisait seulement par l'imagination du spectateur, qui au milieu du Ve siècle peut-être ne s'intéressait pas particulièrement aux règles du réalisme.

66. Le passage d'Aristote ne nous éclaire pas exactement en quoi consiste l'inconséquence ou l'illogique dans cette scène de l'œuvre de Carcinos et le problème demeure, puisqu'on ne connaît pas les détails du drame en question. V. Lucas (1968) ad loc. Peut-être le problème fut créé pour les spectateurs, quand le poète a échoué à visualiser de façon réaliste la scène, probablement parce qu'au début il a présenté le bâtiment scénique comme un temple et ensuite comme un tombeau. V. Green (1990) 281-5 (surtout 284-5). Cf. Morretti (2011) 153. Toutefois un lecteur ne serait pas confronté à un problème de ce type, comme il pourrait utiliser son imagination.

- Dawe, R. D. [éd.] (1984), *Sophocles: Oedipus Rex*, Cambridge (1ère éd. 1982).
- Dinsmoor, W. B. (1951-53), "The Athenian Theatre of the Fifth Century", dans G. E. Mylonas (éd.), *Studies Presented to D. M. Robinson*, vol. I, St. Louis, 309-30.
- Dörpfeld, W. (1925), "Die im Januar 1925 im Dionysos-Theater in Athen unternommenen Grabungen", *Prakt 1925/1926*, 25-32.
- Dörpfeld, W. & Reisch E. (1896), *Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theater in Athen und anderer griechischer Theater*, Athènes.
- Easterling, P. E. (1982), *Sophocles: Trachiniae*, Cambridge.
- Edmunds, L. (1996), *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, New York/London.
- Finglass, P. J. (2007), *Sophocles: Electra*, Cambridge.
- Finglass, P. J. (2011), *Sophocles: Ajax*, Cambridge.
- Finglass, P. J. (2018), *Sophocles: Oedipus the King*, Cambridge.
- Gardiner, C. P. (1979), "The Staging of the Death of Ajax", *CJ* 75, 10-14
- Garvie, A.F. (1998), *Sophocles. Ajax*, Warminster.
- Goette, H. R. (1995), "Griechische Theaterbauten der Klassik – Forschungsstand und Fragestellungen" dans Pöhlmann (1995), 9-48.
- Gogos, S. (2005), *To αρχαίο θέατρο του Διονύσου. Αρχιτεκτονική μορφή και λειτουργία*, Athènes.
- Green, J. R. (1990), "Carcinus and the Temple: a Lesson in the Staging of Tragedy", *GRBS* 31, 281-5.
- Griffith, M. [éd.] (1999), *Sophocles Antigone*, Cambridge.
- Haigh, A. E. (1898), *The Attic Theatre: a Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens*, New York.
- Hamilton, R. (1978), "Announced Entrances in Greek Tragedy", *HSCP* 82, 63-82.
- Heath, M. F. & O'Kell, E. R. (2007), "Sophocles' *Ajax*: Expect the Unexpected", *CQ*, N.S. 57, 363-80.
- Hourmouziades, N. C. (1965), *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space*, Athènes.
- Hourmouziades, N. C. (2003), *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, 3ème éd. rév. (1ère éd. 1984), Athènes.
- Hourmouziades, N. C. (2004), "Ο Σοφοκλής σκηνοθετεί", dans A. Vassiliades et al. (éds), *Δημητρίω στέφανος. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Δημήτρη Λυπουρολή*, Thessalonique, 89-104.
- Jebb, R. C. (1883), *Sophocles: The Plays and Fragments, I: The Oedipus Tyrannus*, Cambridge.
- Jebb, R. C. (1885), *Sophocles: The Plays and Fragments, II: The Oedipus Coloneus*, Cambridge.
- Jebb, R. C. (1888), *Sophocles: The Plays and Fragments, III: The Antigone*, Cambridge.
- Jebb, R. C. (1890), *Sophocles: The Plays and Fragments, IV: The Philoctetes*, Cambridge.
- Jebb, R. C. (1892), *Sophocles: The Plays and Fragments, V: The Trachiniae*, Cambridge.
- Jebb, R. C. (1894), *Sophocles: The Plays and Fragments, VI: The Electra*, Cambridge.
- Jebb, R. C. (1896), *Sophocles: The Plays and Fragments, VII: The Ajax*, Cambridge.

- Kamerbeek, J. C. (1963), *The Plays of Sophocles. The Ajax*, Leiden.
- Kamerbeek, J. C. (1967), *The Plays of Sophocles. The Oedipus Rex*, Leiden.
- Kamerbeek, J. C. (1970), *The Plays of Sophocles. The Trachiniae*, 2ème éd., Leiden (1ère éd. 1959).
- Kamerbeek, J. C. (1974), *The Plays of Sophocles. The Electra*, Leiden.
- Kamerbeek, J. C. (1978), *The Plays of Sophocles. The Antigone*, Leiden.
- Kamerbeek, J. C. (1980), *The Plays of Sophocles. The Philoctetes*, Leiden.
- Kamerbeek, J. C. (1984), *The Plays of Sophocles. The Oedipus Coloneus*, Leiden.
- Kampourelli, Vassiliki (2016), *Space in Greek Tragedy*, London.
- Korres, M. (1980), “Εργασίες στα μνημεία. Διονυσιακό θέατρο. Συντήρηση και αποκατάσταση μνημείων”, *ArchDelt* 35, Chron. B1, 9-21.
- Lesky, A. (1972), *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen.
- Liapis, V. (2015), “Genre, Space, and Stagecraft in *Ajax*”, dans G. W. Most and L. Ozbek (éds), *Staging Ajax's Suicide*, Pisa, 121-58.
- Linforth, I. M. (1951), *Religion and Drama in Oedipus at Colonus*, Berkeley & Los Angeles.
- Lloyd-Jones, H. & Wilson, N. G. (1990), *Sophoclis fabulae*, (OCT) Oxford.
- Lloyd-Jones, H. (1994a), *Sophocles: Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus. Edited and translated by Hugh Lloyd-Jones*, Cambridge, Mass.
- Lloyd-Jones, H. (1994b), *Sophocles: Antigone, The Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus. Edited and Translated by Hugh Lloyd-Jones*, Cambridge, Mass.
- Lucas, D. W. (1968), *Aristotle: Poetics*, Oxford.
- March, Jenny (2001), *Sophocles: Electra*, Warminster.
- Marshall, C. W. (2012), “Sophocles *Didaskalos*”, dans K. Ormand (éd.), *A Companion to Sophocles*, Oxford, 187-203.
- Maronitis, D. N. (2004), *Οιδίππος ἐπὶ Κολωνῶν*, Athènes.
- Mastrorarde, D. J. (1990), “Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama”, *ClAnt* 9, 247-94.
- Mills, S. P. (1980-1981), “The Death of Ajax”, *CJ* 76, 129-35.
- Moretti, J.-C. (1992), “Les entrées en scène dans le théâtre grec: l'apport de l'archéologie”, *Pallas* 38, 79-107.
- Moretti, J.-C. (1999-2000), “The Theatre of the Sanctuary of Dionysos Eleuthereus in the Late Fifth-Century Athens”, *ICS* 24-25, 377-98.
- Moretti, J.-C. (2011), *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris (1ère éd. 2001).
- Palmer, C. E. (1860), *The Oedipus Coloneus of Sophocles*, Cambridge.
- Papadodima, E. (2018), *Σοφοκλέους Αίας*, Athènes.
- Papastamati - von Moock, Christina (2015), “The Wooden Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens: Old Issues, New Research”, dans R. Frederiksen, E. R. Gebhard and A. Sokolicek (éds), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens, 27-30 January 2012*, Monographs of the Danish Institute at Athens, vol. 17, Aarhus, 39-79.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1946), *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford.
- Poe, J. P. (1992), “Entrance-Announcements and Entrance-Speeches in Greek Tragedy”, *HSPH* 94, 121-56.

- Pöhlmann, E. (1986), “Bühne und Handlung im *Aias* des Sophokles”, *A&A* 32, 20-32 (= Pöhlmann, 1995, 107-16).
- Pöhlmann, E. (1995), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*. (Mit Beiträgen von R. Bees, H. R. Goette, O. Lendle, P. von Möllendorff und U. Wagner), Frankfurt a.M.
- Pöhlmann, E. (2000), *Δράμα και μουσική στην αρχαιότητα*, trad. en Grec par Ioanna Spiliopoulou, Athènes.
- Polacco, L. (1990), *Il teatro di Dioniso Eleuterio ad Atene*, Rome.
- Rehm, R. (2002), *The Play of Space*, Princeton.
- Richardson, N. (1993), *The Iliad: A Commentary*, vol. VI: *Books 21-24*, Cambridge.
- Roussel, L. (1940), *Sophocle: Oedipe. Texte, traduction, commentaire*, Paris.
- Schein, S. L. (2013), *Sophocles: Philoctetes*, Cambridge.
- Scullion, S. (1994), *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Stuttgart & Leipzig.
- Scully, S. (1996), “Orchestra and Stage in Euripides’ *Suppliant Women*”, *Arion* 4, 61-85.
- Seale, D. (2014), *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Chicago & London (1ère éd. 1982).
- Sommerstein, A. H. (2010), *Aeschylean Tragedy*, 2ème éd. rév., London.
- Stanford, W. B. (1963), *Sophocles, Ajax. Edited with Introduction, Revised Text, Commentary, Appendixes, Indexes and Bibliography*, London.
- Steiner, G. (1986), *Les Antigones*, trad. de l’anglais par Ph. Blanchard, Paris.
- Taplin, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- Taplin, O. (1978), *Greek Tragedy in Action*, London.
- Taplin, O. (1982), “Sophocles in his Theatre”, dans J. de Romilly (éd.), *Sophocle. Entretiens sur l’antiquité classique*, t. 29, Vandœuvres – Genève, 155-174.
- Taplin, O. (1987), “The Mapping of Sophocles’ *Philoctetes*”, *BICS* 34, 69-77.
- Taplin, O. (1989), “Spazio e messa in scena in Sofocle”, *Dioniso* 59, 103-105.
- Vidal-Naquet, P. (1971), “Le *Philoctète* de Sophocle et l’éphébie”, *Annales E.S.C.* 3-4, 623-638 (= “Ο Φιλοκτήτης του Σοφοκλή και η εφηβεία”, dans J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet (1988), *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, t. A’, 183-206, trad. en Grec par Stella Georgoudi, Athènes).
- Walton, J. M. (1980), *Greek Theatre Practice*, 2ème éd. 1991, London.
- Walton, J. M. (1987), *Living Greek Theatre: A Handbook of Classical Performance and Modern Production*, New York, Westport/Connecticut, London.
- Webster, T. B. L. (1970), *Sophocles: Philoctetes*, Cambridge.
- Wiles, D. (1997), *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge.
- Wiles, D. (2000), *Greek Theatre Performance: An Introduction*, Cambridge.
- Welcker, F. G. (1829), “Ueber den *Aias* des Sophokles”, *RhM* 3, 43-92.
- Winnington-Ingram, R. P. (1954), “A Religious Function of Greek Tragedy”, *JHS* 74, 16-24.
- Winnington-Ingram, R. P. (1980), *Sophocles: An Interpretation*, Cambridge.