Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 29 (1983)

Artikel: Structure et composition des tragédies de Sophocle
Autor: Irigoin, Jean
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-661088

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

II

JEAN IRIGOIN

STRUCTURE ET COMPOSITION DES TRAGÉDIES DE SOPHOCLE

Le titre de cet exposé réclame quelques explications pour que les limites en soient déterminées d'entrée de jeu. Il y sera question des tragédies — et non pas de la tragédie — de Sophocle, l'emploi du pluriel visant à éviter toute généralisation abusive. En effet, à la différence de la comédie ancienne, dont les éléments ont été analysés et décrits par T. Zielinski dès 1885 dans sa *Gliederung der altattischen Komödie* — titre où le mot comédie est au singulier — la tragédie attique présente une structure beaucoup plus souple. De plus, chacune des sept tragédies de Sophocle offre des particularités structurelles qui ne permettent pas de les ramener à un patron unique.

D'autre part, en opposant structure et composition, je cherche à distinguer un cadre formel et la manière dont le poète le remplit quand il compose son œuvre, l'ensemble aboutissant à la composition que nous avons aujourd'hui sous les yeux comme un texte à lire alors qu'il était fait pour être représenté. J'écarte donc délibérément tout ce qui concerne le déroulement de l'action, avec ses péripéties et les relations dialectiques des épisodes ou des scènes, et renvoie

pour cela aux ouvrages spécialisés dont le plus récent est la thèse estimable d'Albert Machin [1].

La première contrainte structurelle qui s'impose au poète tragique est la durée de la représentation: le temps dont il disposera au théâtre détermine les limites extrêmes de son œuvre. Il est notable, à cet égard, que les tragédies d'Eschyle, à l'exception d'une, aient un nombre de vers presque fixe: quatre se situent entre 1073 et 1078 vers (*Perses*: 1077; *Sept*: 1078; *Suppliantes*: 1073; *Choéphores*: 1076), soit un écart moyen de 3 vers (1075 ± 3); deux autres s'éloignent un peu, les *Euménides* avec 1047 vers et, s'il est d'Eschyle, *Prométhée* avec 1093 vers, soit, pour les six tragédies, un écart moyen de 23 vers (1070 ± 23); avec 1673 vers, l'*Agamemnon* est d'une longueur exceptionnelle par rapport à ce que nous connaissons de la production d'Eschyle. Certes, ces nombres, si frappants à première vue, peuvent être quelque peu trompeurs: le début du prologue des *Choéphores* comporte des lacunes, le dénouement des *Sept* passe pour être le résultat d'un remaniement, enfin les *côla* lyriques sont décomptés au même titre que les vers du dialogue. Il reste que la durée de la représentation s'impose au poète même si ce n'est pas la clepsydre qui la règle comme pour les plaidoyers. Sophocle semble avoir été moins rigide ou moins strict qu'Eschyle, puisque sa production varie de 1278 vers *(Trachiniennes)* à 1779 vers *(Œdipe à Colone)*. Si l'on met à part cette pièce dont la représentation fut posthume, le total maximum est de 1530 vers avec *Œdipe Roi*, d'où un écart moyen de 126 vers (1404 ± 126) pour les six tragédies: la marge de variation est donc cinq fois plus grande que pour Eschyle, alors que le total moyen des vers n'est supérieur que d'un cinquième (exactement 22%). En composant des tragédies qui comptent un nombre de vers plus grand et plus varié, Sophocle semble

[1] A. Machin, *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle* (Haute-Ville [Canada] 1981).

être moins asservi que son devancier à une durée fixe de représentation. La place tenue respectivement par les chants et par le dialogue — le débit de ce dernier étant plus rapide — pourrait justifier l'augmentation du nombre moyen des vers chez Sophocle par rapport à Eschyle. Certes, dans la production même de Sophocle, le pourcentage des vers parlés varie entre 65,5% (*Antigone*: 1353 vers) et 77% (*Œdipe Roi*: 1530 vers), ce qui paraît en accord avec cette hypothèse; mais la pièce la plus courte, les *Trachiniennes*, contient 74,5% de vers parlés sur un total de 1278, alors que la plus longue, *Œdipe à Colone*, n'en a que 70% pour un total de 1779 vers. Il vaut donc mieux renoncer à l'essai d'explication proposé à l'instant.

Une fois déterminées les limites, et donc l'extension de la pièce, la structure interne de la tragédie a pour fondement l'alternance de parties où seul le chœur chante et de parties où les acteurs dialoguent, que ce soit entre eux ou avec le chœur, et même si la déclamation fait place au chant. Ce principe capital admet quelques aménagements; il arrive que des chants dialogués soient substitués à des chants du chœur, par exemple en fonction de *parodos*, comme c'est le cas dans *Électre* et dans *Œdipe à Colone*. Éléments de suture entre le prologue et le premier épisode *(parodos)* ou entre les épisodes successifs *(stasima)*, les chants du chœur ont une structure à la fois fixe (responsion antistrophique ou triadique) et libre (forme et nombre des éléments strophiques). La liberté du poète croît dans les chants alternés lyriques ou semi-lyriques, mais, à de rares exceptions près, la responsion est de règle, avec des finesses remarquables aussi bien dans le jeu d'échange des parties que dans la répartition des éléments de vers non chantés [2]. Enfin, les systèmes anapestiques, avec

[2] Je me contenterai de mentionner, pour la répartition régulière des trimètres insérés dans le chant, le passage d'*Œdipe à Colone* (v. 1447-1499) où chacune des strophes du chœur, à l'exception de la dernière, est suivie de cinq trimètres iambiques dits les

leur débit particulier — la *parakatalogè* — et leur accompagnement musical, paraissent laissés à la discrétion du poète, qui les emploie librement mais s'astreint à y introduire une responsion s'il les traite comme un morceau lyrique, ce qui arrive à Sophocle dans les anapestes de la *parodos* d'*Électre*, chantés par l'héroïne et non confiés au chœur [3].

Le rôle fondamental de la responsion dans les ensembles lyriques ou semi-lyriques, son caractère secondaire dans les systèmes anapestiques, où la liberté du poète va croissant, semblent impliquer que cette liberté culminera dans les parties de la tragédie qui sont parlées — prologue et épisodes — et que les vers du dialogue dramatique — trimètre iambique et, fort rare chez Sophocle, tétramètre trochaïque — avec leur répétition stichique et leur absence de variation, ne sont pas soumis à un type de composition proprement

---

deux premiers et les deux derniers par Œdipe, celui du centre par Antigone; pour l'alternance des personnages qui échangent leurs parties, le troisième couple antistrophique du second *commos* d'*Ajax* (v. 394-429), où, dans l'antistrophe, le coryphée prend la partie tenue par Tecmesse dans la strophe, alors que dans le second couple (v. 364-393), ils échangent leurs parties; pour la répartition des éléments de vers, le chant alterné final d'*Électre* (v. 1398-1441), où l'extrême précision des reprises permet de déceler plusieurs lacunes dans l'antistrophe telle que les manuscrits médiévaux nous l'ont transmise.

[3] Dans les v. 86-120, l'attaque par un monomètre, la suite de deux dimètres catalectiques en troisième et quatrième positions, faits exclus des systèmes anapestiques habituels, avertissent le lecteur du caractère lyrique de ces vers (A. Dain et P. Mazon, dans leur édition de Sophocle [t. II, p. 141, n. 1], sont d'un avis contraire), caractère confirmé par la composition antistrophique du passage (bien vue par les mêmes auteurs), qui se divise en deux strophes égales (à un monomètre près, suppléé *in lacuna* par R. D. Dawe au v. 115 de son édition), dont la seconde offre aux quatre premiers vers (v. 103-106) les particularités signalées au début du morceau. On peut rapprocher, dans les *Trachiniennes*, le système anapestique qui introduit le chant alterné entre Héraclès, Hyllos et le vieillard (v. 971-1003): la structure et la répartition des vers 974-982 répond à celle des vers 984-992, y compris la coupe exceptionnelle avant la longue de l'anapeste second aux vers 981 et 991; les trois premiers vers (v. 971-973), qui servent d'introduction, ont exactement la même composition que les vers 1 et 3-4 des deux strophes du chant d'Électre (v. 86 et 88-89 = 103 et 105-106) mentionné ci-dessus, soit un monomètre anapestique et une suite de deux dimètres catalectiques.

lyrique, hormis le cas où ils font partie d'un ensemble partiellement chanté. Il est d'ailleurs exceptionnel, chez Sophocle, qu'une correspondance s'établisse entre le nombre des vers de deux tirades où s'affrontent deux personnages soutenant des thèses opposées, comme le font Créon et Hémon dans *Antigone*: aux 42 vers de Créon (v. 639-680) répondent, après une brève intervention du coryphée, 41 vers d'Hémon (v. 683-723). Le procédé est bien attesté chez Euripide (Médée et Jason: 54 vers chacun; Polymestor et Hécube: 51 vers chacun; Clytemnestre et Électre: 40 vers chacune), mais Sophocle n'en offre qu'un exemple [3 bis] et encore avec une égalité seulement approchée dans laquelle on pourrait voir un effet du hasard. Toutefois, si l'on considère non pas seulement deux tirades, mais tout l'ensemble auquel elles appartiennent, des parallélismes apparaissent, plus significatifs qu'une simple égalité qui pourrait être aléatoire. En voici deux exemples.

Les tirades de Créon et d'Hémon font partie d'un ensemble plus vaste qui constitue la première des deux scènes du troisième épisode d'*Antigone*, de l'entrée d'Hémon à sa sortie brutale (v. 631-765). Le tableau ci-dessous (à lire de gauche à droite et de haut en bas) permet de mesurer la précision du parallélisme:

Créon	coryphée	Hémon	
4		4	
42	2	41	
	2		
2		2	
14 × 1		14 × 1	(stichomythie)
4		4	
66	4	65	

[3 bis] Pour les tirades égales placées à distance, voir p. 45 ma remarque sur cinq tirades d'*Ajax*.

Le parallélisme est évident et on serait tenté, avec Dindorf que suit Dawe, de rendre la symétrie parfaite en supposant l'omission d'un vers dans la tirade d'Hémon, après le v. 690. Ce type, assez simple, où les adversaires s'affrontent à armes égales aussi bien dans le débat oratoire que dans la stichomythie, se présente comme un diptyque dont les deux brèves interventions du coryphée seraient les charnières.

A cette structure parallèle où le second personnage utilise chaque fois le même nombre de vers que le premier quand il lui répond, créant ainsi une responsion de type antistrophique comparable à celle des chants alternés, s'oppose la structure symétrique du second exemple, représenté par la deuxième scène du premier épisode d'*Électre* (v. 328-471). Les deux sœurs, Électre et Chrysothémis, en cherchant à justifier chacune son comportement, se dressent l'une contre l'autre, notamment dans une stichomythie de 30 vers (v. 385-414). Cette stichomythie est placée exactement au centre de la scène: elle est précédée de 57 vers (v. 328-384) et suivie de 57 vers (v. 415-471). De plus, les deux premiers échanges de la première partie comptent 41 vers, la suite en rassemblant 16; les deux premiers échanges de la seconde partie comptent 16 vers, la suite 41. On peut représenter la répartition des vers de la manière suivante:

57 { 41 { 13 (Chrys.) / 28 (Él.) }
57 { 16 { 3 (coryphée) / 4 (Chrys.) / 2 (Él.) / 7 (Chrys.) }

stichomythie de 30 vers (15 Él., 15 Chrys.)

57 { 16 { 2 (Él.) / 14 (Chrys.) }
57 { 41 { 33 (Él.) / 2 (coryphée) / 6 (Chrys.) }

L'ensemble est organisé symétriquement de part et d'autre de la stichomythie centrale qui joue le rôle d'une mésode, soit A B A′ ou A^1 A^2 B $A^{2\prime}$ $A^{1\prime}$.

A côté des structures parallèles ou symétriques, des constructions plus complexes apparaissent, dont la scène 2 du cinquième épisode d'*Ajax* offre un bon exemple. Une discussion s'élève entre Ulysse et Agamemnon au sujet de Teucros et de sa décision d'enterrer, malgré la défense d'Agamemnon, le cadavre d'Ajax. De l'entrée d'Ulysse à la sortie d'Agamemnon (v. 1318-1373) la discussion occupe 56 vers: 14 vers de dialogue entre les deux rois (v. 1318-1331), 7 pour Ulysse et 7 pour Agamemnon, répartis symétriquement (2-2-2-1 / 1-2-2-2), une tirade d'Ulysse de 14 vers (v. 1332-1345), une stichomythie de 24 vers s'achevant par 4 vers d'Agamemnon, soit 28 au total (v. 1346-1373). Dans cette scène, la répartition des vers se fait par 7 et par multiples de 7 (14, 28, 56) selon une construction linéaire fondée sur un module de base et sur ses multiples, comme le montre le tableau suivant:

28	14 (7 × 2)	dialogue entre Ulysse (7) et Agamemnon (7)
	14 (7 × 2)	tirade d'Ulysse
28	28 (7 × 4)	stichomythie Agamemnon/Ulysse (24 vers), conclue par 4 vers d'Agamemnon
56	(7 × 8):	total

Pour le type de construction, ce passage peut être rapproché de la première scène du quatrième épisode d'*Électre* (v. 1098-1231), où Oreste, qui ne s'est pas fait connaître, arrive avec Pylade et l'urne censée contenir les cendres du frère d'Électre. Le dialogue entre Oreste, le coryphée et Électre occupe 28 vers (v. 1098-1125), soit 7 × 4; la question d'Électre: « Que dis-tu, étranger? » (Τί δ' ἔστιν, ὦ ξέν') se situe au 15e vers (v. 1112), coupant le dialogue en deux parties à la fois opposées et égales, de 14 vers (7 × 2) chacune. La tirade d'Électre se lamentant sur le sort d'Oreste

et sur le sien (v. 1126-1170) compte 42 trimètres, soit 7 × 6, où s'insèrent trois éléments exclamatifs numérotés comme es vers (v. 1160-1162). La fin de la scène comporte 3 vers du coryphée et 2 d'Oreste (v. 1171-1175), puis une longue stichomythie de 44 vers (v. 1176-1219) entre Électre et Oreste, qui, avec la révélation qu'Oreste est vivant et présent, s'achève en une hémistichomythie de 7 vers (v. 1220-1226); au déséquilibre des v. 1209-1210, où Oreste dit un hémistiche et Électre un vers et demi, répond celui des v. 1222-1223, où Électre dit un hémistiche et Oreste un vers et demi, ce qui rétablit l'équilibre de l'ensemble, soit 25 vers ½ pour chacun des personnages. A la fin de l'hémistichomythie se produit un changement: Électre s'adresse non plus à Oreste, mais au chœur («O femmes chéries, femmes de ma ville...», Ὦ φίλταται γυναῖκες, ὦ πολίτιδες), qui lui répond en la personne du coryphée (v. 1227-1231), de sorte que pendant 5 vers le dialogue entre le frère et la sœur s'interrompt avant de reprendre sous une forme différente, dans un chant alterné semi-lyrique. L'ensemble de la scène se présente donc de la manière suivante:

28 (7 × 4)		dialogue en deux parties (14 et 14)	
42 (7 × 6)		tirade d'Électre	
56 (7 × 8)	5	répliques du coryphée (3) et d'Oreste (2)	
	44	stichomythie	d'Électre et Oreste
	7	hémistichomythie	d'Électre et Oreste
5		répliques d'Électre (3) et du coryphée (2)	

On notera la symétrie, soulignée par des pointillés, des deux groupes de cinq vers qui encadrent l'ensemble de la stichomythie.

Dans la seconde scène du deuxième épisode d'*Œdipe Roi* (v. 297-462), Tirésias révèle à Œdipe la vérité à laquelle le roi de Thèbes se refuse à croire. La scène se divise en deux parties égales: d'une part l'introduction du coryphée (3 vers), la première tirade d'Œdipe (16 vers) et le dialogue entre Tirésias et Œdipe (64 vers), soit au total 83 vers (v. 297-

379); d'autre part, à la suite de l'affirmation catégorique de Tirésias, « Ce n'est pas Créon qui te perd, c'est toi » (v. 379), la seconde tirade d'Œdipe (24 vers), une brève intervention du coryphée (4 vers) et la réplique de Tirésias (21 vers), un nouveau dialogue entre Œdipe et Tirésias (18 vers) et la seconde tirade du devin (16 vers), soit encore au total 83 vers (v. 380-462) :

83	3	introduction du coryphée
	16	première tirade d'Œdipe
	64	dialogue entre Tirésias et Œdipe

83	24	seconde tirade d'Œdipe
	4	intervention du coryphée
	21	réplique de Tirésias
	18	dialogue entre Œdipe et Tirésias
	16	seconde tirade de Tirésias

Le nombre des vers dits par Œdipe, 82, est, à une unité près, égal à la moitié de ceux qui constituent la scène.

La notion de scène, à laquelle il a été fait appel plusieurs fois au cours de cet exposé, paraît avoir été ignorée d'Aristote, qui, dans sa *Poétique* (12, 1452 b 20-21) définit l'épisode comme « une partie entière de la tragédie » (μέρος ὅλον τραγῳδίας) qui se trouve placée entre « des chants entiers du chœur ». Il ne mentionne pas de subdivisions de cette partie qualifiée d'entière, mais les faits de symétrie, de parallélisme et de construction modulaire relevés dans des scènes entières montrent que, pour Sophocle, la notion existe bien. Peut-on alors étendre ces observations à un épisode entier, voire à plusieurs épisodes d'une même tragédie ? Nous allons chercher à répondre à cette question en examinant d'abord la structure d'*Électre*.

La seconde scène (v. 328-471) du premier épisode de cette tragédie présente une structure symétrique qui vient d'être décrite (*supra*, pp. 44-45) : deux parties égales de 57 vers encadrent une stichomythie de 30 vers, soit au total 144 vers

(57 + 30 + 57). Le second épisode (v. 516-822) se divise en trois scènes. Dans la première, Clytemnestre et Électre s'affrontent, la mère adressant des remontrances à sa fille et cherchant à justifier sa conduite passée, Électre discutant les arguments de sa mère et finissant par l'insulter: le total des vers est aussi de 144 (v. 516-659). L'arrivée du précepteur, venu annoncer la prétendue mort d'Oreste et en raconter toutes les circonstances, marque le début de la seconde scène, qui compte une nouvelle fois 144 vers (v. 660-803). La scène s'achève avec la sortie du précepteur et de Clytemnestre; restée seule, Électre clame son désespoir dans un monologue de 19 vers (v. 804-822) qui, à la manière d'une épode, constitue la scène finale de l'épisode. L'égalité du nombre des vers des deux premières scènes (144 et 144) et la reprise du total des vers de la scène immédiatement précédente (144) ont peu de chances d'être l'effet du hasard, surtout si l'on tient compte de la structure symétrique de cette dernière scène (57 [16 + 41] - 30 - 57 [41 + 16]).

L'étude détaillée de la première scène du deuxième épisode confirme cette impression. Elle comporte trois tirades: deux de Clytemnestre (v. 516-551 et 634-659), avec 36 et 26 vers, une d'Électre (v. 558-609), avec 52 vers [4], soit au total 114 vers (36 + 26 + 52). La suture entre la première tirade de Clytemnestre et la réplique d'Électre est assurée par 6 vers de dialogue (v. 552-557); entre cette réplique et la seconde tirade de Clytemnestre (v. 610-633), le nombre des vers dialogués est doublé, soit 12, et ils sont suivis de 12 vers en distichomythie; le total des vers dialogués de tout genre est donc de 30 (6 + 12 + 12). On retrouve ainsi, avec une distribution différente, les totaux de 114 et de 30 que l'on

[4] R. P. WINNINGTON-INGRAM (*Sophocles. An Interpretation* (Cambridge 1980), 220 n. 13) fait justement remarquer: «Opposed speeches in Euripides tend to be of approximately equal length. It may be worth noticing that, while Clytemnestra is given 36 lines, Electra is given 52, but the *rational* portion of her speech ends at 594 (37 lines)!»

avait dans la scène finale de l'épisode précédent. Si l'on prend garde à l'unique intervention du coryphée (v. 610-611) qui suit la réplique d'Électre à Clytemnestre, on distinguera dans la scène deux volets inégaux : 96 vers d'une part (v. 516-611), 48 de l'autre (v. 612-659), soit un rapport de 2 à 1, qui est aussi celui de la tirade d'Électre (52 vers) à la seconde tirade de Clytemnestre (26 vers) [5].

La scène suivante (v. 660-803), qui commence avec l'arrivée du précepteur, compte elle aussi 144 vers, répartis de la manière suivante : le récit de la prétendue mort d'Oreste, qui occupe une tirade de 84 vers (v. 680-763), est encadré de deux parties dialoguées dont la première (v. 660-679), où le précepteur annonce la mort d'Oreste au 14e vers, compte 20 vers, et dont la seconde (v. 764-803), qui fait connaître les réactions du coryphée, de Clytemnestre et d'Électre, en compte 40 (avec une tirade de 15 vers pour Clytemnestre). Le rapport entre les deux parties d'encadrement est de 1 à 2, inverse de celui qui reliait les deux volets de la scène précédente. Le total des vers dits par le précepteur est de 96 (84 + 12), nombre dans un rapport de 2 à 1 avec les 48 vers dits par les autres personnages (Clytemnestre : 36 ; Électre : 8 ; coryphée : 4). On notera l'importance des multiples de 12 dans le détail de la scène :

tirade du précepteur	84 = 12 × 7
autres vers dits par le précepteur (9 + 3)	12 = 12 × 1
(d'où total des vers dits par le précepteur	96 = 12 × 8)
vers dits par Clytemnestre	36 = 12 × 3
vers dits par Électre et le coryphée (8 + 4)	12 = 12 × 1
(d'où total des vers dits par les autres personnages	48 = 12 × 4)

[5] Si — et ce sera l'unique exception à la règle que je me suis imposée — on tient compte non plus des seuls éléments formels, mais du contenu et du mouvement de la scène, on observera que la seconde tirade de Clytemnestre est une prière, en relation avec le sacrifice dont elle parle au v. 630, dans la distichomythie ; du coup, la scène se divise en deux parties dont la première (v. 516-629) compte 114 vers et la seconde (v. 630-659) 30 vers.

Le troisième épisode d'*Électre* est fait d'une scène unique de 187 trimètres (v. 871-1057) : Chrysothémis vient annoncer à Électre le retour de leur frère, Électre la détrompe et lui propose d'agir avec elle pour tuer Égisthe ; au terme d'une vive discussion, les deux sœurs se séparent. La scène comporte trois tirades, deux de Chrysothémis (v. 892-919 et 992-1014, soit 28 et 23 vers) et une d'Électre (v. 947-989, soit 43 vers), et divers éléments de stichomythie et de distichomythie dont le plus long (v. 1023-1049) se trouve placé vers la fin de l'épisode. Si l'on déduit du total des vers la tirade d'Électre, la plus longue, on obtient 144 (187 – 43). Le même nombre 43 est celui des vers qui suivent immédiatement la seconde tirade de Chrysothémis, au moment où le coryphée s'adresse à Électre, et s'étendent jusqu'à la fin de l'épisode (v. 1015-1057). Le nombre 43 revient enfin dans le total des vers dits par Électre dans le dialogue. Dans l'épisode entier, l'équilibre entre tirades et dialogue est parfait pour Électre (43 vers de part et d'autre), approché à une unité près (en raison du total impair, 187) pour l'ensemble des personnages (tirades : 94 [28 + 23 + 43] ; dialogue : 93).

La première scène (v. 1098-1231) du quatrième épisode a déjà été analysée (voir *supra*, pp. 45-46) ; il suffit de rappeler le rôle qu'y jouent les nombres multiples de 7 : 14, 28, 42 et 56 [6]. Après le duo lyrique d'Électre et Oreste (v. 1232-1287), le dialogue reprend (v. 1288-1325) entre le frère et la sœur qui mettent au point leur plan de vengeance en deux tirades de 13 (Oreste) et 21 vers (Électre), suivies de 4 vers dialogués, soit au total 38 vers. Une nouvelle scène commence lorsque le précepteur sort du palais (v. 1326-1383) : tirade du précepteur (13 vers comme pour Oreste à la scène précédente), qui invite les jeunes gens à la prudence (v. 1326-1338), et bref dialogue

[6] Sur le rôle des multiples de 7, voir aussi la première scène du troisième épisode d'*Antigone* (*supra*, pp. 43-44) et la deuxième scène du cinquième épisode d'*Ajax* (*supra* p. 45).

(v. 1339-1345) avec Oreste (7 vers); puis dialogue de 8 vers entre Électre et Oreste à propos de l'identité du précepteur (v. 1346-1353), suivi d'une tirade de 10 vers où Électre exprime sa joie et sa reconnaissance (v. 1354-1363), soit au total 18 vers; enfin deux courtes tirades du précepteur (8 vers), qui rappelle que le moment d'agir est venu, d'Oreste (4 vers), qui invite Pylade à pénétrer dans le palais (v. 1364-1375), et prière d'Électre à Apollon (v. 1376-1383), soit 12 (8 + 4) et 8 vers. La scène est donc faite de 58 vers au total (20 + 18 + 12 + 8) dans une structure qui présente des symétries internes (20-18-20 et, pour le dernier total de 20, 8-4-8) et externe (38 [de la scène précédente]-20-38), l'addition des deux scènes aboutissant à 96 vers (12 × 8). Le nombre des vers dits par Électre dans la seconde des deux scènes est de 22, dans un rapport de 2 à 1 avec ceux que dit Oreste, 11.

L'épisode final compte, après un *commos*, 66 trimètres répartis entre les deux scènes par lesquelles s'achève la tragédie (v. 1442-1507). Le bref dialogue entre Égisthe et Électre (v. 1442-1465) est fait de trois éléments de 8 vers, une stichomythie occupant la place centrale: 8 [6 + 2] — 8 (stichomythie) — 8 [6 + 2]; Égisthe récite 16 vers, Électre 8, dans un rapport de 2 à 1 qui est aussi celui du dialogue à la stichomythie. Dans la dernière scène (v. 1466-1507), qui se passe en présence du cadavre de Clytemnestre, la tirade d'Électre pressant Oreste de tuer Égisthe est placée au centre: comptant 7 vers ½, elle est précédée de 17 vers ½ de dialogue entre Égisthe et Oreste, et suivie de 17 vers dits par les deux mêmes personnages, soit au total 42 vers (7 × 6); la répartition des vers entre Égisthe et Oreste est égale (17 vers ¼ pour chacun) malgré l'inégalité des répliques.

Reste le prologue de la tragédie. Il compte 85 vers dans les éditions, mais seulement 84 trimètres, car le v. 77 n'est qu'un cri d'Électre (Ἰώ μοί μοι δύστηνος) qui gémit à l'intérieur du palais. La tirade initiale du précepteur, destinée avant tout

à informer le spectateur (22 vers), est suivie d'une tirade d'Oreste qui expose son plan de vengeance (54 vers); au cri d'Électre, un bref dialogue s'engage entre les deux hommes (8 vers: 2 + 2 + 4). Au total, 56 vers sont dits par Oreste, 28 par le précepteur, dans un rapport de 2 à 1 qui est déjà apparu plusieurs fois dans l'analyse des épisodes.

Le nombre des trimètres du prologue, 84, nous livre deux des clés de la structure de la tragédie. Ce nombre [7] est en effet le produit de 7 et de 12. Le premier facteur, évident dans le total des vers dits par Oreste (56 = 7 × 8) et par le précepteur (28 = 7 × 4) dans le prologue, reparaît dans la première scène du premier épisode: 77 vers (7 × 11), avec une tirade d'Électre de 56 vers (7 × 8) et un dialogue entre elle et le coryphée de 21 vers (7 × 3). Le facteur 12 apparaît dans la scène suivante et dans les deux premières scènes du deuxième épisode, qui comptent chacune 144 vers (12 × 12). Les deux scènes dont le nombre des vers n'est pas un multiple de 12, la première du premier épisode (77 vers) et la dernière du deuxième (19 vers), ont ensemble 96 vers (77 + 19 = 96 = 12 × 8), le total des vers des deux épisodes étant de 528 (77 + 144 + 144 + 144 + 19 = 528 = 12 × 44). On a vu comment, dans le troisième épisode, la triple répétition du nombre 43 était comme une invitation à reconnaître dans 187 le résultat de l'addition de 144 et de 43. Les multiples de 7 (14, 28, 42, 56) et de 12 (96) sont à la base de la structure du quatrième épisode et se retrouvent dans l'épisode final (42 [7 × 6] d'une part, 24 [12 × 2] de l'autre), dont le total des vers, 66 (6 × 11), est comme un rappel de la scène initiale du premier épisode, qui compte 77 vers (7 × 11); la somme de 66 et 77, 143 (13 × 11), est, à une unité près, égale au nombre 144 (12 × 12) déjà signalé trois fois. Le total des vers des trois derniers épisodes: 187 + 227

[7] Nombre qui est aussi celui des vers de la tirade où le précepteur raconte la prétendue mort d'Oreste (v. 680-763).

[131 + 38 + 58] + 66 [24 + 42], est de 480, encore un multiple de 12 (12 × 40). Il s'ensuit que le total des trimètres dans la pièce entière (84 + 528 +480) ne peut être qu'un multiple de 12: 1092 (12 × 91). Et 91 est lui-même un multiple de 7 (7 × 13). Ainsi les deux nombres de base de la structure de la tragédie, 7 et 12, se trouvent associés dans le décompte d'ensemble comme ils l'étaient, à titre d'annonce, dans le prologue: de 84 (7 × 12) on aboutit à 1092 (7 × 12 × 13). En d'autres termes, le total des vers des épisodes est égal à 12 fois celui du prologue: 1008 [528 + 480] = 12 × 84 = 12 × 12 × 7. Enfin, comme pour établir un lien entre les trois blocs multiples de 12, soit 84, 528 et 480, le personnage d'Électre participe à la *parodos*, ce qui est inhabituel, pour ne pas dire exceptionnel, et chante dans le *commos* qui, de façon non moins exceptionnelle, est substitué à un *stasimon* entre les deuxième et troisième épisodes, c'est-à-dire à la suture entre les blocs, multiples de 12, qui regroupent respectivement les deux premiers épisodes et les trois autres [8]. Le tableau ci-joint permet de prendre une vue d'ensemble de la répartition des trimètres dans la tragédie.

ELECTRE

Prologue (v. 1-85) *		84 trimètres	84 (12 × 7)
Premier épisode (v. 251-471)		221 trimètres	
Scène 1 (v. 251-327)	77		
Scène 2 (v. 328-471)	144		
Deuxième épisode (v. 516-822)		307 trimètres	528 (12 × 44)
Scène 1 (v. 516-659)	144		
Scène 2 (v. 660-803)	144		
Scène 3 (v. 804-822)	19		

[8] Cette division en deux parties rappelle la composition en diptyque des plus anciennes tragédies de Sophocle; voir aussi la discussion, p. 70.

Troisième épisode (v. 871-1057)		187 trimètres	
Scène unique	187		
Quatrième épisode (v. 1098-1383)		227 trimètres	
Scène 1 a (v. 1098-1231)	131 **		
[Commos (v. 1232-1287)]			
Scène 1 b (v. 1288-1325)	38		480
Scène 2 (v. 1326-1383)	58		(12 × 40)
Cinquième épisode (v. 1398-1510)		66 trimètres	
[Commos (v. 1398-1441)]			
Scène 1 (v. 1442-1465)	24		
Scène 2 (v. 1466-1507)	42		

Total: 1092 trimètres (12 × 7 × 13)

* Le vers 77 est anapestique et non iambique (cri d'Électre à l'intérieur du palais).

** Les vers 1160-1162 sont anapestiques (cris d'Électre au milieu de sa plainte).

Avant de nous interroger sur le sens de ces décomptes, sur le rôle de ces calculs, il convient d'examiner si le cas est isolé dans les tragédies de Sophocle. Et puisqu'*Électre* est une tragédie tardive, qu'on l'estime ou non postérieure à celle qu'Euripide a fait jouer sous le même titre en 413, un examen de *Philoctète*, représenté en 409, peut nous fournir d'utiles éléments de comparaison.

En raison du temps dont je dispose, je me contenterai de commenter le tableau ci-dessous qui offre, scène par scène, le décompte des trimètres iambiques de *Philoctète*, établi selon les mêmes principes que celui d'*Électre*:

PHILOCTÈTE

Prologue (v. 1-134)			134 trimètres	
Premier épisode (v. 219-675)			432 trimètres	432
«Scène» 1 (v. 219-390) *	171			(12 × 36)
Scène 1 (v. 219-390, 403-506 et 519-541)		298		
«Scène» 2 (v. 403-506)	104			
Scène 2 (v. 542-627)		86		
«Scène» 3 (v. 519-675)	157			
Scène 3 (v. 628-675)		48		
Deuxième épisode (v. 730-826) **			87 trimètres	
Deuxième épisode (v. 730-826) **			87 trimètres	
Troisième épisode (v. 865-1080)			216 trimètres	216
Scène 1 (v. 865-973)		109		(12 × 18)
Scène 2 (v. 974-1080)		107		
Quatrième épisode (v. 1218-1471)			211 trimètres	
Scène 1 (v. 1218-1262) †		45		
Scène 2 (v. 1263-1292)		30		
Scène 3 (v. 1293-1307)		15		
Scène 4 (v. 1308-1401) ††		94		
Scène 5 (v. 1418-1444)		27		

Total: 1080 trimètres (12 × 90)

* Le vers 219 est réduit à une exclamation (Ἰὼ ξένοι).

** Les vers 732, 736, 739, 751, 785, 787, 790, 796 et 804 sont des cris ou des exclamations; le vers 782 est fait de deux dochmies.

† Le vers 1251 bis, rétabli par Hermann, n'a pas été décompté.

†† Les vers 1365 a et 1365 b, supprimés par tous les éditeurs depuis Brunck, n'ont pas été décomptés.

Le premier épisode (v. 219-675) est divisé en trois parties par un chant du chœur dont la strophe (v. 391-402) et l'antistrophe qui lui répond (v. 507-518) sont séparées par une centaine de trimètres; dans chacune des parties ainsi déterminées, on dénombre respectivement 171 (v. 219-390), 104 (v. 403-506) et 157 trimètres (v. 519-675). La division est tracée nettement par le poète, mais si l'on s'en tient à la notion de scènes marquées par l'entrée ou la sortie d'un personnage, comme il a été fait pour *Électre* et comme il sera fait pour la suite de *Philoctète*, l'épisode comporte trois scènes, dont la seconde commence avec l'arrivée du marchand (v. 542) et se termine avec son départ (v. 627). La première scène (v. 219-541, moins les chants du chœur v. 391-402 et 507-518) compte 298 trimètres (171 + 104 + 23), la seconde 86 (v. 542-627) et la troisième 48 (v. 628-675). Quelle que soit la division adoptée, le total des trimètres de l'épisode est de 432 (171 + 104 + 157, ou 298 + 86 + 48). Ce nombre est un multiple de 12 (12 × 36) égal à la somme des trois scènes successives et égales que nous avons vues dans *Électre*, avec 144 vers chacune (432 = 144 × 3).

Laissant provisoirement de côté le deuxième épisode, nous observons que les deux scènes du troisième ont un nombre de trimètres presque égal: 109 pour la première (v. 865-973) et 107 pour la seconde (v. 974-1080): le total est de 216 (109 + 107), soit exactement la moitié du nombre des vers du premier épisode (216 = 432: 2 = 12 × 18). Le quatrième et dernier épisode (v. 1218-1471) est fait de cinq scènes qui comptent respectivement 45 (v. 1218-1262), 30 (v. 1263-1292) et 15 vers (v. 1293-1307) pour les trois premières, qui sont en décroissance régulière, 94 pour la quatrième (v. 1308-1401) et, séparés par un système anapestique, 27 pour la cinquième (v. 1418-1444). Le total des vers du dernier épisode est donc de 211 (45 + 30 + 15 + 94 + 27). En additionnant le prologue, avec 134 trimètres (v. 1-134), le deuxième épisode, avec

87 trimètres (v. 730-826), et le quatrième épisode, avec 211 trimètres (v. 1218-1471), on obtient le total de 432, déjà vu pour le premier épisode (432) et dont le nombre des vers du troisième épisode (216) est exactement la moitié. D'autres corrélations méritent d'être relevées: le total des vers des deuxième et quatrième épisodes, soit 87 et 211, est de 298, comme celui de la longue première scène (v. 219-541) du premier épisode; le nombre des vers du deuxième épisode (87) est, à une unité près, égal à celui de la seconde scène (86) du premier épisode; le nombre des vers du prologue, 134, est égal au total des vers des deux dernières scènes du premier épisode (86 + 48). Mais il faut s'arrêter pour en venir au résultat final: *Philoctète* compte au total 1080 trimètres (134 + 432 + 87 + 216 + 211), soit 12 × 90; pour *Électre*, le total était de 1092, soit 12 × 91.

*
* *

Les observations qui viennent de vous être présentées sont fondées sur le texte de Sophocle tel qu'il nous a été transmis par les manuscrits médiévaux — l'apport des papyrus est réduit à peu de chose pour cet auteur — et tel qu'il figure dans les éditions critiques; aucune retouche au nombre des vers du texte n'a été apportée de mon chef [9]. Ces observations, dont le nombre et la cohérence montrent qu'elles ne sont pas dues au hasard, attestent d'abord, pour *Électre* et *Philoctète*, la fidélité de la tradition médiévale. Il ne s'ensuit pas que cette fidélité soit égale pour les autres tragédies. Je me contenterai de mentionner brièvement le cas d'*Œdipe à Colone*. Cette pièce, qui a été représentée après la mort de Sophocle par les soins de son petit-fils, offre entre le

[9] Avec les éditeurs, depuis Brunck, j'ai écarté du décompte les vers 1365 a et 1365 b de *Philoctète*.

prologue et les divers épisodes des relations numériques exactes ou approchées qui témoignent d'un type de construction analogue [10]:

ŒDIPE A COLONE

Prologue (v. 1-116)		116 trimètres
Premier épisode (v. 254-509)		254 trimètres
Scène 1 (v. 254-323) *	68	
Scène 2 (v. 324-509)	186	
Deuxième épisode (v. 549-667)		119 trimètres
Scène unique		
Troisième épisode (v. 720-1043)		298 trimètres
Scène 1 (v. 720-832)	113	
Scène 2 (v. 844-875)	32	
Scène 3 (v. 891-1043)	153	
Quatrième épisode (v. 1096-1210)		115 trimètres
Scène unique		
Cinquième épisode (v. 1249-1555)		253 trimètres
Scène 1 (v. 1249-1446) **	197	
[Commos (v. 1447-1499)]		
Scène 2 (v. 1500-1555)	56	
Sixième épisode (v. 1579-1779)		91 trimètres
Scène unique (v. 1579-1669)		

* Les vers 315 et 318 ne sont que des exclamations.
** Le vers 1271 est une exclamation.

Le prologue et les deuxième et quatrième épisodes ont un nombre de trimètres presque égal, soit, dans l'ordre, 116, 119 et 115; les premier et cinquième épisodes ont le même nombre de vers à une unité près, soit 254 et 253; le troisième épisode, le plus long, compte 298 trimètres, nombre que

[10] Dans l'analyse en cinq mouvements symétriques qu'il propose de la tragédie, R. P. WINNINGTON-INGRAM (*op. cit.*, 254) constate que les mouvements sont à peu près de la même longueur, le troisième étant le plus long, et il ajoute: «This symmetrical design is handled and modified with a Sophoclean flexibility».

nous avons rencontré dans *Philoctète* pour la longue scène 1 du premier épisode et pour la somme des deuxième et quatrième épisodes; enfin, la somme des vers des deuxième (119), troisième (298) et sixième (91) épisodes est égale à 508, soit le double du premier (254) et du cinquième à une unité près (253).

Il suffirait d'un rien pour établir un équilibre exact, par exemple en ajoutant un vers, qui aurait été perdu dans la traduction manuscrite, au quatrième épisode (qui passerait de 115 à 116) et au cinquième (qui atteindrait le total de 254). La tragédie entière compterait alors, au lieu de 1246 trimètres, 1248, soit 12 × 104. Mais on voit les risques d'une telle pratique.

A en juger par les faits que nous avons relevés, les tragédies les plus récentes de Sophocle présentent une structure numérique dont le caractère ne peut pas être aléatoire. Des faits comparables apparaissent dans les tragédies plus anciennes, tels ceux qui ont été mentionnés au début de cet exposé à propos d'*Antigone*, d'*Ajax* et d'*Œdipe Roi*, mais l'ensemble de la structure n'est pas aussi net, sans qu'on puisse déterminer si la différence est due à des variations dans les principes de composition de Sophocle ou à des fautes de la tradition manuscrite. Ce sera l'objet d'une autre recherche.

D'autres questions restent en suspens, même pour des pièces comme *Électre* ou *Philoctète*, dont la structure est bien assurée. Je ne fais que les mentionner ici, en me réservant d'y revenir dans la discussion si le besoin s'en fait sentir. En voici quelques exemples: les tétramètres trochaïques, fort rares chez Sophocle il est vrai [11], sont, malgré leur caractère de stiques, exclus de la structure, qui est bâtie exclusivement sur le décompte des trimètres iambiques; dans les morceaux semi-lyriques, les trimètres iambiques alternant avec des vers

[11] Dans *Œdipe Roi*, 16 tétramètres remplacent les anapestes traditionnels à la fin de la tragédie (v. 1515-1530); *Philoctète* contient 6 tétramètres (v. 1402-1407); *Œdipe à Colone*, 4 (v. 887-890).

chantés font partie dudit morceau et ne participent pas à la structure fondée sur les seuls trimètres du dialogue parlé; l'intégration, dans cette structure, des chants du chœur (*parodos* et *stasima*), des chants alternés lyriques ou semi-lyriques, des systèmes anapestiques et des tétramètres trochaïques est un problème capital auquel je m'intéresse, mais que je me contenterai de signaler ici.

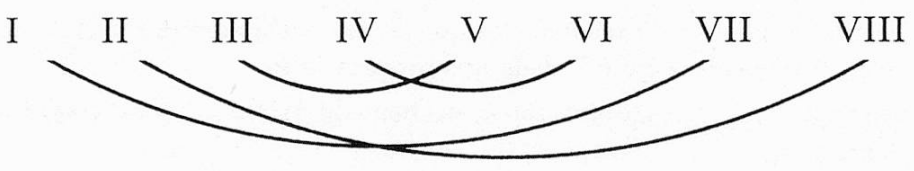
Une autre question, non moins importante, est celle de l'originalité de Sophocle: la structure numérique décelée avec certitude dans certaines de ses tragédies lui est-elle propre, ou est-elle une pratique d'usage courant chez les poètes dramatiques? Je penche pour la seconde solution [12]. Mais, que Sophocle innove ou qu'il suive une tradition littéraire antérieure, il reste que son mode de composition paraît être le suivant: une fois établi le cadre dans lequel va se développer l'action tragique, Sophocle détermine le contenu des épisodes et des scènes non seulement selon les nécessités de l'action, mais en tenant compte, pour le nombre des vers qu'il leur affectera, de calculs arithmétiques qui peuvent surprendre. Tant qu'il s'agit de parties chantées, des calculs périodologiques paraissent indispensables dans un genre où la musique et la chorégraphie jouent un rôle important, sinon décisif. Dans le dialogue serré, de type stichomythique, l'égalité des répliques, en longueur comme en nombre, est la loi de cette pratique. Mais partout ailleurs, dans le dialogue ordinaire, dans les tirades, dans les monologues, comment croire que le poète se livre à de savants exercices d'équilibre ou de symétrie qui restreignent sa liberté et brident son inspiration?

C'est là un argument auquel les hellénistes sont très sensibles. Autant ils sont prêts à reconnaître, dans tous les types de poésie lyrique, l'existence de règles impératives que le poète admet au départ (le schéma métrique de la strophe

[12] Ce que confirment, avec une prudence insuffisante à mes yeux, les travaux récents de W. Biehl, notamment ses éditions d'*Oreste* (1975) et d'*Ion* (1979) d'Euripide.

alcaïque ou de la strophe sapphique, par exemple) où se fixe lui-même avant de composer ou dès le début de sa composition (la première strophe ou la première triade, dans la lyrique chorale, détermine la forme de la suite de l'œuvre), autant ils répugnent à admettre l'existence de telles contraintes dans le dialogue parlé de la tragédie. A ceux qui allégueraient les règles de la tragédie classique française, avec son découpage en cinq actes et son respect des trois unités, il est aisé de répondre en montrant la souplesse de la tragédie grecque, qui n'est pas astreinte aux trois unités et dont le nombre des épisodes varie au gré du poète. Mais comment nier, au vu des observations faites au cours de cet exposé, que Sophocle respecte des règles de composition, même si elles sont étrangères à l'idée que nous nous faisons aujourd'hui de la manière d'écrire une tragédie?

Il faut rappeler, à ce propos, que les premières observations sur la composition symétrique de certaines parties du récitatif tragique ont été faites au milieu du siècle dernier par Prien, Ritschl et Weil. La systématisation qu'ont voulu en faire quelques philologues dans le dernier quart du XIX^{e} siècle semble avoir dévalorisé les premiers résultats obtenus. Il suffit de se reporter à la structure d'*Ajax* «in der supponierten älteren Fassung» que J. J. Oeri décrit à la fin (p. 44) de son étude sur *Die Sophokleische Responsion*, parue à Bâle en 1903, pour comprendre les réticences de la plupart de ses contemporains. La tragédie est divisée en huit parties disposées en deux volets où elles se répondent deux à deux: les parties I et II sont égales respectivement aux parties VII et VIII; de même, les parties III et IV sont égales aux parties V et VI. Ces relations à la fois parallèles et symétriques pourraient être représentées de la manière suivante:



Le résultat est séduisant, mais pour l'obtenir il a fallu:

a) ne pas décompter les vers 333, 336, 339, 737, 974, 1062 qui ne sont pas des trimètres iambiques [13];

b) reconnaître comme inauthentiques les vers 327, 554 b, 571, 812, 839 à 842;

c) admettre une lacune d'un vers à l'intérieur du vers 1305;

d) considérer comme des remaniements — c'est-à-dire des additions postérieures du poète — les passages 263-281 (soit 19 vers), 480-484, 1266-1271, 1291-1294.

Les hellénistes du temps d'Oeri, et on les comprend, ont été effrayés de ces corrections violentes, qui leur ont paru trop souvent faites pour rétablir des équilibres défaillants ou créer des équilibres inexistants.

Aussi, pour éviter de prêter à mon tour le flanc à des critiques justifiées, j'ai adopté dans cet exposé une démarche qui me paraissait prudente, peut-être à l'excès. J'ai parié, en quelque sorte, sur la fidélité de la tradition manuscrite alors que je savais d'expérience combien les vicissitudes de la transmission du texte peuvent entraîner de fautes [14]. Il me semble n'avoir pas cédé à ce démon qui, de tentation en tentation, attire le philologue dans l'enfer des reconstitutions. C'est pourquoi je pense que les observations que je vous ai présentées, notamment les correspondances et les enchaînements dans le nombre des vers, témoignent d'une volonté délibérée du poète et ne sont pas l'effet du hasard. Sophocle détermine par ce moyen la structure à l'intérieur de laquelle il composera son œuvre.

Un tel mode de composition, qui implique un cadre préalable comme ces édifices modernes dont l'ossature est

[13] Il s'agit là de cris ou d'exclamations qui doivent être écartés du décompte des trimètres, comme cela a été fait dans nos propres relevés.

[14] Il suffit de renvoyer, à titre d'exemple, au chant alterné final d'*Électre*, mentionné à la p. 41-42, n. 2.

érigée jusqu'au sommet avant qu'on ne commence à mettre en place la façade et les autres murs, peut nous paraître surprenant, ou même irréaliste. Et cela d'autant plus que les analyses présentées ne portent que sur des éléments formels : division en épisodes et en scènes, distinction des tirades et du dialogue, traitement particulier des stichomythies, attribution des vers à tel ou tel personnage ; tout ce qui relève du contenu a été écarté délibérément, par crainte d'un possible subjectivisme et afin que la démonstration reste fondée sur des faits objectifs, aisément constatables et ne donnant pas prise à la critique. Mais alors ne risque-t-on pas de vider la tragédie de son contenu dramatique et de tuer tout ce qui est de nature poétique? En fait, il n'est pas question de privilégier la structure ; il faut seulement reconnaître son existence et, lorsqu'elle est aussi bien conservée que dans *Électre* ou *Philoctète*, l'admettre telle quelle, ce qui n'est pas sans conséquence pour l'établissement du texte. Et pour ce qui est d'une opposition fondamentale entre l'inspiration poétique la plus haute — celle d'un Hölderlin dans les derniers hymnes, celle d'un Rilke dans les *Élégies de Duino* — et des calculs mathématiques antérieurs à la composition, je voudrais citer ce qu'en dit un poète parlant d'une de ses œuvres, Paul Valéry. Son poème *Le cimetière marin* venait d'être expliqué en Sorbonne — ce qui, à l'époque, ne se produisait pas du vivant de l'auteur. En guise de préface à l'« Essai d'explication » que Gustave Cohen avait tiré de son cours, Valéry livra quelques confidences [15] dont je reproduis un passage : « Si l'on s'inquiète... de ce que j'ai « voulu dire » dans tel poème, je réponds que je n'ai pas *voulu dire*, mais *voulu faire*, et que ce fut l'intention de *faire* qui a *voulu* ce que j'ai *dit*...

[15] Editées dans *Variété III* (Paris 1936), 57-74 ; le passage cité ici est aux pp. 68-69.

Quant au «Cimetière Marin», cette intention ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps. J'observai que cette figure était décasyllabique, et je me fis quelques réflexions sur ce type fort peu employé dans la poésie moderne; il me semblait pauvre et monotone. Il était peu de chose auprès de l'alexandrin, que trois ou quatre générations de grands artistes ont prodigieusement élaboré. Le démon de la généralisation suggérait de tenter de porter ce *Dix* à la puissance du *Douze*. Il me proposa une certaine strophe de six vers et l'idée d'une composition fondée sur le nombre de ces strophes.»

Cette confidence réclame une glose pour qui n'est pas familier avec la poésie française. L'alexandrin est un vers de douze syllabes. Une strophe de six décasyllabes compte soixante syllabes, soit l'équivalent de cinq alexandrins ($6 \times 10 = 5 \times 12$). Enfin, *Le cimetière marin* est un poème de vingt-quatre strophes, soit, à raison de six vers chacune, cent quarante-quatre vers (12×12), et nous rejoignons là, par un cheminement différent mais non pas tout autre, les scènes de 144 vers d'*Électre* et les totaux à base 12 d'*Électre* (12×91) et de *Philoctète* (12×90); les cent quarante-quatre décasyllabes du poème français sont en quelque sorte la monnaie de cent vingt alexandrins, et nous avons, une fois de plus, le «*Dix* à la puissance du *Douze*». On pourrait gloser aussi sur l'opposition établie entre le *dire* et le *faire* en rappelant l'étymologie si claire du mot ποιητής en grec, et comparer la «figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines» qui vient obséder le poète à ce premier vers de la première des *Élégies de Duino* qui fut donné à Rilke un jour de tempête, au bord de l'Adriatique, et mit fin à une longue période de stérilité artistique.

Il ne faudrait pas déduire de ce rapprochement entre Valéry et Sophocle, établi à vingt-quatre siècles de distance, qu'il existe deux types de poésie, l'un où l'inspiration

spontanée ferait fi de toute règle et l'autre où le poète calculerait à l'avance le cadre qu'il va remplir en le respectant. La «figure rythmique vide» de Valéry est antérieure à ses calculs. Et Rilke est aussi l'auteur des *Sonnets à Orphée*; or le sonnet est un poème à forme fixe qui compte toujours 14 vers.

Avec ces dernières remarques, j'espère avoir rassuré ceux d'entre vous que pourrait choquer ou scandaliser l'idée d'un Sophocle composant ses tragédies selon une structure numérique, que les limites en soient tracées à l'avance ou déterminées progressivement au cours de la composition, par approximations successives. Que l'on croie ou non à l'existence de contraintes que le poète s'impose au préalable ou qui viennent s'imposer à lui, il reste — et sur ce point nous serons tous d'accord — que son art n'en souffre pas, comme le montrent, dans leur variété, les autres exposés de ces XXIX^es^ Entretiens.

DISCUSSION

M^me de Romilly: Je voudrais remercier M. Irigoin des résultats étonnants qu'il vient de nous communiquer. Certains sont extraordinairement frappants. Évidemment, l'on peut s'interroger sur la possibilité pour l'auditeur de saisir des harmonies et des équilibres aussi subtils. Mais j'aimerais rappeler que M. Irigoin avait fait à notre Académie des Inscriptions une communication relative à l'*Hélène* d'Euripide. Il y montrait des rapports aussi savants entre les diverses parties de cette tragédie et M. H. I. Marrou avait répondu à une question comme celle que je viens de poser en rappelant qu'en musique, et chez Bach en particulier, il y a des constructions tout aussi précises et complexes, que l'auditeur ne peut évidemment pas saisir; mais il saisit une impression générale d'ordre. Il pourrait en être de même dans des cas comme ceux qui nous occupent. De toute façon, même si l'on n'est pas convaincu par toutes les analyses, certaines suffisent à montrer qu'il s'agit d'un art mesuré, structuré, équilibré, qui se situe à l'opposé des interprétations 'primitivistes' trop souvent acceptées dans les évocations modernes du théâtre grec: la religion, la passion, l'angoisse peuvent s'exprimer selon le plus savant de tous les ordres. Et il est frappant que cela se révèle au niveau des parties parlées et à l'échelle de grands ensembles.

M. Knox: L'exposé de M. Irigoin nous fera beaucoup réfléchir. Il révèle, dans les dialogues parlés de la tragédie sophocléenne, des structures qu'on peut qualifier, sans exagérer, de mathématiques. Pour les équivalences et correspondances quantitatives qu'il nous a montrées à l'intérieur d'une scène — dans le deuxième épisode de l'*Œdipe Roi* par exemple, ou dans la première scène du troisième épisode de l'*Antigone*, je suis convaincu de l'exactitude et de l'importance des rapports découverts par M. Irigoin. Pour les rapports structuraux entre deux, ou même trois épisodes, rapports qui certainement échappaient à l'assistance — le fait, par exemple, que

l'*Électre* est bâtie selon une formule 91 × 12, que le total de vers parlés dans le troisième épisode du *Philoctète* est exactement la moitié du total du quatrième — je m'avoue embarrassé.

Dans le premier cas — la symétrie à l'intérieur de la scène, reposant sur deux tirades de même longueur — l'assistance, comme le poète, était dans un monde connu: celui des discours exactement égaux, réglés par la clepsydre, dans les procès qui se déroulaient devant les héliastes. Mais les autres correspondances complexes, cachées, ne sont pas apparentes; il est dès lors difficile de comprendre en vue de quels effets le poète s'y serait astreint. Pourriez-vous nous expliquer, M. Irigoin, comment vous concevez l'intention du poète, son but, pour ainsi dire, dans la création des correspondances les plus arcanes et complexes?

M. Winnington-Ingram: Would it not be wise, as a control, to test the plays of Aeschylus and Euripides to see if similar numerical phenomena are to be found there? If so, they might be regarded as a traditional technique; if not, the question arises why Sophocles alone of the tragedians employs it.

M. Irigoin: Assurément, M. Winnington-Ingram a raison de me conseiller d'examiner si des faits numériques similaires se rencontrent ou non chez Eschyle et chez Euripide. En parlant d'une éventuelle originalité de Sophocle dans ce domaine, j'ai laissé entendre qu'on avait affaire, selon moi, à une pratique d'usage courant chez les poètes dramatiques. Mais, découvrant ces faits à l'occasion de nos Entretiens sur Sophocle, je n'ai pas eu le temps d'analyser de la même manière les œuvres des autres tragiques. Il conviendrait en outre de s'assurer, pour chaque tragédie, de l'état de conservation du texte. Mon propos, pour le moment, était de vous soumettre mes observations, de connaître vos premières réactions, d'accueillir d'éventuelles suggestions ou critiques.

En réponse à M. Knox, je dirai que diverses possibilités d'interprétation s'offrent à nous: volonté délibérée du poète, qui établit à l'avance un cadre précis, à remplir ultérieurement; détermination progressive des éléments au cours de la composition, avec des approximations nécessaires et des retouches finales pour assurer l'équilibre de la construction; on peut songer à d'autres explications encore; mais il y en a une — une seule — que

j'exclus: celle qui consiste à attribuer au hasard les résultats des dénombrements que je vous ai soumis.

M. Seidensticker: Es scheint mir (darin stimme ich mit B. Knox überein), dass die numerische Analyse vor allem für die Einzelszene von Bedeutung sein kann, indem sie uns z.B. die symmetrische Ausgewogenheit eines Agons oder einer Streitstichomythie und damit die strukturelle Basis des dramatischen Rhythmus der Szene vor Augen stellt. Unsicher scheint mir dagegen der interpretatorische Gewinn des Versuchs, mehrere Szenen oder ganze Stücke auf zugrunde liegende konstante Zahlenverhältnisse zu untersuchen, eben weil dabei der dramatische Rhythmus unberücksichtigt bleibt. Zwei Szenen mit gleicher Verszahl oder Verszahlen, die sich auf dieselben Grundzahlen (z.B. 7 oder 12) zurückführen lassen, können doch total verschieden sein in ihrem dramatischen Rhythmus und in ihrem thematischen Gewicht, d.h. dem Rezipienten keineswegs das Gefühl emotionaler und thematischer Symmetrie vermitteln, das die zugrunde liegenden Zahlenverhältnisse suggerieren könnten.

Hinzu kommt, dass die wachsende Freiheit, mit der Sophokles in seinem Spätwerk die Bauformen der griechischen Tragödie handhabt, in einem schwer zu erklärenden Widerspruch zu den von Ihnen vorgelegten verblüffenden Zahlen zu stehen scheint.

M^me^ de Romilly: Mais on peut admettre que le rythme intérieur et la régularité extérieure se superposent, coexistent.

M. Irigoin: Par ses remarques, M. Seidensticker met bien en relief la difficulté que j'ai moi-même rencontrée en préparant mon exposé. A l'intérieur d'une scène, l'helléniste est tout prêt à reconnaître des faits de symétrie ou d'équilibre, d'autant plus que certains, dans le cas des stichomythies par exemple, sont créés de façon automatique. En pareil cas, il ne peut que constater un accord entre la base structurelle et le rythme dramatique.

Mais lorsque des faits de ce genre apparaissent dans deux scènes du même épisode, dans deux épisodes, voire dans la tragédie entière, comment ne pas éprouver une inquiétude, qu'elle soit spontanée ou réfléchie?

Lorsque, pour *Électre*, j'ai constaté que des dénombrements non significatifs en apparence se regroupaient en de plus grands ensembles qui, numériquement, semblaient significatifs, j'ai eu le sentiment que c'était trop beau pour être vrai: ne risquais-je pas d'être le jouet du hasard? Un peu plus tard, l'examen de *Philoctète*, confirmant les observations faites sur *Électre*, m'a un peu rassuré.

Aujourd'hui, la situation me paraît être la suivante. Ou bien on dénie toute signification aux résultats du dénombrement des vers, et pour M. Seidensticker c'est au nom du désaccord entre le rythme dramatique de scènes qui comptent le même nombre de vers, pour d'autres c'est en raison de l'impossibilité, pour les spectateurs, d'enregistrer ces effets lorsqu'ils se produisent à distance ou sous forme de récapitulations. Ou bien, observant que les nombres ont été obtenus à partir de divisions formelles aisément vérifiables et sans que, dans un souci d'objectivité, il ait été tenu compte de leur valeur et de leur contenu dramatique, on est amené à s'interroger sur l'existence d'un fait supplémentaire, d'interprétation peut-être difficile, mais qu'il faudra bien, d'une façon ou d'une autre, intégrer au commentaire et donc à l'idée d'ensemble que nous nous faisons d'une tragédie de Sophocle.

Que ce fait se manifeste dans les dernières de nos tragédies, où le poète assouplit les formes traditionnelles, n'est pas une objection en soi. C'est d'abord une constatation qu'il restera à expliquer.

M. Winnington-Ingram:

a) Is the audience likely to have been sensitive to these correspondences, to all or to some of them; and if so, in a precise way (which seems highly unlikely) or in an approximative or sub-conscious way (in which case exact numerical correspondence will not matter)?

b) One should distinguish:
   (i) structures demanded by the dramatic rhythm, which might involve such correspondences, but are as likely—or more likely—to run against them;
   (ii) the general love of symmetry and balance characteristic of much Greek art, visual and verbal;

(iii) the numerically based correspondences (sometimes operating at a considerable distance) which are the subject of M. Irigoin's paper.

M. Irigoin: Il me paraît bien présomptueux, pour ne pas dire impossible, de me mettre à la place des spectateurs d'Athènes pour déterminer comment ils percevaient correspondances et équilibres numériques. Je ferai donc une entorse au principe d'objectivité formelle que j'ai adopté dans ma recherche, en vous renvoyant, à propos d'*Électre*, aux deux phases que M. Winnington-Ingram reconnaît dans l'évolution de l'héroïne et à leur correspondance avec la division de la tragédie en deux parties, que j'ai proposée pour des motifs d'équilibre numérique (voir *supra*, pp. 53-54): les spectateurs pouvaient être sensibles à la coïncidence de l'évolution dramatique avec les éléments de la construction formelle. Mais le problème fondamental reste pour moi, avant tout, de savoir si ces faits d'ordre numérique sont des réalités dont il faut tenir compte. Les distinctions proposées par M. Winnington-Ingram sont certainement valables. Il a bien vu l'importance que j'accordais aux faits de la troisième catégorie. Mais je crois avoir déjà répondu assez longuement à M. Seidensticker sur ce dernier point.

M^me^ de Romilly: La musique a été évoquée tout à l'heure: je précise que c'était seulement pour ce qui concerne les auditeurs et la possibilité pour eux de percevoir des équilibres d'ensemble sans connaître les secrets qui étaient en cause. Quoi qu'il en soit, la structure des parties chantées prouve assez que l'inspiration la plus riche et la plus souple peut se combiner avec une rigueur formelle très stricte — et même dans des ensembles étendus, comme le début de l'*Agamemnon* par exemple. D'ailleurs la mémoire des Grecs d'alors était beaucoup plus grande et mieux exercée que la nôtre: sinon, comment expliquer les échos à distance dans une pièce, les allusions souvent éloignées, les parodies? Il n'est donc pas impossible qu'ils aient été sensibles (l'auteur comme le public, cette fois) à des équilibres formels beaucoup plus étendus que ce à quoi nous sommes sensibles. Je crois que les avertissements méthodologiques sont précieux, que l'enquête doit absolument être étendue à Eschyle et à Euripide, que les résultats peuvent être nuancés, et le rapport avec le sens

examiné; mais quelque chose nous a été montré qui peut, une fois ainsi nuancé et complété, revêtir une grande importance.

M. Reverdin: Ne nous égarons pas. Le spectateur d'une tragédie n'a ni le temps ni les moyens d'en analyser les structures, de compter les vers, de repérer le schéma métrique des strophes. Il la saisit, si l'on peut dire, globalement; il éprouve des sentiments de sympathie ou d'antipathie pour les personnages; il craint ou il espère; il s'indigne ou il approuve.

Les Anciens déjà, et les archéologues modernes après eux, ont scruté le Parthénon: ils y ont repéré des rapports numériques; ils ont montré à quels effets tend l'*entasis* des colonnes, la ligne légèrement bombée des gradins, l'agencement des métopes et des triglyphes d'angle. Tout cela, nous le savons; mais quand nous nous trouvons devant le Parthénon, que ce soit pour la première ou pour la centième fois, c'est le monument dans son ensemble que nous saisissons d'un regard global; l'harmonie qui s'en dégage nous frappe, mais nous ne nous demandons pas de quoi elle est faite: nous l'accueillons avec joie. C'est a posteriori seulement que nous nous interrogeons, que nous analysons, que nous reconnaissons la présence dans le monument de structures numériques très subtiles.

Il en va de même quand nous pénétrons dans le théâtre de l'Asclepieion d'Epidaure. Il nous faut compter les gradins pour découvrir les correspondances numériques que l'architecte y a inscrites. Or notre premier souci n'est pas de procéder à ce décompte: nous nous laissons simplement séduire par l'harmonie du monument, par sa grandeur et par son charme.

Le spectateur d'une représentation tragique n'a pas le temps d'analyser; encore une fois: il accueille globalement la pièce au fur et à mesure qu'elle déroule devant lui ses épisodes et ses parties lyriques.

M. Irigoin: La comparaison proposée par M. Reverdin est fort suggestive. L'impression de beauté que l'on ressent devant un monument en raison de son équilibre, de son harmonie, de la pureté de ses lignes, est pour la plupart des gens une appréhension globale: on ne cherche pas à restituer dans le détail les calculs de l'architecte, mais on perçoit comme un tout les effets qu'il a voulus.

Dans ces conditions, si Sophocle veut que son œuvre donne à l'auditoire une impression générale d'harmonie et d'équilibre, le plus simple et le plus sûr pour lui n'est-il pas de calculer avec exactitude les éléments destinés à s'équilibrer et à s'harmoniser entre eux, plutôt que de se contenter de mesures approximatives en estimant que le spectateur ne verra pas de différence?

M. Taplin: Clearly the details of formal analysis into 'episode' and 'scene' are crucial for your thesis, and I think there are problems. I have in mind, above all, the way that in his later plays Sophocles breaks down the sequence of episode-stasimon-episode by using various kinds of lyric dialogue (or *kommos*) in the structural transitions, where earlier we find strophic choral odes. This is in keeping with the tendency, already observed, towards a greater freedom and fluidity of technique in his later work.

I would like to draw attention to a question of this sort arising from your analyses of the formal structure of *Ph.* and *OC*:

a) You treat the lyric at *Ph.* 827-64 as dividing the 2nd from the 3rd episode. Yet it is not a purely choral lyric (see Neoptolemus' hexameters at 839-42); and there are no departures or arrivals, but instead, Philoctetes' sinking into unconsciousness and his revival. This may be regarded as separating two episodes, but it is clearly much less marked than a traditional stasimon.

b) The lyric at *OC* 1447-99, on the other hand, is treated by you as a *kommos* within the fifth act, dividing two scenes. It is true that it includes three sets of iambic trimeters spoken by Oedipus and Antigone (in the pattern 2-1-2), but it is preceded by the departure of Polynices at 1446 and followed by the return of Theseus at 1500. Surely this lyric has a more strongly divisive function within the structure than *Ph.* 827-64.

M. Irigoin: Pour distinguer les épisodes et les scènes, j'ai jugé préférable — dans le souci d'objectivité qui a été le mien au cours de ma recherche — de reprendre telle quelle la répartition que Kl. Aichele a présentée dans le recueil de W. Jens (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie* (München

1971), 50-51, puisque la division qu'il propose est indépendante de tout présupposé numérique.

Il est certain que, dans les tragédies les plus récentes de Sophocle, des chants alternés jouent le rôle de séparation entre les épisodes, rôle qui est normalement dévolu aux *stasima*. S'il n'y a pas, au sens strict, sortie et entrée d'un acteur de part et d'autre du chant dialogué de *Philoctète* mentionné par M. Taplin, il reste que, en s'endormant et en se réveillant, Philoctète effectue l'équivalent d'une sortie et d'une entrée: son sommeil est une absence.

Dans *Œdipe à Colone*, la présence de deux personnages sur la scène, Œdipe et Antigone, entre le départ de Polynice et l'entrée de Thésée, et la poursuite du dialogue entre le père et la fille pendant que le chœur chante, me paraissent exclure que le *commos* marque ici la séparation entre deux actes: la continuité est évidente!

M. Taplin: Unfortunately I have found Aichele's analyses far from satisfactory, and the application of a less mechanical analysis of the type proposed in my *Stagecraft of Aeschylus* (Oxford 1977), 49-60 (cf. 247) leads to many divergences. Above all the more fluid construction of later Sophocles calls for a less rigid schema. In *Philoctetes* there is only one purely choral ode of the traditional type (676 ff.); in *OC* note the rapid lyric dialogue between two acts at 510 ff.

M. Irigoin: Je viens de m'expliquer sur le choix du relevé d'Aichele qui d'ailleurs, pour Sophocle, ne me paraît pas mauvais. Pour le reste, il est certain que Sophocle, dans ses dernières tragédies, adopte des formes plus simples, qui s'écartent de la rigidité du schéma traditionnel. Mais on n'oubliera pas que, si *Philoctète* ne compte qu'un chant purement choral, *Œdipe à Colone* en comporte quatre, c'est-à-dire autant qu'*Œdipe Roi*.

M. Knox: Dans *Œdipe à Colone*, vous comptez 253 trimètres dans le cinquième épisode, chiffre qui correspond aux 254 du premier; en plus ce chiffre 254 est exactement la moitié du total produit par l'addition des trimètres des épisodes deux, trois et quatre, c'est-à-dire 508. Mais il me semble que vous avez négligé les quinze trimètres qui se trouvent insérés, à intervalles, dans le *commos* du cinquième épisode (vv. 1447-1499).

M. Irigoin: Ces quinze trimètres se présentent en trois groupes identiques de cinq vers, distribués régulièrement. Le premier et le dernier sont dits par Œdipe, celui du milieu, par Antigone (à l'intérieur d'un chant alterné). Ces groupes jouent un rôle d'épirrhême après chacune des strophes chantées par le chœur, à l'exception de la dernière. Les trimètres sont donc partie intégrante d'un morceau semi-lyrique. Or, je l'ai dit (*supra*, p. 60), « les trimètres iambiques alternant avec des vers chantés font partie dudit morceau et ne participent donc pas à la structure fondée sur les seuls trimètres du dialogue parlé ». Je n'ai pas prétendu que ces trimètres fussent chantés et vous avez eu raison d'insister sur le fait qu'ils ne se distinguent pas, par leur forme, des trimètres du dialogue.

J'aimerais toutefois revenir sur votre question. Le grand problème, à mes yeux, est celui de l'intégration, dans la structure que j'ai cherché à restituer, de tous les éléments qui n'appartiennent pas au dialogue parlé en trimètres: chants du chœur, chants alternés lyriques ou semi-lyriques, systèmes anapestiques et vers d'un emploi rare, comme le tétramètre trochaïque et l'hexamètre dactylique. La tragédie est faite de tous ces éléments disparates. Il ne suffit pas de restituer la structure des parties parlées, il faut rendre compte de la construction dans son ensemble. Comme je l'ai dit en passant dans mon exposé, c'est un problème capital, et il nous reste à le résoudre.

M. Steiner: Trois remarques s'imposent.

a) Il faut se méfier des analyses 'logistiques', voire mathématiques, que certains poètes, tels Poe et son admirateur Paul Valéry, fournissent de la genèse de leurs poèmes *après coup*. Ces analyses tendent à la fabulation mandarine et même au franc canular.

b) Les analogies entre les aspects mathématiques-numériques de l'architecture et de la musique d'une part, celles d'un texte parlé ou écrit de l'autre, ne doivent être invoquées qu'avec une extrême prudence. Les paramètres géométriques et algébriques d'un bâtiment se laissent, jusqu'à un certain point, rigoureusement démontrer. La musique (classique, du moins) se construit à partir de matrices formelles qui permettent une 'paraphrase', une analyse numérique. La phénoménologie langagière ne permet que très rarement pareille anatomie.

Prennent un caractère plus ou moins strictement dénombrable les palindromes, acrostiches, anagrammes, poèmes miroirs, etc., c'est-à-dire les exercices de virtuosité ludique tels que les pratique, par exemple, le baroque. Mais c'est une règle quasi générale que la construction formellement dénombrable d'un texte est en proportion inverse de sa signification substantielle. C'est le trivial qui se laisse strictement formaliser.

c) Il me semble très possible que la méthodologie que nous propose cette conférence soit pertinente pour des textes brefs, tels qu'un poème lyrique, un sonnet, une stichomythie. Je ne pense pas que de tels schémas d'énumération précise s'appliquent à une masse critique textuelle de l'ordre de grandeur d'une pièce ou d'un roman. Nous ne savons presque rien des rythmes psychosomatiques qui engendrent (?) en nos cultures certaines récurrences, certaines harmonies et pulsions structurelles profondes. Il est difficile de penser qu'il s'agisse là d'une 'volonté délibérée' du poète, notamment à l'échelle d'une pièce sophocléenne.

M. Irigoin: Je remercie M. Steiner de me mettre en garde contre les analyses proposées, après coup, par certains poètes. L'exemple de Valéry a été cité à titre de comparaison et non comme un élément de démonstration.

En revanche, je ne suis pas prêt à le suivre quand il oppose fondamentalement langage et musique, car la poésie participe de l'un et de l'autre : elle reste langage, mais par son rythme elle est aussi musique (sans compter qu'en grec l'accent de hauteur crée l'amorce d'une ligne mélodique).

La troisième remarque de M. Steiner va dans le sens des réticences qui ont été exprimées par plusieurs participants, mais elle s'inspire de motifs différents. Ces derniers doutaient de la possibilité, pour les spectateurs, de percevoir des correspondances à distance et des équilibres dans des ensembles aussi grands qu'un épisode ou une tragédie entière. M. Steiner, lui, refuse toute signification aux correspondances numériques parce qu'elles portent sur ce qu'il appelle une «masse critique textuelle»: la longueur d'une tragédie est telle que des phénomènes inattendus peuvent

s'y produire, qu'ils soient dus à des récurrences inconscientes de la part de l'auteur ou à des particularités inexplicables qui apparaissent dans les séries de grands nombres, par exemple pour la répartition des nombres premiers. Les critiques de M. Steiner sont donc d'un ordre tout différent des premières. Comme celles-ci, elles devront être prises en considération dans l'interprétation d'ensemble des faits que je vous ai présentés; mais les convergences que j'ai déjà relevées entre plusieurs tragédies ne m'incitent pas à penser que ces phénomènes soient d'ordre aléatoire.