



HAL
open science

La mort de Jocaste, entre visible et caché: la construction de l'héroïsme tragique du personnage féminin, de l'Odyssée et de l'Œdipe Roi aux monologues de Michèle Fabien et de Mariana Percovich

Cassandre Martigny

► **To cite this version:**

Cassandre Martigny. La mort de Jocaste, entre visible et caché: la construction de l'héroïsme tragique du personnage féminin, de l'Odyssée et de l'Œdipe Roi aux monologues de Michèle Fabien et de Mariana Percovich. Cahiers du Théâtre Antique, 2024, 6. hal-04453162

HAL Id: hal-04453162

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04453162>

Submitted on 12 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cahiers du Théâtre Antique

nouvelle série n°6

Ce numéro présente deux parties :

- un dossier édité par A.-S. Noël, dont les articles rendent compte du caractère protéiforme et polyvalent de l'objet dans le théâtre grec et latin : ils offrent des perspectives variées sur des objets de diverses natures, issus de la tragédie et de la comédie. Les contributrices s'efforcent de penser ce que la dramaturgie et la théâtralité font aux objets, et potentiellement à leur « vie » ou à leur agentivité, dans des dispositifs théâtraux où les questionnements ontologiques s'ancrent toujours dans le jeu.

- un ensemble de trois articles différents qui portent sur d'importants aspects du théâtre antique, ses motifs et sa postérité jusqu'à l'époque contemporaine.

Anne-Sophie NOËL, maître de conférences en langue et littérature grecques (ENS de Lyon, UMR HiSoMA), membre junior de l'IUF depuis 2023, s'intéresse aux enjeux dramaturgiques, émotionnels et cognitifs de la représentation théâtrale et à la réception de la tragédie grecque sur la scène contemporaine.

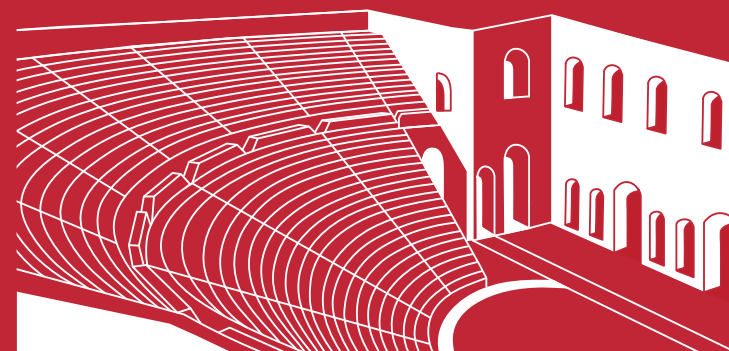
Ouvrage publié avec le concours de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité (UFC – EA 4011), du département des sciences de l'Antiquité de l'ENS-PSL et du centre Léon Robin (CNRS-Sorbonne Université), du laboratoire CRISES (université Paul-Valéry Montpellier 3 – EA 4424), de l'IRCL (université Paul-Valéry Montpellier 3 – UMR 5186)

Presses universitaires de Franche-Comté
<https://presses-ufc.univ-fcomte.fr>

Prix : 25 €



Cahiers du théâtre antique n°6



Dossier

La vie des objets dans le théâtre antique : dramaturgie et ontologie

Variétés

Presses universitaires de Franche-Comté

Cahiers du Théâtre Antique

Cahiers du GITA n° 24 · Nouvelle série n° 6

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCHE-COMTÉ
N° 1624

DIRECTEURS DE PUBLICATION

Marie-Pierre NOËL
professeur de langue et littérature grecques, Sorbonne Université
Michel FARTZOFF
professeur émérite de langue et littérature grecques, université de Franche-Comté

COMITÉ DE RÉDACTION

Isabelle DAVID
maître de conférences en langue et littérature latines,
université Paul-Valéry Montpellier III
Sylvie DAVID
maître de conférences honoraire en langue et littérature grecques,
université de Franche-Comté
Thomas GUARD
maître de conférences en langue et littérature latines, université de Franche-Comté
Flore KIMMEL-CLAUZET
professeur de langue et littérature grecques, université Paul-Valéry Montpellier III

<http://ista.univ-fcomte.fr>

© Presses universitaires de Franche-Comté, 2023
ISSN 2429-8573

Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité

Cahiers du Théâtre Antique

Cahiers du GITA n° 24 · Nouvelle série n° 6

DOSSIER

LA VIE DES OBJETS DANS LE THÉÂTRE ANTIQUE : DRAMATURGIE ET ONTOLOGIE

*Édité par
Anne-Sophie Noel*

VARIÉTÉS

Revue publiée avec le soutien des laboratoires
CRISES (Montpellier, UR 4424) et ISTA (Besançon, UR 4011)

Presses universitaires de Franche-Comté

Sommaire

Partie I : Dossier

La vie des objets dans le théâtre antique : dramaturgie et ontologie

Anne-Sophie NOEL, Introduction.....	11-38
Malika BASTIN-HAMMOU, Perdre son petit lécythe et chevaucher un canthare : jeux verbaux et jeux scéniques autour de la vaisselle dans les comédies d'Aristophane.....	39-68
Caroline PLICHON, La couche de feuilles d'Hector : un héroïsme des lisières, entre sauvagerie et outre-monde.....	69-82
Isabelle DAVID et Alexa PIQUEUX, Objets, textes, images : questions autour des masques de la comédie grecque et de la comédie de Plaute.....	83-108
Marie-Hélène GARELLI, Costume de l'acteur et déguisement du personnage dans la comédie latine. Statut et matérialité de l' <i>ornatus</i> et des <i>ornamenta</i>	109-124

Partie II : Variétés

Marie-Pierre NOËL, Mémoires en scène et mémoires sur scène : la reconnaissance d'Oreste et d'Électre chez Eschyle, Sophocle et Euripide.....	127-144
Anne de CREMOUX, Histoire et comédie. Le cercle des corrompus dans le fr. 4 de Timoclès.....	145-170
Cassandra MARTIGNY, La mort de Jocaste, entre visible et caché : la construction de l'héroïsme tragique du personnage féminin, de l' <i>Odyssee</i> et de l' <i>Edipe Roi</i> aux monologues de Michèle Fabien et de Mariana Percovich.....	171-190
Table des illustrations.....	191
Résumés.....	193-200
Présentation des contributeurs.....	201-203

LA MORT DE JOCASTE, ENTRE VISIBLE ET CACHÉ :
LA CONSTRUCTION DE L'HÉROÏSME TRAGIQUE DU PERSONNAGE FÉMININ,
DE L'ODYSSÉE ET DE L'ŒDIPÉ ROI AUX MONOLOGUES DE MICHÈLE FABIEN
ET DE MARIANA PERCOVICH

Cassandre MARTIGNY
Sorbonne Université (CRLC, EDITTA)
cassandre.martigny@gmail.com

Entre le troisième épisode et l'*exodos* de la tragédie *Œdipe Roi* de Sophocle, représentée entre 429 et 425 avant notre ère, l'épouse d'Œdipe accomplit sa destinée tragique en s'infligeant « elle-même de sa propre initiative » (αὐτὴ πρὸς αὐτῆς¹) la mort violente que rend nécessaire la révélation de sa condition de mère incestueuse. L'annonce du messager, par son caractère lapidaire, rend compte de la brutalité et de la soudaineté de ce suicide : ὁ μὲν τάχιςτος τῶν λόγων εἰπεῖν τε καὶ / μαθεῖν, τέθνηκε θεῖον Ἰοκάστης κάρα. « le mot le plus bref à dire et à entendre : elle est morte, la noble figure de Jocaste² ». Le messager commence à décrire les circonstances de cet acte mais interromp son récit pour laisser dans l'ombre de la chambre nuptiale cet instant crucial : χῶπως μὲν ἐκ τῶνδ' οὐκέτ' οἶδ' ἀπόλλυται. « comment périt Jocaste ensuite, je ne sais plus³ ». On remarque que, dans le champ iconographique, ce moment fait également l'objet d'une éclipse. Sophie Janinet-Giacomelli (1786-1813) consacre un tableau à cet épisode de l'*Œdipe Roi*, comme elle le précise en bas de l'encadrement de son œuvre : « Jocaste ayant appris [*sic*] qu'elle a éprouvé son fils, se donne la mort. Œdipe s'arrache les yeux de désespoir » (voir fig. 1). Si l'énucléation du fils incestueux est suggérée par la position de ses mains, la pendaison du personnage féminin, elle, n'est pas montrée : c'est une femme déjà morte, délivrée du lacet et étendue sur le lit qui gît sous les yeux de l'observateur. Il en est de même dans le tableau *Oedipus Separating from Jocasta* (1843) d'Alexandre Cabanel ou encore dans *Les Adieux d'Œdipe aux cadavres de sa femme et*

¹ Soph., *OT*, v. 1237. Nous reprenons l'établissement du texte par la Collection des Universités de France (C.U.F.). Quand ce n'est pas spécifié, toutes les traductions sont personnelles.

² Soph., *OT*, v. 1234-1235.

³ Soph., *OT*, v. 1251.



FIGURE 1. Sophie Giacomelli, *La mort de Jocaste*, 1^{re} moitié XIX^e siècle ;
Musée du Louvre, département des Arts graphiques ;
photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Thierry Le Mage

de ses fils (1871) d'Edouard Toudouze⁴. Or, d'après Natalie Haynes dans *Pandora's Jar* (2020), c'est le fait même que la mort de Jocaste ne soit pas rendue visible qui explique que le sort tragique d'Œdipe ait été privilégié non seulement par des auteurs qui ont réécrit la pièce mais aussi par la critique qui s'est avant tout intéressée au destin tragique du roi de Thèbes : « Jocasta's hanging takes place offstage, so we aren't made to confront the horror of what has happened to her in quite the same way » ; « la pendaison de Jocaste a lieu en dehors de la scène, de sorte que nous ne sommes pas amenés à affronter l'horreur de ce qui lui est arrivé de la même manière⁵ ». Si l'éclipse autour de la mort de Jocaste se fige dans sa subalternité par rapport à Œdipe, la réécriture de cet épisode peut aussi considérablement modifier la réception du personnage féminin et de son histoire.

⁴ Alexandre Cabanel (1823-1889), *Oedipus Separating from Jocasta* (1843), huile sur toile, 33 × 41 cm, Valcourt, Musée Duplessis ; Edouard Toudouze (1848-1907), *Les adieux d'Œdipe aux cadavres de sa femme et de ses fils* (1871), huile sur toile, 114 × 146 cm, Paris, musée de l'École nationale supérieure des beaux-arts.

⁵ Haynes 2020, p. 42.

C'est ce dont témoigne la tragédie des *Phéniciennes* d'Euripide, représentée entre 410 et 408 avant notre ère, qui, en ne faisant pas mourir la mère incestueuse après la révélation de la vérité, la fait accéder au statut de protagoniste : Jocaste se suicide par le fer sur les corps d'Étéocle et Polynice seulement après avoir échoué à empêcher une guerre civile et fratricide. En laissant Œdipe, vivant et aveugle, dans l'ombre du palais et en mettant sur le devant de la scène le personnage féminin, la pièce présente une situation inversée par rapport à *Cédipe Roi*, qui explique en partie le nombre de travaux s'intéressant au rôle de la reine mère dans cette tragédie et dans ses différentes réélaborations. Au tournant des ^{xx} et ^{xxi} siècles, à l'heure des revendications féministes, des autrices s'arrêtent sur cet instant précis où Jocaste se donne la mort pour modifier la portée de son acte et réaffirmer la centralité du personnage féminin dans des réécritures de l'*Cédipe Roi* de Sophocle. Cette reconfiguration est particulièrement visible dans les monologues *Jocaste* de la dramaturge belge Michèle Fabien (1981) et *Yocasta* de l'autrice uruguayenne Mariana Percovich (2003), qui ont pour point commun de s'ouvrir et de se refermer sur le suicide de Jocaste, décrit dans son déroulement par le personnage lui-même, et non par un messager.

Il s'agira moins d'offrir une interprétation à cette mort par pendaison⁶ que d'analyser les variations autour de cet épisode, qui influent sur la construction de l'héroïsme tragique du personnage féminin et sur sa revalorisation dans le couple mythique. Nous analyserons la manière dont la tragédie de Sophocle réélabore le scénario transmis par Homère dans le chant XI de l'*Odyssée*, qui accorde une place centrale à l'épouse-mère, dans le but de faire d'Œdipe le véritable protagoniste de sa tragédie, avant d'examiner la façon dont les pièces de M. Fabien et de M. Percovich, en changeant de perspective et en montrant le corps de celle qui incarne, mère et épouse à la fois, un oxymore, renversent cette situation pour faire de Jocaste le personnage principal de sa propre histoire.

1. DE L'ODYSSÉE À CÉDIPE ROI : UN RECENTREMENT SUR LA FIGURE CEDIPIENNE

La première mention de l'épouse-mère est donnée dans le chant XI de l'*Odyssée* d'Homère alors qu'Ulysse invoque les morts lors de la fameuse scène de la *Nekuia*. L'analyse comparée de la tragédie de Sophocle avec cet épisode, qui constitue l'une des sources d'inspiration possibles du poète tragique⁷, permet de souligner les jeux de

⁶ Loraux 1985.

⁷ Sophocle a également pu s'inspirer de deux épopées de l'époque archaïque, la *Thébaïde* (viii^e siècle avant notre ère) et l'*Cédipodie* (vii^e siècle avant notre ère), qui racontent l'histoire de Thèbes, de l'accession d'Œdipe au pouvoir à la lutte fratricide entre ses deux fils, Étéocle et Polynice, et de la trilogie d'Eschyle

déplacements et de reconfigurations de ce matériau préexistant, remontant à l'époque archaïque. Nous montrerons comment le récit de la mort de Jocaste, jouant sur le visible et le caché, sur le dicible et l'indicible, contribue à l'effacement du personnage féminin, à son retrait, pour laisser Œdipe occuper seul la scène tragique.

1.1. « Celle qui accomplit un fait exceptionnel » (ἡ μέγα ἔργον ἔρεξεν) :
Jocaste comme incarnation de la faute tragique dans l'*Odyssée* d'Homère

Dans l'*Odyssée*, Œdipe est moins un protagoniste qu'un personnage secondaire appartenant au récit des malheurs de Jocaste, nommée dans cette version Épicaste⁸. C'est elle et non son fils parricide et incestueux qui apparaît à Ulysse lorsqu'il invoque les morts : Μητέρα τ' Οἰδιπόδαο ἴδον, καλήν Ἐπικάστην « Je vis la mère d'Œdipe, la belle Épicaste⁹ ». La composition de cet hexamètre dactylique souligne la prééminence du personnage féminin, qui ouvre et referme le vers et qui est mentionnée avant même que le nom d'Œdipe ne soit donné. La suite du récit est également placée sous le signe de la mère :

ἡ μέγα ἔργον ἔρεξεν ἀδρείησι νόοιο
 γημαμένη φ' οὐί. ὁ δ' ὄν πατέρ' ἐξεναρίζας
 γῆμεν· ἄφαρ δ' ἀνάπυστα θεοὶ θέσαν ἀνθρώποισιν.
 Ἄλλ' ὁ μὲν ἐν Θήβῃ πολυηράτῳ ἄλγεα πάσχων
 Καδμείων ἦνασσε θεῶν δλοῶς διὰ βουλάς·
 ἡ δ' ἔβη εἰς Αἶδαο πυλάρταο κρατεροῖο,
 ἀψαμένη βρόχον αἰπὺν ἀφ' ὑψηλοῖο μελάθρου,
 φ' ἄχεϊ σχομένη· τῷ δ' ἄλγεα κάλλιπ' ὀπίσσω
 πολλὰ μάλ', ὅσσα τε μητρὸς Ἐρινύες ἐκτελέουσιν.

elle qui, d'un esprit ignorant, accomplit un fait exceptionnel en épousant son fils, lui qui, après avoir tué et dépouillé son père, épousa sa mère. Tout à coup, les dieux firent connaître ces actes aux hommes ; mais lui continuait de régner, pourtant, sur les Cadméens, dans la charmante Thèbes, quoique endurent des souffrances à cause des funestes décisions des dieux, tandis qu'elle gagna la maison de l'Hadès aux portes solidement closes en accrochant un lacet suspendu au plafond de sa haute demeure, saisie par la douleur. Après elle, elle laissa en héritage à son fils autant de maux que peuvent infliger les Érinyes d'une mère¹⁰.

(467 avant notre ère), composée des tragédies *Laïos*, *Œdipe* et *Les Sept contre Thèbes*, dont seule la troisième pièce a été conservée.

⁸ Gantz 2004, p. 869 et sq.

⁹ Hom., *Od.*, XI, v. 271.

¹⁰ Hom., *Od.*, XI, v. 272-280.

Épicaste/Jocaste est sujet de la proposition relative qui ouvre le vers 272 consacré à son mariage incestueux, désigné par la périphrase μέγα ἔργον. Cette expression, qui ne contient pas nécessairement de jugement moral¹¹, signale avant tout un acte mémorable inscrivant Jocaste dans la lignée de ces femmes remarquables qui défilent devant Ulysse¹². Ce « fait exceptionnel », qui offre au personnage une éternelle renommée, ne peut être désigné qu'au détour de l'oxymore γημαμένη ᾧ υἱί (v. 273). Cette expression contient en elle-même l'inversion complète du lien qui est normalement celui de la filiation pour souligner le désordre causé par l'inceste dans le *genos*. La suite du vers, qui s'attache au double crime commis par Œdipe, rend également compte de cette perversion du lien filial : ὁ δ' ὄν πατέρ' ἐξεναρίζας / γῆμεν. On remarque qu'à deux reprises le verbe γαμέω-ᾶ est placé en rejet, comme pour écarter cette relation impossible qui suscite la réaction des dieux¹³.

Il est manifeste dans ces vers que c'est Épicaste/Jocaste qui incarne ce crime innommable, et non Œdipe. La preuve en est donnée par les vers 275-276 : le fils parricide et incestueux continue de régner et rien n'indique qu'il se soit énucléé. Il est également possible que celui-ci se soit remarié après la mort d'Épicaste et qu'il ait eu des enfants d'une femme autre que sa mère, auxquels il aurait transmis son *genos*¹⁴. Au contraire, Épicaste/Jocaste est contrainte de se suicider parce qu'elle seule représente la souillure de l'inceste. Alors que le sort d'Œdipe est résumé en deux vers, la description de la mort du personnage féminin s'étend sur quatre vers, véritable scène tragique

¹¹ Hom., *Od.*, XI, v. 272 (trad. Bérard 2007 [2001] : 157) : « [elle qui] commit le grand forfait ».

¹² Ce terme est par ailleurs utilisé par Homère pour désigner l'ouvrage accompli par les femmes (*Iliade*, VI, v. 289 ; *Od.*, VII, v. 97) mais aussi par Hésiode pour décrire les exploits d'héroïnes mémorables dans *Le Catalogue des femmes* (ou *Ébéas*).

¹³ Difficile de dire si les dieux interviennent juste à temps pour que vérité soit faite et qu'aucun enfant ne naisse de cette union. En effet, s'il ne fait aucun doute que, dans cette version, Épicaste est bien l'épouse et mère d'Œdipe, il n'est pas dit qu'elle soit également la mère d'Antigone, d'Ismène, d'Étéocle et de Polynice. Toute l'interprétation repose sur la traduction de l'adverbe ἄφαρ, qui divise la critique. Nous suivons dans notre traduction Heubeck, Hoekstra 1989, p. 94 pour ne pas exclure la possibilité d'enfants, sachant qu'il est fait mention au chant IV de l'*Iliade* (v. 377 et 386) de deux fils d'Œdipe : Étéocle et Polynice.

¹⁴ Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 5, 11 (éd. Rocha-Pereira : 11) : Πῶς οὖν ἐποίησαν ἀνάπτυστα ἄφαρ, εἰ δὴ τέσσαρες ἐκ τῆς Ἐπικάστης ἐγένοντο παῖδες τῷ Οἰδίποδι, οἱ ἐξ Εὐρυγανείας δὲ τῆς Ὑπέρφαντος ἐγεγόνεσαν; δηλοῖ δὲ καὶ ὁ τὰ ἔπη ποιήσας, ἃ Οἰδιπόδια ὀνομάζουσι; « Comment donc les dieux auraient-ils "fait connaître ces actes sur-le-champ", si les quatre enfants d'Œdipe étaient nés d'Épicaste et non d'Euryganeia, la fille d'Hyperphas ? Cela est prouvé par les paroles de l'auteur du poème que l'on nomme l'*Œdipodie* ». D'après ce commentaire à l'*Œdipodie*, les enfants d'Œdipe ne seraient pas issus de l'inceste avec Épicaste/Jocaste : une fois veuf, Œdipe se serait marié une seconde fois avec Euryganeia, dont il aurait eu ses quatre enfants.

mettant en scène une héroïne accablée par son destin, choisissant la pendaison pour mettre fin aux maux dont elle est coupable et victime. Les Érinyes qu'elle lance à la poursuite d'Œdipe sont comme des prolongements d'elle-même et du mal qu'elle continue de représenter même après sa mort.

1.2. La mort silencieuse et cachée dans Œdipe Roi

Le titre de la tragédie de Sophocle ne laisse aucun doute sur le rôle de protagoniste dévolu à Œdipe. Personnage omniprésent du début jusqu'à la fin de la pièce, il est à la fois sujet et objet de l'enquête sur le meurtrier de Laïos, qui le mène à la découverte de ses propres origines. Jocaste, probablement jouée par le deutéragoniste, tient cependant un rôle décisif dans la marche vers le dénouement tragique. Ses répliques dans les deuxième et troisième épisodes sont déterminantes dans l'enquête et la quête identitaire du roi de Thèbes. C'est également elle qui, la première, reconnaît Œdipe comme son fils, ainsi que le soulignent les dernières paroles qu'elle lui adresse : *ιοὺ ἰοῦ, δύστηνε· τοῦτο γάρ σ' ἔχω / μόνον προσειπεῖν, ἄλλο δ' οὐποθ' ὕστερον*. « Hélas, malheureux ! malheureux ! oui, c'est là le seul nom dont je puis t'appeler. Tu n'en auras jamais d'autre dans l'avenir¹⁵ ». La tragédie met en scène une double révélation en miroir, d'abord accomplie par Jocaste puis par Œdipe, qui donne cependant lieu à deux réactions totalement opposées. Alors que le personnage féminin reconstitue dans le silence le lien au *genos* et disparaît complètement pour se donner la mort, le personnage masculin pousse de grands cris, s'ôte la vue avec fracas et s'avance sur scène pour faire part de ses malheurs dans l'*exodos*.

Ce contraste signale une modification de la situation homérique et une différence de traitement dans le rôle des deux personnages. Alors que le récit d'Ulysse commence par le destin du fils parricide et incestueux, celui du messager d'*Œdipe Roi* s'ouvre sur la description de l'attitude désespérée de l'épouse-mère, s'enfuyant dans la chambre nuptiale pour se suicider. Par l'intermédiaire de ce discours, Jocaste fait entendre ses ultimes paroles¹⁶ mais sa voix est comme étouffée par les cris d'Œdipe qui se rue alors au milieu de la pièce¹⁷. Le messager interrompt le récit de la fin de vie de Jocaste pour suivre la perspective de celui qui s'est révélé parricide et incestueux et qui découvre le corps déjà pendu de son épouse-mère, « étranglée par le nœud d'une corde

¹⁵ Soph., *OT*, v. 1071-1072.

¹⁶ Soph., *OT*, v. 1245-1250.

¹⁷ Soph., *OT*, v. 1252-1262.

qui se balance au toit » (πλεκταῖσιν αἰώραισιν ἐμπεπλεγμένην¹⁸). Les témoins directs et indirects de cette scène, public ou lectorat, sont en quelque sorte prisonniers du regard d'Œdipe, comme le suggère le verbe ὀράω-ῶ conjugué à la première personne du pluriel (ἐσείδομεν, « nous avons vu », v. 1263). Si le corps « terrible à voir » (δεινὰ δ' ἦν τάνθενδ' ὀρᾶν¹⁹) de Jocaste est montré à travers la perception du personnage masculin, le moment même de son suicide, pourtant rendu visible par plusieurs vers dans l'épopée, est désormais occulté. Cette éclipse révèle par contraste toute l'importance acquise par Œdipe. Son entrée fracassante empêche d'assister au « spectacle » (ᾄψις, v. 1238) de la mort de Jocaste, tandis que son énucléation fait l'objet d'une véritable hypotypose qui donne à voir et à entendre cette mort symbolique sur près d'une vingtaine de vers²⁰. En faisant terminer le récit du messager sur le sort tragique du roi de Thèbes et non plus sur celui de la reine, Sophocle inverse la situation homérique pour accroître l'héroïsme tragique d'Œdipe.

La suite de l'*exodos* continue de mettre en évidence la reconfiguration opérée par le poète tragique sur la matière épique. Œdipe apparaît sur scène, aveugle et le visage ensanglanté, et prend la parole pour dire sa situation tragique, alors que son épouse-mère se tait depuis longtemps. Aucune Érinye ne vient rappeler sa présence ou prolonger son existence par-delà sa mort. Son corps est caché derrière les portes closes de la chambre nuptiale tandis que celui d'Œdipe est exhibé sur scène comme représentation vivante de la souillure de l'inceste²¹. C'est le roi de Thèbes qui désormais porte en lui une malédiction qui était incarnée par Jocaste dans l'*Odyssee*. En se réappropriant le terme νόσημα (v. 1293), qui ne sert plus la description du fléau s'abattant sur la terre thébaine mais celle de sa souffrance physique et psychique, il intériorise dans son propre corps le mal de la cité²². Ce terme est aussi employé par Jocaste, au moment où elle tente d'empêcher Œdipe de découvrir la vérité sur ses origines : μὴ πρὸς θεῶν [...] / ματεύσης τοῦθ' ἄλλις νοσοῦσ' ἐγὼ « au nom des dieux, ne cherche pas à savoir cela ! J'en suis assez malade moi²³ ». Tout au long de la pièce, Jocaste représente la terre-mère contaminée : son corps incestueux est désigné comme le sillon corrompu, ensemencé par le père et le

¹⁸ Soph., *OT*, v. 1264.

¹⁹ Soph., *OT*, v. 1267.

²⁰ Soph., *OT*, v. 1268-1285.

²¹ Soph., *OT*, v. 1369-1415.

²² Soph., *OT*, v. 59-61 : εὐ γὰρ οἶδ' ὅτι / νοσεῖτε πάντες, καὶ νοσοῦντες, ὡς ἐγὼ / οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ « car je sais bien que vous êtes tous malades et, si malades que vous soyez, aucun de vous n'est aussi malade que moi. »

²³ Soph., *OT*, v. 1060-1061.

fil (ὄμοσπóρος²⁴), et comme le double-champ (διπλήν ἄρουραν²⁵) qui a produit Œdipe et leurs enfants. Bien que la figure féminine incarne elle aussi les maux de Thèbes, en disparaissant, elle laisse Œdipe en être le seul dépositaire.

2. ŒDIPE DANS L'OMBRE DE JOCASTE : LA RECONFIGURATION DE LA TRAGÉDIE DE SOPHOCLE DANS LES MONOLOGUES DE M. FABIEN ET DE M. PERCOVICH

À l'heure des mouvements féministes qui marquent la fin du xx^e siècle et qui se poursuivent au XXI^e siècle, de nombreuses autrices, au nombre desquelles figurent M. Fabien et M. Percovich, s'interrogent sur le silence auquel Jocaste a été réduite, à la fin de l'*Œdipe Roi* mais surtout dans la réception littéraire et critique de cette pièce²⁶. Dans le contexte de la « révision²⁷ » féministe des mythes antiques au prisme de leurs héroïnes, elles réécrivent la tragédie de Sophocle depuis le point de vue de la figure féminine pour faire de celle-ci la protagoniste, comme le soulignent les titres de leur monologue, *Jocaste*, créé le 29 septembre 1981 au théâtre de l'Ensemble Théâtral Mobile, dans une mise en scène de Marc Liebens, et *Yocasta*, représentée dans le sous-sol de l'Hôtel Cervantès le 1^{er} juin 2003 à Montevideo. Nous analyserons la façon dont le changement de perspective permet de montrer la scène cachée derrière les portes de la chambre nuptiale, qui relevait jusqu'alors de l'irreprésentable. Cette modification du point de vue a également des conséquences sur la représentation du personnage. En devenant sujet de sa propre histoire, Jocaste tente de se libérer de sa condition de mère incestueuse dans laquelle elle est figée, que ce soit à travers l'image du corps pendu se balançant au bout du lacet dans la tragédie de Sophocle ou par le langage, dans l'épithète homérique « mère d'Œdipe » (Μητέρα τ' Οιδιπόδαο *Od.* XI, v. 271) qui apparaît avant même que son nom ne soit donné.

2.1. D'Œdipe Roi à Jocaste : *changement de perspective*

Les deux réécritures de l'*Œdipe Roi* par M. Fabien et M. Percovich ont pour point commun de vouloir libérer le personnage féminin de sa position de subalterne dans le couple mythique en commençant par le récit de sa mort. Ce moment n'est toutefois plus rapporté par un personnage extérieur mais bien par Jocaste elle-même qui

²⁴ Soph., *OT*, v. 457-460.

²⁵ Soph., *OT*, v. 1257. Voir aussi les paroles du chœur v. 1207-1213 ainsi que le discours de Tirésias, v. 457-460.

²⁶ Martigny 2022.

²⁷ Rich 1872, Ostriker 1982.

retrouve une voix et accède enfin à la parole grâce à la forme du monologue²⁸. La première séquence de la pièce de M. Fabien, intitulée « Jocaste la pendue », met en scène l'éclipse qui, dans la tragédie attique, laisse dans le hors-champ ce moment crucial. Le personnage reprend le discours du messager d'*Cédipe Roi*, dans sa traduction par Robert Pignarre²⁹, tout en le modifiant pour lui apporter de nouvelles significations :

χῶπως μὲν ἐκ τῶνδ' οὐκέτ' οἶδ' ἀπόλλυται.
 βοῶν γὰρ εἰσέπαισεν Οἰδίπους, ὕφ' οὐ
 οὐκ ἦν τὸ κείνης ἐκθεάσασθαι κακόν,
 ἀλλ' εἰς ἐκείνον περιπολοῦντ' ἐλεύσομεν.

Je ne sais pas après cela comment elle est morte, car Œdipe se précipitait en hurlant et ce n'est plus elle, c'est lui dont le désespoir a captivé nos regards³⁰.

« Après cela... je ne sais pas comment elle a péri, car Œdipe s'est précipité en hurlant, alors, ce n'est plus elle, mais lui qui a captivé nos regards³¹ ».

Dans cette réappropriation du matériau antique, le nom κακόν disparaît pour montrer que c'est moins le malheur d'Œdipe que le fait même qu'il soit un homme qui a condamné Jocaste, « transparente [...] pour cause d'apparition de Roi, de Mari, de Fils³² », à disparaître. M. Percovich dénonce elle aussi le silence qui s'est fait autour de ce personnage féminin et plus largement autour des femmes qu'elle représente. « La mejor de la mujeres es de la que menos se habla / – tanto para mal, como para bien » ; « la meilleure des femmes est celle dont on parle le moins³³ » : le personnage féminin reprend les paroles que Thucydide attribue à Périclès dans l'Épitaφιος de *La Guerre du Péloponnèse*³⁴, pour dénoncer l'invisibilisation des femmes dans les dits et écrits au profit de figures masculines, leur mari ou leur fils.

²⁸ Voir les paroles de M. Fabien rapportées par Dethy 1986 : « des tas d'auteurs dramatiques ont écrit sur Œdipe, jamais sur sa mère. Et ce n'est pas parce qu'elle est une femme. Antigone ou Médée ont été au centre de nombreuses pièces. Jocaste n'a jamais eu accès à la parole ». Percovich, Mirza 2006, p. 9 : l'autrice explique avoir voulu « donner une voix » (« darle voz a Yocasta ») à Jocaste.

²⁹ Pignarre 1947, p. 246-335.

³⁰ Soph., *OT*, v. 1251-1252 (trad. Pignarre 1947 : 321).

³¹ Fabien 2018, I, p. 8. Les guillemets sont présents dans le texte original puisque Jocaste rapporte au discours direct les paroles du messager.

³² *Ibid.*

³³ Percovich 2006, XI, p. 40, 45.

³⁴ Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, II, 45, 2 (trad. Romilly 2003 : 33) : εἰ δέ με δεῖ καὶ γυναικείας τι ἀρετῆς [...] μνησθῆναι, βραχεία παραινέσει ἅπαν σημανῶ. τῆς τε γὰρ ὑπαρχούσης φύσεως μὴ χειρόσι γενέσθαι ὑμῖν μεγάλη ἡ δόξα καὶ ἥς ἂν ἐπ' ἐλάχιστον ἀρετῆς πέρι ἢ ψόγου ἐν τοῖς ἄρσεσι κλέος ἦ. « Enfin, s'il me faut, d'un mot, évoquer aussi des mérites féminins [...], j'exprimerai tout avec un bref conseil : si vous ne manquez

Pour lutter contre cet effacement, Jocaste revendique une prise de parole dans le monologue de M. Fabien³⁵. Elle interpelle un locuteur fictif, certainement le public, pour remettre en question les représentations qui l'ont figée dans l'image de la femme pendue :

Vas-y maintenant, pose-là [*sic*] ta question.

Demande, demande-moi l'écharpe, le lacet, la poutre du plafond, le cri de la femme pendue, la bave qui sort de sa bouche, ses yeux ouverts, enfin, sur le vrai vide de la mort, le seul qui en vaille vraiment la peine, son visage bleu, déformé, sa langue qui pend, inutile, concrètement inutile, enfin !

Demande ! Aujourd'hui, Jocaste peut répondre³⁶.

Le silence change de camp : ce sont à présent les spectateurs de la scène qui restent muets³⁷ face à une Jocaste qui poursuit sa réécriture du récit du messager. Elle se transporte dans la chambre nuptiale pour raconter le moment où Œdipe y fait irruption. Il en est de même dans la scène d'ouverture de *Yocasta*, significativement intitulée « première mort » (« primera muerte »), où l'aveuglement d'Œdipe devant le corps pendu de son épouse-mère est perçu depuis le regard éteint de celle-ci :

Desde la altura la mujer pende de su cinta de oro
la diadema de su cabeza
ladeada
la boca abierta
en un grito mudo
los ojos sin vida, iguales a los de su hijo,
lo ven con el alfiler en la mano.

La femme pend à sa ceinture d'or de toute sa hauteur
le diadème à sa tête
incliné
bouche ouverte
cri muet
yeux sans vie, pareils à ceux du fils,
elle le voit tenir l'agrafe³⁸.

pas à ce qui est votre nature, ce sera pour vous une grande gloire ; de même pour celles dont les mérites ou les torts feront le moins parler d'elles parmi les hommes. » Cette définition du mérite des femmes est contestée par Plutarque dans *Conduites méritoires de femmes*, 242, p. 40.

³⁵ Ninanne 2015, p. 323 et *sq.*

³⁶ Fabien 2018, I, p. 8.

³⁷ *Ibid.* : « Ton silence ne me fait pas peur. »

³⁸ Percovich 2006, I, p. 27.

Les deux monologues présentent ainsi une inversion de la perspective par rapport à l'*CEdipe Roi* de Sophocle en ne montrant plus Jocaste à travers les yeux d'Œdipe mais Œdipe à travers les yeux de Jocaste. Ce changement de point de vue met le public face à son ignorance. La Jocaste du monologue de M. Fabien introduit dans son propre récit des événements racontés par le messager dans la pièce de Sophocle en jouant sur la mémoire des spectatrices et spectateurs : « Tu le sais : Œdipe est entré, hagard et fou, ici où je dois être seule et mourir³⁹. » Elle conclut cependant en rappelant qu'elle est la seule témoin de ce moment décisif, occulté dans la tragédie : « Sa bouche s'ouvre sur un cri que seule moi, sa mère, je pus entendre. [...] Personne ne sait⁴⁰ ». Dans la dernière scène de la pièce de M. Percovich, Jocaste s'avance sur scène pour interroger le public sur ses propres interprétations d'une mort qui, depuis l'*Œdipe Roi*, échappe à sa perception :

« La Reina Yocasta se quita la vida
Frente al horror de las revelaciones »,
grita la chusma.
¿Pero quién sabe lo que pasó dentro del Palacio?
Sólo yo y él
mi amado esposo
a quien engendré de un padre terrible.

« Face à l'horreur des révélations
la Reine Jocaste se donne la mort »
crie la populace.
Mais qui sait ce qui s'est passé à l'intérieur du Palais ?
seuls moi et lui
mon tendre époux
que j'ai conçu avec un père terrible⁴¹.

L'éclipse permet de réaffirmer la centralité du personnage féminin, seul à pouvoir révéler ce qui s'est passé derrière les portes de la chambre.

2.2. Jocaste comme bouc-émissaire : un matricide masqué en suicide ?

Si le moment qui précède la pendaison de Jocaste est occulté dans la tragédie de Sophocle, c'est sans doute parce qu'il relève de l'irreprésentable. La modification du point de vue sur l'action permet de montrer que le fils parricide et incestueux n'est

³⁹ Fabien 2018, I, p. 8.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Percovich 2006, XI, p. 45.

pas seulement responsable de la mort symbolique de Jocaste, en tenant le devant de la scène littéraire et critique, mais aussi de sa mort effective dans la tragédie de Sophocle. Les autrices tissent un parallèle implicite entre le sort d'Œdipe dans l'*Odyssee*, inlassablement poursuivi par les « Érinées d'une mère » (μητρὸς Ἐρινύες⁴²) et celui d'Oreste dans les *Euménides* d'Eschyle, tourmenté par les divinités vengeresses de sa mère Clytemnestre, pour reconsidérer le suicide de Jocaste comme un matricide. Cette réinterprétation est au cœur de la pensée psychanalytique qui a inspiré consciemment ou inconsciemment ces autrices dans leurs réécritures de l'*Œdipe Roi*⁴³. Les deux monologues se distinguent pourtant de certaines de ces relectures en montrant que la mort de Jocaste est moins causée par le désir de connaissance d'Œdipe que par son incapacité à voir la femme qu'il a aimée dans la mère incestueuse. C'est ce que révèlent dans *Jocaste* la réappropriation et la modification par la protagoniste des paroles du messenger de l'*Œdipe Roi* : alors que, dans la tragédie et sa traduction, Œdipe « crie que ses yeux ne verront plus sa misère⁴⁴ », « il crie que ses prunelles ne verront plus sa mère⁴⁵ » dans la réécriture. La pièce de M. Fabien renoue ainsi avec Homère en faisant de Jocaste, « porteuse de peste », « porteuse d'un enfant monstre⁴⁶ », l'incarnation de la souillure et de la « misère » qui frappe Thèbes. La chambre nuptiale devient le lieu d'un véritable affrontement entre le héros et le monstre que la mère incestueuse représente :

Tu n'as pas de mots pour la dire, ta haine, et moi, j'ai peur, j'ai peur à en crever. Je vois ma mort dans ton regard, tes mains s'agrippent à mon cou. [...] Regarde-moi, ne ferme pas tes yeux. N'échappe pas au corps de la mère qui se meurt. Je me tordrai de douleur, étranglée par ces mains qui t'appartiennent, qui sont les extrémités de ton corps. Elles sont à toi, ces mains qui étranglent Jocaste la mère. Cela, je te le crie, mais tu ne l'entends pas, tu ne me vois même plus, ton regard est parti, ailleurs, tu ne veux pas me voir cadavre, tu me lâches le cou, je m'écroule et tu pars⁴⁷.

⁴² Hom. *Od.*, XI, v. 280.

⁴³ Sur les rapprochements psychanalytiques entre les morts de Jocaste, de Clytemnestre et de la Sphinge, voir Delcourt 1959 ; Van der Sterren 1976, Stein 1977 et 1987 ; Caldwell 1989, p. 65.

⁴⁴ Soph. *OT*, v. 1271-1272 (trad. Pignarre 1947 : 321) : ἀὐδῶν τοιαῦθ' ἰθούνεκ' οὐκ ὄψοιτό νιν / οὐθ' οἱ ἔπασχεν οὐθ' ὀποῖ' ἔδρα κακά ; « et il crie que ses yeux ne verront plus sa misère et ne verront plus son crime ».

⁴⁵ Fabien 2018, I, p. 9.

⁴⁶ Fabien 2018, III, p. 23.

⁴⁷ Fabien 2018, III, p. 24.

Dans cette scène, Jocaste est frappée de la même horreur que la Sphinge dont Œdipe refuse de regarder le cadavre après avoir hurlé sa réponse à l'énigme⁴⁸. Celle qui, chez Homère, relève de l'oxymore, représente par son existence même le chaos incarné par « l'inflexible chanteuse » (σκληρᾶς ἀοιδού⁴⁹). L'épouse-mère remplace ainsi Œdipe dans le rôle du bouc-émissaire mais son expulsion n'est pas suffisante : seule sa mort est en mesure d'éradiquer la souillure qui contamine la cité.

Dans le monologue de M. Percovich, c'est la reprise des métaphores utilisées dans *Œdipe Roi* pour désigner le corps incestueux de Jocaste qui suggère sa transformation en figure monstrueuse :

Ἰὼ κλεινὸν Οἰδίπου κάρα,
ὧ μέγας λιμὴν αὐτὸς ἤρκεσεν
παιδὶ καὶ πατρὶ θαλαμηπόλῳ πεσεῖν

Hélas ! Fameux Œdipe, pour lequel le même grand port fut assez grand pour que le fils et le père y tombent comme époux. Comment les sillons qui étaient ceux de ton père ont-ils pu te supporter, malheureux, longtemps en silence⁵⁰ ?

« ; Ah, noble Edipo, a quien le bastó
el mismo espacioso puerto para arrojarse
como hijo, padre y esposo ! »
¿ Qué son esas palabras nuevas en tu boca ?
Me confundes.

« Ah, noble Œdipe, à qui
le même port spacieux a suffi pour se jeter
comme fils, père et époux ! »
Quels sont ces nouveaux mots dans ta bouche ?
Tu me troubles⁵¹.

Alors qu'Œdipe se tient face à Jocaste, il reprend les paroles qui sont celles du chœur dans la tragédie de Sophocle pour la désigner indirectement, comme si elle n'existait déjà plus. Le dédoublement de la protagoniste, qui donne à entendre la voix d'Œdipe et la sienne, rend manifeste son aliénation : elle ne se reconnaît pas dans ce discours d'autrui, qui la « trouble » et la « trompe » selon les sens du verbe

⁴⁸ Fabien 2018, IV, p. 32 : « – L'homme, hurle celui qui se délivre de ce qu'il veut. Meurt la sphinx. [...] L'homme Œdipe ne jettera pas un regard sur le cadavre ».

⁴⁹ Soph., *OT*, v. 36.

⁵⁰ Soph., *OT*, v. 1207-1209.

⁵¹ Percovich 2006, X, p. 43.

« confondre ». L'image du port la renvoie fatalement à son ventre de mère incestueuse, comme celle du sillon reprise dans cette même scène :

« De tus pechos bebí
de tus pechos se alimentaron nuestros hijos mis hermanos.
Madre y esposa,
Salí y entré por el surco que regué con mi simiente. »

« À tes seins, j'ai bu
de tes seins ont été nourris nos enfants, mes frères.
Mère et épouse,
je suis sorti et je suis entré dans le sillon que j'ai irrigué de ma semence⁵². »

Cette réplique fait directement écho au discours pathétique qu'adresse Œdipe à ses enfants à la fin de l'*Œdipe Roi* : τὴν τεκοῦσαν ἤροσεν, / ὅθεν περ αὐτὸς ἐσπάρη, κάκ τῶν ἴσων / ἐκτήσαθ' ὑμᾶς, ὥνπερ αὐτὸς ἐξέφυ. « il a fécondé sa mère, dont il était lui-même issu, et il vous a engendrés à partir de la source de sa propre existence⁵³ ». Comme dans la pièce de M. Fabien, Œdipe tue Jocaste en refusant de la regarder et de voir en elle autre chose qu'une figure monstrueuse : « Tú no mereces vivir. / Tú no puedes vivir. / Yo no puedo mirarte más » ; « tu ne mérites pas de vivre. Tu ne peux pas vivre. Je ne peux pas te regarder⁵⁴ ». Ce rejet n'est cependant pas dénué d'ambiguïté dans le monologue de M. Percovich. Dans des vers ajoutés à la tragédie de Sophocle, Œdipe s'attarde sur les seins de Jocaste, montrés dans leur dimension érotisée (« de tus pechos bebí »), avant d'être uniquement rattachés à la maternité incestueuse. À la fin de la pièce, l'énucléation du personnage est également décrite en des termes sensuels évoquant un coït sexuel :

Edipo toma entre sus manos el broche
desnuda mi pecho
y lo acaricia por última vez.
Yo cuelgo ya inerte ante él.
Mi muerte a él debida
queda escondida tras las puertas de palacio.

Œdipe prend entre ses mains l'agrafe
il dénude mes seins
et les caresse pour la dernière fois.
Je pends désormais inerte devant lui.

⁵² Percovich 2006, X, p. 43.

⁵³ Soph., *OT*, v. 1497-1499.

⁵⁴ Percovich 2006, X, p. 44.

Ma mort qui lui est due
reste cachée derrière les portes du palais⁵⁵.

L'ambivalence qui caractérise l'attitude d'Œdipe dans ce monologue est déjà contenue dans la fin de l'*Œdipe Roi* : en s'auto-aveuglant avec les agrafes d'or qui retiennent la tunique de Jocaste⁵⁶, l'époux-fils rend manifeste le lien qui l'unit à l'épouse-mère par-delà la mort. Symboliquement, il reconstitue aussi le couple séparé par la révélation de la relation incestueuse. Ce qui reste caché derrière les portes du palais, c'est peut-être aussi ce désir tabou d'Œdipe pour celle qui s'est révélée mère et dont le corps est désormais frappé d'interdit : Jocaste « transparente parce qu'insoutenable⁵⁷ ».

2.3. *Se tuer pour renaître : la quête identitaire de Jocaste*

La structure cyclique des deux monologues, qui s'ouvrent et se referment sur la mort de Jocaste, permet de représenter le parcours identitaire entrepris par le personnage pour exister derrière le corps monstrueux de la femme pendue. Toute la pièce de M. Fabien, construite sur l'affirmation par le personnage de son nom et de son existence (« Je m'appelle Jocaste⁵⁸ »), se présente comme le cheminement entrepris par le personnage pour se libérer de sa condition de mère incestueuse⁵⁹. Dans la première scène du monologue, Jocaste se saisit du poignard, moins pour se tuer elle-même, que pour anéantir tout ce qui la définit :

Je vais tuer la reine de Thèbes.
Je vais tuer la mère qui exposa Œdipe.
Je vais tuer la Reine qui le fit Roi et père de ses sœurs, de ses frères⁶⁰.

En commençant par le moment de sa mort (« I– Jocaste la pendue »), elle se réapproprie l'*Œdipe Roi* et l'histoire d'Œdipe, de la résolution de l'énigme de la Sphinx (« IV– L'énigme de Jocaste ») à la révélation de l'inceste (« III– Jocaste : scène primitive et révélation »), en passant par la peste qui frappe le royaume de Thèbes (« II– La peste de Jocaste »). Dans la dernière scène, Jocaste tente par le pouvoir du langage de faire advenir une « Utopie au théâtre⁶¹ » dans lequel elle reconstitue le couple brisé par la

⁵⁵ Percovich, 2006, XI, p. 45.

⁵⁶ Soph., *OT*, v. 1267-1279.

⁵⁷ Fabien 2018, I, p. 11.

⁵⁸ Fabien 2018, I, p. 7, V, p. 43.

⁵⁹ Martigny 2023.

⁶⁰ Fabien 2018, I, p. 7.

⁶¹ Fabien 2018, V, p. 36.

vérité de l'inceste. Elle fait tomber son écharpe et sa robe à terre et expose dans sa nudité son corps, purifié de toute souillure, pour forcer Œdipe et le public à entendre et à voir en elle la femme amoureuse⁶².

Si, dans le monologue de M. Fabien, Œdipe est un objet nécessaire à la quête identitaire de Jocaste, selon une inversion de l'intrigue sophocléenne, il devient dans le monologue de M. Percovich un personnage secondaire, n'appartenant qu'à une partie de l'histoire du personnage féminin. La découverte par Œdipe du corps de la « femme qui pend » (« de la mujer que pende⁶³ ») permet à Jocaste de revenir sur son passé dans les scènes suivantes. La dramaturge s'intéresse à ce qui s'est passé « avant l'action scénique » de l'*Œdipe Roi*, à la vie de Jocaste en tant que prêtresse et en tant qu'épouse du roi de Thèbes⁶⁴. Les trois scènes consacrées à ces temps de la vie du personnage (IV, V, VI) sont suivies d'un « conte » (VII : « Cuento ») relatant la rencontre entre Œdipe et Laïos. C'est Jocaste qui fait ce récit alors même qu'elle est absente durant l'altercation entre son fils et son mari : la figure féminine s'empare ainsi d'un épisode constitutif de la destinée œdipienne, depuis *Œdipe Roi* jusqu'aux réélaborations psychanalytiques de la pièce, pour s'affirmer comme seule protagoniste.

Durant toutes ces scènes, on remarque que le personnage cherche, comme dans le monologue de M. Fabien, à se penser en dehors du modèle de la mère incestueuse. Dans la deuxième scène, significativement intitulée « le nom de Jocaste » (« El nombre de Yocasta »), la protagoniste associe son nom à la maternité monstrueuse à laquelle elle est renvoyée par Sophocle dans l'*exodos* mais aussi par les réinterprétations psychanalytiques de la tragédie :

Yo soy Yocasta
[...]
La mujer temida por todos los hombres
por los siglos de los siglos
Repudiada y deseada por todas la generaciones
de hombres mortales.
Acariciada y besada por sus hijos
todos sus hijos

⁶² Fabien 2018, V, p. 42.

⁶³ Percovich 2006, I, 28.

⁶⁴ Percovich, Mirza 2006, p. 11 : « allí Sanchis señalaba que los actemas de una obra empiezan antes de la acción escenificada y me puse a investigar sobre Layo y Crisipo, sobre la historia de Yocasta destinada a ser sacerdotisa y luego casada por razones políticas con Layo » ; « Sanchis a fait remarquer que les scènes d'une pièce commencent avant l'action mise en scène et j'ai commencé à faire des recherches sur Laïos et Chrysippe, sur l'histoire de Jocaste destinée à devenir prêtresse et mariée pour des raisons politiques à Laïos ».

Yocasta
el nombre de la madre.

Je suis Jocaste
[...]
La femme crainte par tous les hommes
dans les siècles des siècles
répudiée et désirée par toutes les générations
d'hommes mortels.
Caressée et baisée par ses fils
tous ses fils
Jocaste
le nom de la mère⁶⁵.

Toutefois, en déroulant sa vie, de la fin à son début, Jocaste change le sens de ce nom qui devient celui de l'épouse dans les bras d'Œdipe et après la naissance de ses quatre enfants (« el nombre de la esposa⁶⁶ »), celui de la Vierge contrainte d'épouser Laïos (« Yocasta la Virgen⁶⁷ »), celui de la reine de Thèbes confrontée à la peste (« La Reina de Tebas⁶⁸ »). C'est cette identité plurielle qu'elle réaffirme jusqu'à la fin de la pièce : « Yo, Yocasta / la mujer / la madre / la amante / la esposa / por los siglos de los siglos » ; « Moi, Jocaste / la femme / la mère / l'amante / l'épouse / pour les siècles des siècles⁶⁹ ». La pièce se conclut sur la vision de la femme aimée et aimante et non sur celle du corps pendu de la mère incestueuse pour qu'une autre image du personnage traverse les siècles.

3. CONCLUSION

La scène du suicide de Jocaste représente un instant crucial, tant dans les œuvres qui réélaborent le mythe d'Œdipe, que dans la construction de l'héroïsme tragique des personnages. En occultant la mort de l'épouse-mère, l'*Œdipe Roi* détourne l'attention – du public, du lectorat mais aussi de la tradition critique qui s'est fondée sur cette pièce – de Jocaste à Œdipe. Celui-ci devient la représentation vivante de la souillure de l'inceste et du mal qui frappe la cité selon une modification du scénario homérique, davantage centré sur les malheurs de la figure féminine. La perspective change à l'heure des réappropriations féminines et féministes de la tragédie attique : de deutéragoniste

⁶⁵ Percovich 2006, II, p. 29.

⁶⁶ Percovich 2006, III, p. 30.

⁶⁷ Percovich 2006, V, p. 33.

⁶⁸ Percovich 2006, VIII, p. 38.

⁶⁹ Percovich 2006, XI, p. 46.

Jocaste devient protagoniste de sa propre histoire dans les monologues *Jocaste* et *Yocasta* de M. Fabien et de M. Percovich. En retrouvant sa propre voix, elle peut révéler ce que cache l'éclipse autour de sa mort. Elle montre le corps occulté, symbolisant la souillure et les interdits qui lui sont liés : le matricide mais aussi le tabou du désir incestueux. D'objet de la quête identitaire d'Œdipe, Jocaste se redéfinit comme sujet de sa propre quête pour exister derrière l'image de l'épouse-mère se balançant au nœud du lacet. Le personnage qui se donne la mort « elle-même de sa propre initiative » se réapproprie aussi par le langage la fin de sa vie pour faire advenir une autre identité que celle de la mère incestueuse. Seule personnage présent sur scène, du début à la fin, Jocaste exprime l'innommable de sa situation tragique, tandis qu'Œdipe, personnage nécessaire mais secondaire de son histoire, ne reste en vie que par les mots qu'elle prononce.

Bibliographie

- Bérard V. (éd. et trad.), *Homère. Odyssée*, Paris, Belles Lettres, 2007 [1924].
- Dain A. (éd.), Mazon P. (trad.), *Sophocle. Œdipe Roi*, Paris, Les Belles Lettres, 1997 [1958].
- Lauxerois J. (trad.), *Sophocle. Antigone, Œdipe tyran, Œdipe à Colone*, Paris, Pocket, 2022.
- Pignarre R. (trad.), *Sophocle. Œdipe roi. Théâtre de Sophocle*, t. I, Paris, Librairie Garnier frères, 1947.
- Rocha-Pereira M. H. (éd.), *Pausaniae Graecae descriptio, Vol. III. Libri IX-X*, Leipzig, Teubner, 1981.
- Romilly J. de, *Thucydide. La Guerre du Péloponnèse*, Paris, Les Belles Lettres, 2003 [1962].
- Fabien M., *Jocaste*, Bruxelles, Espace nord, 2018 [1981].
- Percovich M., *Yocasta*, Montevideo, Artefato, 2006.
- Caldwell R. S., *The Origin of the Gods: a Psychoanalytic Study of Greek Theogonic Myth*, New York, Oxford University Press, 1989.

- Delcourt M., *Oreste et Alcéméon : étude sur la projection légendaire du matricide en Grèce*, Paris, Les Belles Lettres, 1959.
- Dethy C., « Pourquoi Jocaste, Michèle Fabien ? », *Vlan*, n° 1131, 5 février 1986.
- Gantz T., *Early Greek Myth*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1996 ; *Mythes de la Grèce archaïque*, traduit par Danièle Auger et Bernadette Leclercq-Neveu, Paris, Belin, 2004.
- Haynes N., *Pandora's Jar: Women in the Greek Myths*, London, Picador, 2020.
- Heubeck A., Hoekstra A., *A Commentary on Homer's Odyssey, vol. II, Books IX-XVI*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- Loroux N., *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985.
- Martigny C., « Relire pour nous relier : voix, chants et contre-chants dans les réélaborations féminines du mythe de Jocaste », *GLAD !*, n° 12, 2022.
- Martigny C., « Déconstruction de l'*Œdipe Roi* et construction identitaire : la parole performative de la *Jocaste* de Michèle Fabien », *Litter@ Incognita*, n° 12, 2023.
- Ninanne D., *L'Écllosion d'une parole de théâtre : l'œuvre de Michèle Fabien, des origines à 1985*, Bruxelles, Peter Lang, 2015.
- Ostriker O., « The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking », *Signs*, n° 8, 1982, p. 68-90.
- Percovich M., Mirza R., « Darle voz a Yocasta. Diálogo con Mariana Percovich », dans Percovich M., *Yocasta*, Montevideo, Artefato, 2006, p. 9-16.
- Rich A., « When We Dead Awake: Writing as Re-Vision », *College English*, vol. 34, n° 1, 1972, p. 18-30.
- Stein C., *La mort d'Œdipe*, Paris, Éd. Denoël/Gonthier, 1977.
- Stein C., *Les Érinyes d'une mère : essai sur la haine*, Quimper, Calligrammes, 1987.
- Van der Sterren D., *Ödipus nach den Tragödien des Sophokles: eine psychoanalytische Studie*, München, Kindler, 1974 ; traduit de l'allemand par Lore de Chambure dans *Œdipe : une étude psychanalytique d'après les tragédies de Sophocle*, Paris, PUF, 1976.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

**Isabelle David et Alexa Piqueux : Objets, textes, images :
questions autour des masques de la comédie grecque et de la comédie de Plaute**

- Figure 1.** Charis; cratère en cloche apulien attribué au Peintre de Choregos; premier quart du IV^e siècle av. J.-C.; de Ruvo. Milan, Civico Museo Archeologico, A.0.9 (détail); © *Comune di Milano* – *Civico Museo Archeologico* 92
- Figure 2.** Masque comique de vieillard tenu par un défunt. Cratère à volutes apulien attribué au Peintre des Enfers; vers 323-320 av. J.-C.; 63,5 cm. Malibu, Jean Paul Getty Museum, 96.AE.117 (détail); © The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California, Gift of Barbara and Lawrence Fleischman 98
- Figure 3.** *Pornoboskos*; masque de terre cuite; vers 150 av. J.-C.; de Priène; ht. 20 cm. Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, TC 8568; © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz; photographie : Ingrid Geske 102

**Cassandra Martigny : La mort de Jocaste, entre visible et caché :
la construction de l'héroïsme tragique du personnage féminin, de l'Odyssee
et de l'Œdipe Roi aux monologues de Michèle Fabien et de Mariana Percovich**

- Figure 1.** Sophie Giacomelli, *La mort de Jocaste*, 1^{re} moitié XIX^e siècle; provenance : Musée du Louvre, département des Arts graphiques; photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Thierry Le Mage 172

RÉSUMÉS

Dossier : Questions d'objets

Anne-Sophie NOEL : « Introduction. La vie des objets dans le théâtre antique : dramaturgie et ontologie »

L'introduction de ce dossier procède à un état de l'art qui vise à mettre en évidence l'apparition d'un paradigme critique nouveau dans l'étude des objets, dans le théâtre et plus généralement la littérature antique, grecque et latine. Après les approches dramaturgiques qui ont mis l'objet théâtral sur le devant de la scène, la fin de la décennie 2010 a vu paraître divers ouvrages où les chercheurs ne s'intéressent plus à l'objet comme élément constitutif d'une représentation théâtrale, mais à l'objet comme une catégorie d'être possédant un mode d'existence propre. La focale est déplacée sur les relations de continuité et de co-création entre êtres vivants et êtres dits « inanimés » : sous l'influence de courants critiques contemporains, ces auteurs cherchent à montrer la manière dont les objets peuvent devenir vivants et posséder une agentivité. L'analyse critique ici menée vise à montrer l'intérêt de ces approches, mais aussi leurs insuffisances et leurs apories. Se trouve réaffirmée, à l'orée de ce dossier sur les objets, la nécessité de penser ensemble, au théâtre, dramaturgie et ontologie, d'une manière non dogmatique mais toujours ancrée dans la lecture approfondie des textes dramatiques.

MOTS CLÉS : objets, accessoires, théâtre antique, théâtre grec, théâtre latin, tragédie, comédie, dramaturgie, ontologie, agentivité

Introduction. The life of objects in ancient theatre : dramaturgy and ontology

The introduction to this special issue provides a state of the art that aims to highlight the emergence of a new critical paradigm in the study of objects, in ancient theatre and more generally in ancient Greek and Latin literature. After the dramaturgical approaches that brought the theatrical object to the forefront, the end of the 2010s saw the publication of various works in which researchers no longer focus on the object as a constitutive element of a theatrical performance, but on the object as a category

of being possessing its own mode of existence. The focus has shifted to the relations of continuity and co-creation between living and inanimate beings : influenced by contemporary critical currents, these authors seek to show how objects can become alive and possess agency. The critical analysis led here aims to show the interest of these approaches, but also their shortcomings and aporias. At the outset of this special issue on objects, we reaffirm the need to think about dramaturgy and ontology together in the theater, in a way that is not dogmatic, but always rooted in an in-depth reading of dramatic texts.

KEYWORDS : objects, props, ancient theatre, Greek theatre, Latin theatre, tragedy, comedy, dramaturgy, ontology, agency

Malika BASTIN-HAMMOU : « Perdre son petit lécythe et chevaucher un canthare. Jeux verbaux et jeux scéniques autour de la vaisselle dans les comédies d'Aristophane »

Les objets du quotidien sont très présents dans la comédie ancienne et servent d'abord à figurer sur la scène un monde auquel ils renvoient : celui de la maison, des femmes, des pratiques funéraires. Cependant, loin de se cantonner à la production d'un effet de réel, certains d'entre eux, en raison de leur forme ou de la polysémie de leur nom, sont plus souvent convoqués et cela donne lieu à des jeux verbaux et/ou scéniques, ponctuels ou plus développés. Les vases deviennent alors des acteurs, jouant le rôle d'autres vases, d'animaux, voire d'humains. Inversement, les vases peuvent être convoqués pour déshumaniser un personnage et autoriser sur la scène et par les mots des violences à son égard qui, parce qu'euphémisées, peuvent servir le comique.

MOTS CLÉS : vase, comédie, objets, agentivité, scène

Losing one's lekythion and riding a canthara. Verbal and theatrical games around vases in Aristophanes

Everyday objects feature prominently in ancient Greek comedy, and are primarily used to represent the human sphere to which they refer on stage : home, women, funerary rituals. However, far from being confined to producing an « effet de réel », some of them, because of their shape or the polysemy of their name, are called upon more often, giving rise to verbal and/or scenic comic developments. These vases then become actors, playing the roles of other vases, animals or even humans. Conversely, the comparison with vases can be used to dehumanise a character, allowing violence to be

perpetrated against her/him on stage and verbalized in words which, because they are euphemistic, can produce a comic effect.

KEYWORDS : vases, comedy, objects, agency, stage

Caroline PLICHON : « La couche de feuilles d’Hector : un héroïsme des lisières, entre sauvagerie et outre-monde »

Si le *Rhésos* attribué à Euripide comporte très peu d’objets, les premiers vers laissent apparaître un objet singulier, le lit de feuilles d’Hector. Le lit de feuilles apparaît comme le point focal de l’action, associé à une dramaturgie singulière qui se passe du bâtiment de scène, *skéné*. Il a non seulement une importance dramaturgique mais aussi symbolique. Le lit de feuilles matérialise en effet les écarts de l’épopée à la scène tragique. Il figure ensuite l’espace troyen comme un espace à la lisière du sauvage. Enfin, au sein du genre tragique, le lit est utilisé de manière privilégiée pour des personnages souffrants et destinés à mourir. Le lit d’Hector entre en résonance avec ces autres lits tragiques et dit quelque chose de la destinée du personnage.

MOTS CLÉS : épopée, feuilles, mort, nature, objet scénique, sauvagerie, *skéné*, tragédie

Hector’s layer of leaves: a heroism from the edges, between savagery and the otherworldly

While the *Rhesus* attributed to Euripides stages very few props, the first verses reveal a singular one, Hector’s bed of leaves. The bed of leaves appears as the focal point of the action and is associated with a singular dramaturgy that dispenses with the stage building, *skéné*. It has both dramaturgical and symbolic importance. The bed of leaves marks the transition from epic to tragic stage. It depicts the Trojan space as one on the edge of savagery. Finally, within the tragic genre, the bed is used in a privileged way for characters who are suffering and destined to die. Hector’s bed resonates with these other tragic beds and says something about the character’s destiny.

KEYWORDS : epic, leaves, death, nature, scenic prop, savagery, *skene*, tragedy

Isabelle DAVID et Alexa PIQUEUX : « Objets, textes, images : questions autour des masques de la comédie grecque et de la comédie de Plaute »

L'article propose une réflexion sur l'articulation problématique objet-texte-image qui est en jeu lorsque nous tentons, en confrontant les sources antiques, d'appréhender la réalité matérielle et la nature du masque de comédie grecque et de comédie romaine. En examinant les formes variées d'écart entre l'objet masque et les reflets qu'en offrent les textes dramatiques, les écrits érudits (en particulier l'*Onomasticon* de Pollux) et les sources iconographiques, l'article pose la question du statut des différents types de sources pour conclure sur ce que leurs discordances fréquentes nous révèlent de leur rapport au masque scénique et de la nature même de ce dernier.

MOTS CLÉS : masque, comédie, Grèce, Rome, textes théâtraux, sources érudites, iconographie

Objects, texts, images: questions about masks in Greek comedy and the comedy of Plautus

This paper considers the thorny interplay between object, text, and image, which is at stake when we bring together ancient sources to approach the material reality and the nature of the Greek and Roman comic masks. It explores the various kinds of gap between the mask as an object and its reflections in dramatic texts, scholarly writings (in particular Pollux's *Onomasticon*), and iconographic sources. In doing so, the article examines the status of the different types of sources and points out what their frequent discrepancies reveal about their links to the scenic mask and about the qualities of the mask itself.

KEYWORDS : mask, comedy, Greece, Rome, theatrical texts, scholarly writings, iconography

Marie-Hélène GARELLI : « Costume de l'acteur et déguisement du personnage dans la comédie latine. Statut et matérialité de l'*ornatus* et des *ornamenta* »

Parmi les vingt-sept palliatae de Plaute et de Térence, huit comportent une scène de déguisement. Dans ces scènes, les accessoires ou *ornamenta* ne sont pas traités comme de simples objets scéniques. Bien qu'il soit loué chez le *choragus*, comme le costume de l'acteur et qu'il emprunte à ce costume certains accessoires, le déguisement ne fait pas l'objet du même traitement scénique. Il est composé d'éléments solidaires, non

mobiles, qui tendent seulement à une vraisemblance éphémère et à un effet artistique. Le masque ou maquillage est indépendant du déguisement. Même si le personnage déguisé s'implique totalement dans son jeu, qui rend le déguisement crédible et efficace, la perception par le spectateur et par d'autres personnages de l'identité première du personnage, dont la scène joue, est indispensable à l'efficacité comique de la scène de déguisement.

MOTS CLÉS : comédie latine, Plaute, déguisement, *ornatus*, *ornamenta*, accessoires

Actor's costume and character's disguise in Roman comedy. Status and materiality of *ornatus* and *ornamenta*

Among the twenty-seven palliatae of Plautus and Terence, eight have a disguise scene. In these scenes, the props or *ornamenta* are not treated as mere scenic objects. Although it is rented at the *choragus*, as the actor's costume, and although it imitates some of the props of this costume, the disguise is not subject to the same scenic treatment. It is composed of solidary, non-mobile elements, which tend only to an ephemeral plausibility and to an artistic effect. The mask or makeup is independent of the disguise. Even if the disguised character is totally involved in her/his role-playing, which makes the disguise credible and effective, the playful perception of the character's initial identity by the viewer and other characters is essential to the comic effectiveness of the disguise scene.

KEYWORDS : Latin comedy, Plautus, disguise, *ornatus*, *ornamenta*, props

Variétés

Marie-Pierre NOËL : « Mémoires en scène et mémoires sur scène : la reconnaissance d'Oreste et d'Électre chez Eschyle, Sophocle et Euripide »

Cet article étudie la manière dont les poètes tragiques attiques s'efforcent de résoudre le problème posé par mise en scène de la reconnaissance au théâtre, en transposant le modèle homérique de la reconnaissance d'Ulysse par la nourrice Euryclée. Alors que, dans ce modèle narratif, le recours à l'analepse permet de faire surgir instantanément le passé dans le présent, dans le spectacle tragique, on entre dans l'action au moment où commence la représentation et ce qui s'est passé auparavant est rejeté

du même coup dans une temporalité extra-scénique. D'où la nécessité de trouver un équivalent dramatique au récit épique, pour mettre en scène l'irruption de ce passé extra-scénique dans le présent des personnages. En comparant le traitement proposé de la reconnaissance d'Oreste par sa sœur Électre, dans les *Choéphores* d'Eschyle et des deux *Électre*, de Sophocle et d'Euripide, nous verrons comment chaque poète, en rivalisant avec ses modèles – épique pour Eschyle, eschyléen pour Euripide et Sophocle –, recompose cette scène dans une perspective agonistique et métathéâtrale qui révèle les choix artistiques propres à chacun. À travers cette mise à l'épreuve les ressorts du langage et à de la *mimésis* dramatiques, s'esquisse alors une première réflexion théorique sur l'art dramatique, à laquelle Aristote puisera en partie au siècle suivant pour composer sa *Poétique*.

MOTS CLÉS : reconnaissance, *anagnorisis*, tragédie, épopée, Oreste, Électre, Eschyle, *Choéphores*, Euripide, Sophocle, *Électre*, Aristote, *Poétique*

Memory in staging and memory on stage: the recognition of Orestes and Electra in Aeschylus, Sophocles and Euripides

This article investigates how the Attic Tragedy attempts to solve the problem of staged recognition in drama by transposing the Homeric model of the recognition of Ulysses by the nurse Eurycleia. Whereas, in this narrative model, the use of analepsis allows the past to appear instantaneously in the present, in the tragic performance, we enter the action at the moment when the performance begins, and what has happened before is at the same time thrown back into an extra-scenic temporality. Hence the need to find a dramatic equivalent to the epic narrative, to stage the irruption of this extra-scenic past into the characters' present. By comparing the proposed treatment of the recognition of Orestes by his sister Electra, in Aeschylus' *Choephoroi* and Sophocles' and Euripides' *Electras*, we shall see how each poet, by competing with his models – epic for Aeschylus, Aeschylean for Euripides and Sophocles –, reconstructs this scene in an agonistic and metatheatrical perspective that reveals his own artistic choices. By questioning the mechanisms of dramatic language and *mimesis*, they set out the first theoretical reflections on dramatic art, from which Aristotle would later partially draw in writing his *Poetics*.

KEYWORDS : recognition, *anagnorisis*, tragedy, epic, Orestes, Electra, Aeschylus, *Choephoroi*, Euripides, Sophocles, *Electra*, Aristotle, *Poetics*

Anne DE CREMOUX : « Histoire et comédie. Le cercle des corrompus dans le fr. 4 de Timoclès ».

Dans cet article, l'auteure analyse les termes du fr. 4 Kassel-Austin de Timoclès. Ce fragment, daté dans les années 330-320 avant notre ère, est régulièrement tenu comme un témoignage sur l'affaire d'Harpale qui impliqua Démosthène, puisque ses deux sources, Athénée et Syrianus, le présentent en ces termes. Pourtant, la liste des personnages politiques qui y sont attaqués et les détails qui sont donnés demandent à être analysés minutieusement, puisqu'ils ne concordent pas avec les autres témoignages sur l'affaire. C'est justement dans cet écart que l'on peut évaluer le travail de la poésie comique politique : Timoclès, notamment, réduit l'opposition entre Démosthène et son accusateur Hypéride, pour s'en prendre tout particulièrement à ce dernier.

MOTS CLÉS : Timoclès, Démosthène, Hypéride, Harpale, Athénée, comédie moyenne, politique

History and Comedy. The circle of corrupt orators in Timocles fr. 4.

In this article, the author analyses the terms of fr. 4 Kassel-Austin of Timocles. This fragment, dated to 330-320 BCE, is regularly held as evidence of the Harpalean affair involving Demosthenes, since its two sources, Athenaeus and Syrianus, present it in these terms. However, the list of political figures therein attacked and the details given require careful analysis, since they do not tally with other accounts of the affair. It is precisely in this discrepancy that we can assess the work of political comic poetry : Timocles, in particular, reduces the opposition between Demosthenes and his accuser Hyperides, in order to attack the latter in particular.

KEYWORDS : Timocles, Demosthenes, Hyperide, Harpalus, Athenaeus, Middle Comedy, Politics

Cassandre MARTIGNY : « La mort de Jocaste, entre visible et caché : la construction de l'héroïsme tragique du personnage féminin, de l'*Odyssee* et de l'*Cedipe Roi* aux monologues de Michèle Fabien et de Mariana Percovich »

Cet article étudie le traitement de la mort de Jocaste à travers la comparaison de deux œuvres antiques, l'*Odyssee* et l'*Cedipe Roi*, et de deux créations théâtrales modernes, *Jocaste* de Michèle Fabien (1981) et *Yocasta* de Mariana Percovich (2003), pour analyser la façon dont les variations autour de cet épisode influent directement sur

la construction de l'héroïsme tragique d'Œdipe et de Jocaste. En modifiant la matière homérique, la tragédie de Sophocle fait d'Œdipe le protagoniste tandis que Jocaste est renvoyée à son silence; en changeant de perspective et en montrant ce qui demeurait caché dans leurs réécritures de la pièce antique, M. Fabien et M. Percovich offrent de nouvelles interprétations au suicide de Jocaste et la font accéder au statut de personnage principal.

MOTS CLÉS : Jocaste, *Œdipe Roi*, *Odyssée*, Michèle Fabien, Mariana Percovich, études de réception, mort, réécriture, tragédie, héroïsme

The death of Jocasta, between visible and hidden: the construction of the tragic heroism of the female character, from the *Odyssey* and *Oedipus Rex* to the monologues of Michèle Fabien and Mariana Percovich

This paper examines the treatment of Jocasta's death through a comparison of two ancient works, the *Odyssey* and *Oedipus Rex*, and two modern theatrical recreations, Michèle Fabien's *Jocasta* (1981) and Mariana Percovich's *Jocasta* (2003), to analyse the way in which variations on this episode directly influence the construction of Oedipus and Jocasta's tragic heroism. By modifying the Homeric material, Sophocles' tragedy makes Oedipus the protagonist while Jocasta is sent back to her silence; by shifting perspectives and showing what remained hidden in their rewritings of the ancient play, Fabien and Percovich offer new interpretations of Jocasta's suicide and bring her to the status of a main character.

KEYWORDS : Jocasta, *Oedipus Rex*, *Odyssey*, Michèle Fabien, Mariana Percovich, reception studies, death, rewriting, tragedy, heroism

PRÉSENTATION DES CONTRIBUTEURS

Malika Bastin-Hammou, ancienne élève de l'école normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, agrégée de Lettres classiques, est professeure de langue et littérature grecques à l'Université Grenoble Alpes, où elle dirige le centre de recherche *Translatio* et co-dirige la collection Lire l'Antiquité (Éditions de l'UGA). Spécialiste du théâtre grec et de sa réception, elle a notamment travaillé sur l'histoire des traductions et mises en scène d'Aristophane, en collaboration avec l'Université d'Oxford où elle a été professeure invitée en 2019; elle vient de publier, avec G. di Martino, C. Dudouyt et L. Jackson le volume *Translating Greek Drama in Early Modern Europe. Theory and Practice (1400-1600)*, De Gruyter, 2023. Elle pilote actuellement le projet ANR IThAC, qui vise à faire l'histoire de la redécouverte du théâtre antique dans l'Europe du XVI^e siècle à travers l'analyse des travaux savants qui lui sont consacrés. Elle s'intéresse également à l'histoire de l'enseignement du grec ancien en France; elle a publié, avec Pascale Paré et Filippo Fonio, *Fabula agitur. Pratiques théâtrales, oralisation et didactique des langues et cultures de l'Antiquité* (UGA Éditions, 2019).

Isabelle David est maître de conférences de langue et littérature latines à l'université Paul-Valéry de Montpellier et membre de l'équipe CRISES (EA 4424). Elle mène des recherches sur le théâtre latin et, en particulier, la comédie *palliata*. La version remaniée de sa thèse, intitulée *La fabrique du personnage dans la comédie de Plaute. Étude sur le masque et la gestuelle*, est sous presse et paraîtra au début de l'année 2024 aux Presses Universitaires Blaise-Pascal. Entre autres publications, elle a codirigé, avec Nathalie Lhostis, *Codes dramaturgiques et normes morales dans la comédie nouvelle de Ménandre et de Plaute* (de Boccard, 2016).

Anne de Cremoux est maîtresse de conférences en langue et littérature grecques à l'Université de Lille (UMR 8163 « Savoirs, Textes, Langage »). Sa thèse a porté sur Aristophane et sur le lien entre la poétique originale de la comédie ancienne et le discours politique propre qu'elle peut tenir par ce biais même (*La Cité parodique. Études sur les Acharniens d'Aristophane*, Hakkert, Amsterdam, 2011). Pour approfondir cette question, elle s'est ensuite intéressée à la périodisation de la comédie et aux questions méthodologiques et épistémologiques liées au genre et au registre comiques (ce qui a débouché récemment sur la publication du dossier « Gelan. Rire, faire rire, penser le rire » dans la revue *Methodos*, n° 23). Ses recherches actuelles se concentrent sur la comédie moyenne et nouvelle contemporaine de Démosthène.

Marie-Hélène Garelli, professeur en Langue et littérature latines et en Histoire du Théâtre antique à l'Université Toulouse Jean Jaurès et ancienne élève de l'École Normale Supérieure Ulm-Sèvres, est membre de l'équipe PLH. Ses recherches portent sur les textes dramatiques antiques, le statut des artistes, l'histoire de la danse et de la gestuelle et sur la poésie latine en lien avec les spectacles. Elle s'intéresse tout particulièrement au contexte socio-politique des spectacles, aux modes de représentation et aux genres dits marginaux comme la pantomime et le mime. Elle est co-auteur du *Théâtre à Rome*, Paris, Le livre de poche, 1998 (en collaboration avec Jean-Christian Dumont) et de *Danser le mythe* (Peeters, 2007) ainsi que d'un commentaire sur l'*Héautontimoroumenos* de Térence (éditions Atlande, 2018).

Cassandra Martigny est professeure agrégée de lettres classiques, docteure en littérature générale et comparée et en études antiques. Dans sa thèse, codirigée par Véronique Gély (CRLC) et Marie-Pierre Noël (EDITTA), elle étudie la réception du personnage de Jocaste, de l'Antiquité à nos jours, et la fabrication de son mythe. Ses recherches portent plus généralement sur les réappropriations des figures féminines de l'Antiquité par la modernité en Occident, et croisent littérature, sciences humaines et études de genre.

Marie-Pierre Noël est Professeure de langue et littérature grecques à Sorbonne Université et directrice de l'UR EDITTA (UR 1491 : Édition, Interprétation et Traduction des Textes Anciens). Ses recherches portent sur les débuts de la rhétorique et les formes dramatiques de la parole dans l'Athènes classique (sophistique, rhétorique, philosophie, théâtre). Codirectrice des *Cahiers du Théâtre Antique*, elle y a édité récemment, avec Agnès Lafont et Pierre Pontier, un volume intitulé *Autour du mythe de Thésée : Tradition, Transferts, Transmissions (Antiquité–XVII^e siècle)*, CTA 4, 2021.

Anne-Sophie Noël est maîtresse de conférences en langue et littérature grecques à l'ENS de Lyon (UMR HiSoMA) et membre junior de l'IUF depuis 2023. Elle s'intéresse aux enjeux dramaturgiques, émotionnels et cognitifs de la représentation théâtrale en Grèce ancienne. Ses travaux sur les objets dans la tragédie grecque éclairent la place prise par ces derniers dans la composition dramatique et dans le spectacle théâtral. Elle s'intéresse aussi à la réception de la tragédie grecque sur la scène d'aujourd'hui. Le projet KINSPECTA (Engagement kinésique et expérience des spectateurs de l'Antiquité à nos jours), soutenu par l'IUF, renouvelle les études sur l'engagement (sensible et cognitif) des spectateurs de théâtre en interrogeant les sources anciennes à nouveaux frais et en articulant méthodes d'analyse dites classiques (philologique, littéraire, historique, archéologique), approches dramaturgiques, anthropologiques, et sciences cognitives expérimentales.

Alexa Piqueux est maître de conférences en langue et littérature grecques à l'Université Paris Nanterre, membre de l'UMR 7041-ArScAn (THEMAM) et membre junior de l'Institut Universitaire de France. Ses recherches portent sur le théâtre grec antique, en particulier sur la comédie (poésie dramatique, dramaturgie, aspects matériels de la représentation, iconographie). Elle est notamment l'auteur d'une monographie intitulée *The Comic Body in Ancient Greek Theatre and Art, 440-320 BCE*, parue en 2022 chez Oxford University Press.

Caroline Plichon est professeure agrégée de lettres classiques dans l'UFR Temps et Territoires de l'université Lyon 2 et docteure en Sciences de l'Antiquité, chercheuse associée au laboratoire HiSoMA, co-organisatrice du séminaire de l'axe B « Cultures et Temporalités », et membre du RéTha (Réseau sur le Théâtre Antique). Elle a soutenu sa thèse en 2005 sur le *Rhésos*, attribué à Euripide et a publié en 2022 *Dans la nuit de Troie. Commentaire du Rhésos, tragédie attribuée à Euripide* aux Editions de l'UGA. Elle travaille sur la tragédie grecque, plus particulièrement sur la relecture savante de l'épopée et des genres poétiques, sur la dramaturgie et sur les liens entre scène tragique et réalité politique et sociale.