



***Œdipe-Roi* de Sophocle, une tragédie du temps :** **essai d'une lecture benjaminienne**

YAO Kouamé Gérard

Département des Arts de l'UFRICA,

Université Félix Houphouët Boigny Abidjan-Cocody ;

yaogerard2003@yahoo.fr

Introduction

Passé le grand moment de sa pratique dans la Grèce classique, la tragédie est devenue le champ d'une recherche et d'une construction de sens intéressant, non pas seulement l'art, mais également la vie humaine dans sa globalité. C'est cette quête de sens qui justifie qu'aujourd'hui la tragédie soit appelée « le théâtre des philosophes ». Au nombre des théories philosophiques du tragique qui font autorité, figure celle de Walter Benjamin, énoncée sous le nom de la philosophie de l'histoire de la tragédie. Elle trouve son originalité dans le fait qu'elle subsume cette forme d'art dramatique sous l'idée du sacrifice ; étant entendu que le sacrifice tragique se traduit par la souffrance indicible du héros et/ou par sa mise à mort. Qui plus est, chez Benjamin, le sacrifice tragique est à la fois expiatoire et inaugural. Tout en concluant un temps de malheur, en l'occurrence la vie du héros, conformément au décret du destin, la souffrance et la mort du héros se donnent aussi comme les prémices d'un temps radicalement nouveau, dont la loi est le bonheur. En raison de cette interruption inédite et inattendue du cours oppressif du temps destinal qui en résulte, le sacrifice tragique, sous quelque forme qu'il se réalise, confère au héros une grandeur posthume sans pareille au sein de sa communauté.

Cette présentation de la théorie benjaminienne de la tragédie ainsi faite contient une grille de lecture qui, si elle est correctement appliquée, peut aider à établir la logique sacrificielle sous-tendant toute pièce tragique. Cette grille de lecture consiste à mettre clairement en évidence les différentes manifestations qui justifient l'existence du temps destinal ou mythique ainsi que celles qui attestent de l'effectivité du contre-temps tragique. Aussi, le travail qui s'engage ici vise-t-il à expérimenter la puissance explicative de cette grille benjaminienne de lecture de la tragédie en général, en la soumettant à une tragédie particulière : l'*Œdipe-Roi* de Sophocle. Il s'agit, à cette occasion, de montrer comment s'actualise, dans cette pièce, l'inscription du double sacrifice, expiatoire et inaugural, du héros et de déterminer la part du temps dans le devenir tragique et héroïque d'*Œdipe*.

La méthode benjaminienne adoptée commande que soit élucidée au préalable la conception de la temporalité. Une fois les outils conceptuels d'analyse du temps maîtrisés, ils seront réinvestis au profit d'une étude des deux moments clés du schéma sacrificiel benjaminien. Concrètement, il va être procédé à l'identification des marqueurs du temps mythique ainsi que ceux de la césure temporelle dans l'œuvre.



1- La temporalité benjaminienne

Walter Benjamin accorde un grand intérêt à la question du temps. A force d'y revenir, quelque soit le matériau qui sous-tend sa réflexion, il donne l'impression de retomber dans la répétition du même geste qui devient pour ainsi dire rituel. Sous les concepts d'histoire, de mythe, de tragédie ou même de messianisme, Benjamin traite en réalité du rapport obsédant de l'homme au temps. Selon Stéphane Mosès, « La réflexion sur l'histoire semble avoir été une des constantes de la pensée de Benjamin. Depuis ses écrits de jeunesse jusqu'à ses derniers textes, cette préoccupation constitue le fil directeur qui, de manière tantôt plus visible, tantôt plus cachée, confère peut-être à cette œuvre si diverse son unité secrète. » (MOSES, 1992 : p. 95)

Au sein du paradigme du temps, Benjamin fixe sa pensée non pas sur l'écoulement harmonieux et sans fin du temps, mais sur ses déboîtements ou encore les tourbillons intempestifs qui en interrompent par moment le cours régulier. Ce qu'il recherche, c'est une signification, voire une qualité essentielle du temps. Ainsi, dans « Trauerspiel et tragédie », rédigé en 1916, Benjamin propose-t-il une double définition, à la fois négative et positive, du temps. Suivant un premier axe, le philosophe allemand pose l'irréductibilité du temps à sa seule dimension « mécanique » (BENJAMIN, « Trauerspiel et tragédie », 2009 : p. 326). Il faut entendre par temps mécanique, le temps calculable de l'horloge, dont la fonction se résume à la mesure d'une durée quelconque. Et les unités de mesure de la durée sont les tierces, les secondes, les minutes, les heures, les jours, les mois, les années, les siècles, les millénaires, les années-lumière. En somme, tout ce qui permet de mesurer et de quantifier le temps ne peut en épuiser le sens profond.

Ce qui compte dans cette première catégorie temporelle, c'est la répétition illimitée et causale de la même réalité. La preuve en est qu'une seconde ne diffère en rien d'une autre, ni un jour d'un autre. Tous sont identiques et s'embranchent causalement les uns sur les autres. En revanche, ce qui fait défaut à cette catégorie mécanique du temps, c'est la « force déterminante » (Ibid.), c'est-à-dire le rapport nécessaire qui unirait intimement le temps de l'horloge aux événements et qui ferait que ceux-ci se produiraient en fonction de celui-là. Faute de pouvoir leur servir de cause explicative, ce temps mécanique se présente comme une « forme vide » (Ibid.) de sens aussi bien pour les événements que pour la compréhension du temps. Tout au plus sert-il de réceptacle à ce qui se produit.

Le second axe de définition est dominé par l'idée d'une fragmentation du temps en des unités juxtaposées et autonomes les unes des autres. Ce principe de la fragmentation vient faire pièce de la causalité temporelle exposée plus haut. En effet, dans la conception benjaminienne du temps, certes les instants continuent d'exister ; mais plus rien ne les lie causalement. Ce qui fait dire à Stéphane Mosès: « Walter Benjamin a élaboré une vision nouvelle de l'histoire, au centre de laquelle se détache l'idée de l'actualisation du temps présent, autrement dit l'idée du temps de l'à-présent, de l'aujourd'hui. » (Mosès, op. cit. : p. 21) En libérant l'instant d'« à-présent » du poids du déterminisme, Benjamin le charge subséquemment de ce qu'il appelle la « force déterminante »; laquelle n'est rien moins qu'« une faible force messianique » (BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », 2000 : p. 429).



Ce qui augure déjà de la possibilité de l'affranchissement de l'ordre dont la seule loi connue est le malheur.

Dans cette trajectoire de pensée, la temporalité benjaminienne ne se laisse pas saisir quantitativement, mais plutôt qualitativement. Au regard de la théorie traditionnelle de la temporalité, fondée sur l'idée d'une marche continue vers le progrès de l'humanité, la conception benjaminienne de la fragmentation du temps tire son originalité de la puissance de signification dont sont investies les différentes césures temporelles. Celles-ci sont davantage porteuses d'espérance en ce qu'elles ouvrent la possibilité d'une nouveauté radicale. Dans la perspective de la discontinuité du temps, le malheur ne peut plus se prolonger indéfiniment, comme dans le mythe, par simple contagion des instants ultérieurs par ceux qui les précèdent. Désormais, un bonheur peut arrêter, même brièvement, un cycle de malheur. En conséquence, la distribution triadique "avant-maintenant-après" disparaît au profit du nouveau partage du temps en couples conceptuels malheur/bonheur, domination/affranchissement, catastrophe/rédemption.

La vision benjaminienne du temps qui se dégage de cette analyse est caractérisable, en dernier ressort, comme le transport d'un temps fermé au bonheur ou n'ayant pour seule loi que le malheur à un temps ouvert au bonheur. En tant que caractéristique essentielle de cette vision, la nécessité de ce déplacement d'une homogénéité vers une hétérogénéité des éléments constitutifs du temps n'a pas échappé à Stéphane Mosès pour qui le sens éminent de la temporalité, chez Benjamin, réside dans le « passage d'un temps de la nécessité à un temps des possibles. » (MOSES, 1992, *op. cit.* : p. 23).

C'est ici que se noue la problématique du temps historique avec celle de la tragédie. En effet, qu'est-ce que l'histoire, chez Benjamin, sinon une succession rythmique de malheurs ! On pourrait dire un éternel retour du même malheur. Il suffit, pour s'en rendre compte, de se référer à l'interprétation qu'il donne du tableau de Paul Klee, intitulé "Angelus Novus". L'artiste y représente un ange qui assiste, épouvanté, à la destruction continue du monde. De cette image, Benjamin donne l'interprétation suivante: « Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds » (BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.* : p. 434). Rolf Tiedemann reprend l'idée benjaminienne du cours catastrophique de l'histoire dans les termes suivants: « le mouvement de l'histoire suit un cercle qui le maintient prisonnier d'un toujours-semblable mythique » (TIEDEMANN, 1987 : p. 131). Et qu'est-ce que la tragédie sinon une course démente du héros vers son propre malheur !

Au demeurant, dans la mesure où le malheur s'impose, aussi bien dans l'histoire que dans la tragédie, comme l'unique *moira* ou lot de tout mortel, le « défi » que l'homme doit s'imposer et relever consiste essentiellement en la transgression du décret destinal et atemporel qui enferme son existence tout entière dans le malheur. Il ne peut en être autrement, « car, dit Benjamin, tant qu'une chose est destin, elle est malheur et faute » (Benjamin, « Destin et caractère », 2000 : p. 202). Ainsi, l'homme surpassant les frontières de son propre destin maléfique pourra-t-il accéder à la grandeur tragique et devenir, suivant l'expression de



Hölderlin reprise par Benjamin, « sans destin » (Ibid.), en grec « *dusmoron* » (Hölderlin, 1998 : p. 171).

En réalité, Benjamin se sert des catégories du temps et de la grandeur pour mieux se rapprocher du problème fondamental de la tragédie, à savoir celui de la justice. Dans la tragédie, le temps a pour contenu ou règle le mythe. Si dans la pensée traditionnelle grecque, le mythe est un *logos hieros*, c'est-à-dire un discours sacré relatant la vie des dieux et des héros grecs, chez Benjamin, en revanche, il désigne un ordre aveugle qui apporte à l'homme un malheur illimité et immérité, contraire à la justice. Antonia Birnbaum dit, quant à elle, que le mythe benjaminien se définit comme « une emprise persistante d'une continuité oppressante » (BIRNBAUM, 2008 : p. 10). Dans ce contexte, la grandeur héroïque est l'exception presque improbable, voire introuvable. Le projet tragique vise alors à forcer un passage, à transgresser la règle mythique de la cyclicité du malheur pour faire émerger une « grandeur », c'est-à-dire un « héroïsme de la justice » (Ibid. : p. 11). Lequel est le seul moyen capable d'arrêter, si peu que ce soit, le cours arbitraire des choses. Or, précisément, c'est dans cette interruption du cours du temps mythique que consiste la justice dans l'univers mythique grec. A propos de cette justice, au sens benjaminien du terme, Birnbaum écrit : « elle se manifeste en une interruption du cours arbitraire des choses : elle est une théorie du temps et une pratique de l'histoire. » (Ibid. : p. 10) Ainsi se trouvent posés les concepts constitutifs de la théorie benjaminienne de la tragédie : un héroïsme inespéré, au service d'une quête de la justice, pour sortir l'humanité des rets du destin maléfique. Appliquée à l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, il s'agit, dans la suite du travail, de rechercher une double manifestation : celle du mythe et celle de l'héroïsme tragique.

2- Les traces du temps ou la manifestation de l'ordre mythique dans l'œuvre

L'hypothèse à vérifier à travers l'*Œdipe-Roi* de Sophocle est celle du temps conçu comme une puissance oppressante, prenant sous sa domination le cours de la vie du héros. Cette force négativement déterminante, qui caractérise le temps archaïque, finit par en faire un véritable protagoniste insaisissable, dont Œdipe n'est, en réalité, que le double apparent. Aussi, pour arriver à cerner l'influence de l'invisible sur le visible, faut-il partir du retournement de l'action tragique. En effet, c'est au moment précis où celle-ci est détournée de son but ou *telos* primordial vers un autre but tout à fait insoupçonné du héros que l'on ressent le plus la force déterminante du temps mythique sur la vie du héros. A cet instant précaire, l'action et sa portée véritable échappent complètement au contrôle de l'agent. Alors qu'elle est initialement ordonnée à la satisfaction d'un bonheur, notamment la fin de la peste qui dépeuple Thèbes, l'action tragique aboutit, contre toute attente, à une fin de royauté catastrophique pour Œdipe. Le héros se trouve ainsi littéralement dépossédé de ses propres "biens", ses actes, qui retournent contre lui pour causer sa chute. Il croit agir, alors qu'à son insu, il est agi par une puissance extérieure qui l'a investi sournoisement. Cette dépossession que subit le héros à propos des causes profondes du malheur est le fait du dieu-temps. Elle dénote toute l'inutilité, voire l'insignifiance de l'action humaine dans l'ordre mythique. Ce que le héros fait et même ce qu'il ne fait pas ne comptent pour rien dans sa déchéance. Il se rend compte, trop tard, que sa vie est mue par une mécanique destinale : « *Que mon destin, à*



moi, suive sa route » (SOPHOCLE, 1967 : v. 1458). Cette reconnaissance tardive, par le héros, de son néant face au dieu-temps est la source de l'ironie tragique. Celle-ci s'entend du plaisir que prend le temps mythique à ridiculiser l'homme en l'assujettissant, en empêchant toute autonomie de l'action humaine. Le héros tragique a beau être rempli d'audace et nourrir l'illusion d'enrayer la mécanique destinale qui broie sa vie, il ne lui manque pas moins la souveraineté comparable à celle des dieux, qui pourrait l'aider à transformer cette illusion en réalité. Voilà pourquoi il subit plus son anéantissement qu'il ne le cause directement. Que cet anéantissement tragique soit inexplicable du seul point de vue de l'action héroïque, cette vérité tragique est soutenue par Benjamin:

Lorsque de manière incompréhensible l'imbroglio tragique est soudain présent, lorsque le moindre trébuchement conduit à la faute, lorsque la plus petite inadvertance, le plus invraisemblable des hasards apportent la mort, lorsque ne sont pas prononcés les mots, apparemment accessibles à tous, qui donneraient l'accord et la résolution, alors il s'agit de cette influence particulière que le temps du héros exerce sur tout événement, attendu que dans le temps rempli tout événement est une fonction de ce temps. (BENJAMIN, « Trauerspiel et tragédie », *op. cit.*: p. 327).

S'agissant de l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, le but visé de la démonstration est de mettre en évidence l'insignifiance de la part du héros dans la survenue du malheur qui l'accable. Pour commencer, il convient d'exposer la matrice mythique de cette œuvre. La ville de Thèbes, dirigée par le *turannos* Œdipe, est en proie à la peste. L'oracle de Delphes révèle que ce mal mystérieux est provoqué par le sang de l'ancien roi Laïos qui souille le sol thébain et qui crie vengeance. Le dieu Apollon ne manque pas, à l'occasion, de prescrire aux Thébains le remède dont ils doivent user pour en venir à bout. Il leur commande expressément d'extirper de leur sol la souillure qu'il nourrit, avant que celle-ci devienne incurable. Pour Thèbes et son roi, cette requête divine revient concrètement à retrouver l'assassin de Laïos et à le punir soit par la mort, soit par l'exil. Dès lors, Œdipe se jette dans une quête démente d'un visage incertain ; tâche d'autant plus urgente que de son succès rapide dépend le salut de Thèbes.

Cette matrice mythique ainsi présentée montre clairement que la question du temps constitue le cœur de la tragédie œdipienne. En effet, la résolution de l'énigme de l'assassinat de Laïos passe nécessairement par le déchiffrement du jeu lié qui se tisse entre le passé, le présent et le futur de Thèbes. Plus précisément, ce que présente l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, à partir de l'instant présent où s'initie l'enquête, c'est un double mouvement de retour-immersion dans le passé et de projection-prospection dans le futur. Et le dénominateur commun de ces trois dimensions du temps, passé-présent-futur, reste le malheur. A preuve, la catastrophe menace d'extinction toute la ville de Thèbes parce qu'un meurtre a été commis sans être vengé. Le passé envahit et lie le présent ; et tous deux conditionnent ensuite un désastre futur qui n'est pas individuel, mais collectif. Une telle perspective s'avère injuste et arbitraire en ce sens que tous mourront à cause de la faute, si grave soit-elle, commise par un seul assassin. Sophocle présente donc le temps mythique sous la forme d'une homogénéité caractérisée par la permanence du malheur. Il donne au temps humain du crime un cours circulaire et ironique qui le contraint finalement à se déverser et à se dissoudre dans le temps divin ; lequel est sans direction précise parce que ne distinguant ni passé, ni présent, ni futur.



Le premier signe de la manifestation circulaire et ironique du temps mythique est l'entrée en scène de Tirésias. Afin de mieux situer l'importance de cette entrée dans la saisie du jeu du temps, il convient de faire la lecture de l'*Œdipe-Roi* dans un sens inversé, c'est-à-dire en partant de la fin vers le début de la tragédie. Et, à cet exercice, les propos qui retiennent avant tout une attention méditative sont ceux du Coryphée, témoin de la mise à nu des crimes d'Œdipe : « Le temps qui voit tout, malgré toi, l'a découverte » (SOPHOCLE, op. cit. : v. 1213). A travers ce vers, Sophocle suggère la fonction révélatrice du temps. La découverte dont il est question ici ne porte pas directement sur le temps ; puisque ce n'est pas le temps lui-même qui a été découvert. Au contraire, c'est lui qui découvre. Du moins fixe-t-il le cadre de la découverte proprement dite. Et la chose découverte est la vérité, celle portant sur les crimes enfouis sous les décombres du passé et sur la culpabilité d'Œdipe.

Le temps, en tant que témoin des crimes du passé, devient la puissance qui en livre le secret en prenant sous sa domination la vérité et en l'administrant en toute souveraineté. Or, dans la tragédie, le personnage qui joue ce rôle de réceptacle et d'administrateur souverain de la vérité est Tirésias. L'infailible devin traverse et brasse le temps d'un seul regard. Il a déjà vu gouverner le père Laïos ; il assiste maintenant au règne du fils Œdipe ; et, scrutant le futur proche, il prédit la déchéance de ce dernier. Fort de ce pouvoir de la vérité dont il est investi par son maître Apollon, Tirésias se détache dans la tragédie comme une force autonome échappant à l'autorité du *turannos* Œdipe. D'où leur relation chiasmique : Œdipe ne peut disposer de Tirésias, mais ce dernier peut disposer de lui. Cela se vérifie dans la rencontre du divin aveugle avec le roi Œdipe, au cours du premier épisode. Tirésias incarne alors la vérité triomphant de la résistance humaine. A l'instar de son maître Apollon, le devin sait la vérité capable de libérer Thèbes de l'étau meurtrier de la peste ; et il use de ce savoir pour confondre profondément Œdipe. De même que le temps divin qu'il incarne ne connaît aucune séparation en passé, présent et futur, de même le devin lui-même s'élève au-dessus de l'opposition homme-femme qui régit l'espèce humaine. Androgyne, il représente une monstruosité face à l'homme ordinaire. Et il confère au temps divin cette même monstruosité dont Œdipe fera l'expérience à ses propres dépens. On en déduit que Tirésias, dans sa monstruosité, personnifie la cruauté du temps mythique face à la fragilité humaine.

Le second signe de la manifestation du temps mythique est l'« irruption intempestive » (RICŒUR, 1996 : p. 281) du passé dans la vie présente d'Œdipe. Cette irruption du passé se réalise à deux reprises. D'abord vient l'entrée en jeu de Jocaste. Dans la scène de la double confidence, Jocaste livre à Œdipe, malgré elle, le détail du triple chemin qui, si insignifiant soit-il, représente tout de même la porte d'entrée du passé malheureux dans le présent du personnage. Passé, du reste, qu'Œdipe aurait bien voulu oublier, mais qui refait surface malgré lui. Ce détail fait désormais compter Œdipe parmi les probables assassins du roi Laïos. Car au même lieu décrit par Jocaste, Œdipe reconnaît avoir, lui aussi, tué des passants inconnus dont un vieillard. Et si quelque lien existe entre ce vieillard et Laïos, alors il est possible que le roi-enquêteur soit le meurtrier qu'il recherche. Mais pour l'heure, il ne s'agit que d'une simple hypothèse que le roi ne tardera pas à explorer. Alors que la mère et épouse tente seulement de rassurer son fils et époux, après le trouble causé en l'âme de ce dernier par les propos de Tirésias, elle le remet, sans le savoir ni le vouloir, sur le chemin de



son crime passé. Du coup, l'intension de l'aide à apporter à autrui est retournée pour devenir le dévoilement accidentel d'un indice de lieu d'une importance capitale dans la recherche de l'assassin de Laoïos. Ce faisant, Jocaste apporte la preuve de ce que le personnage d'Œdipe ne peut pas échapper à son destin, quoi qu'il fasse.

Puis vient l'entrée en scène des deux serviteurs : l'un Corinthien et l'autre Thébain. Le premier remet au cœur du jeu tragique le problème de la naissance et de la filiation d'Œdipe. Il tente de restituer le héros à ses véritables origines falsifiées par le destin. Selon le berger corinthien, Œdipe est un enfant trouvé et non le fils de Polybe et de Merope de Corinthe, comme il le prétend. Il n'est tout au plus que leur fils adoptif. Quant au second, anciennement serviteur de Laoïos et unique survivant de l'attaque du cortège de l'ancien roi de Thèbes, il est le seul aussi à avoir été le double témoin de la naissance d'Œdipe et de la mort de Laoïos. C'est à lui que Sophocle confie la charge de restituer le dernier maillon manquant de la vérité tragique: « si tu es vraiment celui dont il parle, sache que tu es né marqué par le malheur » (Sophocle, op. cit. : v. 1180-1181).

A les entendre, les propos de ce serviteur font écho à la prophétie de Tirésias: « ce jour te fera naître et mourir à la fois » (Ibid. : v. 438). En outre, ils consacrent la victoire du devin et du temps qu'il incarne sur Œdipe. Au terme de sa propre enquête, le *turannos* s'avère le coupable qu'il recherche. La sentence qu'il a prononcé au début de son enquête, à savoir l'isolement total du coupable, peut donc s'appliquer à lui. Il s'en suit que, dans la tragédie œdipienne, le passé n'est jamais définitivement révolu. Il est incrusté dans le moment présent pour le hanter. Ce qui imprime à l'évolution du temps son allure circulaire et ironique.

Par ailleurs, si le verdict de ce procès se mue en un malheur pour Thèbes et pour son roi, il n'engendre pas pour autant un malheur nouveau ; lequel viendrait s'ajouter aux précédents crimes de parricide et d'inceste. Tout au plus actualise-il le même malheur qui ne fait que se répéter indéfiniment, sous des formes différentes, dans la vie du personnage. Sous cet angle de vue, le malheur est la forme même de la vie du héros. Suivants les propos susmentionnés du serviteur de Laoïos, il s'origine dans le simple fait pour Œdipe de naître. Ce qui rejoint bien la conception benjaminienne de la « faute naturelle » (BENJAMIN, « Destin et caractère », op. cit.: p. 208). Elle revient à dire que le héros est celui qui ne devrait pas être là, qui, en venant au monde, commet vis-à-vis des dieux la plus lourde des fautes dont il aura à payer le tribut. L'accent étant mis sur la passivité avec laquelle survient cette faute œdipienne, celle-ci peut être effectivement qualifiée, comme Benjamin l'a fait, de « faute naturelle ». Car, selon le philosophe allemand, la faute du héros s'origine au point d'intersection de la vie et du temps du héros.

De toute évidence, c'est le simple fait de naître qui constitue l'essentiel de la faute d'Œdipe, et non le parricide ou l'inceste, encore moins l'*hybris*, c'est-à-dire « cette volonté débridée de savoir à tout prix » (KLIMIS, 2003 : p. 395) que Sophie Klimis qualifie de « pulsion épistémique » (Ibid.). Toutes ces fautes post-natales ne sont que des résultantes de la faute première. C'est cette condamnation a priori du héros qui frappe de mutité Tirésias dès son entrée en scène et qui le conduit à faire cette révélation troublante: « C'est ton succès pourtant qui justement te perd » (SOPHOCLE, op. cit. : v. 442). Preuve que le roi Œdipe n'a absolument rien fait pour mériter le malheur qui le suit à la trace. Tel est pourtant l'ordre des



choses dans le monde mythique où l'homme est d'abord condamné avant d'être coupable (Cf. BENJAMIN, « Destin et caractère », op. cit. : p. 203).

En tout état de cause, le temps mythique trouve sa parfaite expression dans l'irrésistibilité de la marche de la vérité vers le héros. En dépit du fait qu'il est l'initiateur de l'enquête, ce n'est plus tellement Œdipe qui trouve la vérité de sa propre culpabilité ; mais c'est la vérité elle-même qui le débusque de son ignorance. Celle-ci est un autre effet du temps mythique. A l'analyse, le temps qui révèle est aussi ce qui cache l'objet de la révélation. Il met à découvert, ici et maintenant, la nature des crimes qu'il a lui-même dissimulé aux Thébains. D'où l'idée d'un jeu arbitraire auquel le temps se livre avec l'homme. De là l'angoisse que ressent Œdipe lorsque la pointe de la vérité se retourne inexorablement contre lui : « ah Zeus, que veux-tu faire de moi ? » (SOPHOCLE, op. cit. : v. 738). De là également la résignation de Jocaste : « et que peut prévoir de sûr l'homme jouet du temps, vivre au hasard, c'est de loin le mieux. » (*Ibid.* : v. 979). Comment ne pas penser alors à l'image nietzschéenne de l'enfant qui joue sur la plage à construire, avec du sable, une maison qu'il détruira quelques instants après.

En somme, du point de vue de la révélation de la vérité tragique, la tragédie représente ce que les Grecs appellent le *kairos*, c'est-à-dire l'instant de la manifestation immédiate du dieu caché. Il s'agit en l'occurrence du *daimon* grec, une force négative avec laquelle l'homme ne peut vivre et qui aspire le vivant dans le monde de la mort. Il se caractérise donc par sa violence massive et irrésistible exercée sur l'homme, son jouet. En tenant compte de la violence de ce jeu dans l'engrenage duquel l'homme est pris, on peut dire que la fonction révélatrice de la tragédie concerne également et au plus haut point le temps lui-même. En découvrant la faute d'Œdipe, le temps se met à découvert, comme une puissance monstrueuse. Mais au creux de ce temps destinal hostile au vivant, le héros prépare une réponse audacieuse, celle du génie.

3- La naissance du génie

En dépit de la suprématie du destin qui en impose dangereusement à l'homme, Benjamin tire son analyse vers une conclusion pour le moins inattendue: « Je conclurais volontiers de ta dernière phrase que la fin de la tragédie reste assez loin malgré tout de la victoire assurée d'un principe divin qui sauverait l'homme et qu'une nuance de non-liquet subsiste toujours. » (BENJAMIN, 1979 : p. 304). Cette fin mitigée s'explique par le fait que la théorie benjaminienne de la tragédie s'adosse à une tradition ancienne, reprise par Florens Christian Rang, selon laquelle « la tragédie dérive de l'agôn » (*Ibid.*). Principe de malheur immémorial et universel, le dieu tragique ne peut pas faire le bonheur de l'homme. D'ailleurs nul autre que l'homme lui-même ne peut lui ouvrir la voie accédant au bonheur et à la liberté. C'est la conscience aiguë de cette vérité qui pousse le héros tragique à l'insurrection contre les dieux. Par conséquent, la tragédie tire son principe agonal de l'aspiration héroïque à la liberté et au bonheur. Et la figure précise qui émerge de cet *agôn* tragique est celle du « génie », au sens où Benjamin entend ce nom:

Ce ne fut pas dans le droit, mais dans la tragédie, que la tête du génie émergea pour la première fois des brumes de la faute, car dans la tragédie, le destin démonique se trouve battu



en brèche. Non pas toutefois au sens où l'enchaînement de la faute et de l'expiation, qui pour le païen se reproduit à l'infini, serait brisé par la pureté de l'homme qui a expié et s'est réconcilié avec le Dieu pur. Dans la tragédie, l'homme païen se rend bien compte qu'il est meilleur que ses dieux, mais ce savoir lui noue la langue, il reste étouffé. Sans se déclarer, il tâche secrètement de rassembler sa puissance. Il ne dispose pas calmement la faute et l'expiation dans les plateaux de la balance, il les mêle et les confond. Il n'est aucunement question de restaurer "l'ordre moral du monde", c'est l'homme moral, encore muet, encore tenu en tutelle – comme tel, il s'appelle "le héros" –, qui veut se dresser en ébranlant ce monde de torture. Le paradoxe de la naissance du génie dans l'absence de langage moral, dans l'infantilité morale, voilà le sublime de la tragédie. Tel est vraisemblablement le fondement de tout sublime, où se manifeste le Génie, bien plus que le dieu. (Benjamin, « Destin et caractère », op. cit. : p. 203)

Dans la mesure où toute naissance intervient dans le temps, celle du génie, dans la tragédie, inaugure un temps radicalement étranger au temps mythique. Elle intervient alors comme la marque d'une césure du temps répétitif du mythe. Le geste, mieux l'exploit inédit qui occasionne cette naissance du génie est le « *silence tragique* » (BENJAMIN, 2009, op. cit. : p. 146). Le tout est donc de localiser un silence dans un écheveau de paroles ; sachant que dans l'art dramatique, qu'il soit tragique ou comique, la parole est la règle et le silence représente l'exception. Mais avant de voir où et comment il se manifeste dans l'*Œdipe-roi* de Sophocle, pour la clarté de l'analyse, il faut d'abord définir le concept du silence tragique.

Au sens strict, le silence tragique désigne, chez Benjamin, la même réalité que chez Franz Rosenzweig à qui le concept est emprunté. Il s'agit notamment du mutisme, de l'absence totale de parole préférée. Dans ce cas, le héros reste muet sur la scène. L'exemple de ce héros muet sur la scène est bien l'Oreste d'Eschyle dans *Les Euménides*. Au sens élargi, le silence tragique s'entend, cette fois-ci chez Benjamin uniquement, de la parole qui ne justifie rien : « Ne daignant pas se justifier devant les dieux, le héros conclut avec eux un accord semblable à un contrat (...) » (Ibid. : p. 157). Parler sans se justifier devant les dieux revient au même que se taire devant sa faute. Ce second cas est le propre de l'*Œdipe* de Sophocle. Lorsque sa culpabilité éclate au grand jour, sans rien dire, sans se justifier, Œdipe se crève les yeux. Il s'inflige une souffrance qui va bien au-delà du châtement initialement prévu à l'encontre du coupable du meurtre de Laïos, en l'occurrence l'exil. L'aveuglement ne dit rien ; il fait seulement signe en direction de la souffrance indicible du héros.

Cela dit, le silence tragique œdipien demande quelques précisions parce qu'il n'est très apparent dans l'œuvre. Certes, immédiatement après le dévoilement du parricide et de l'inceste d'Œdipe, celui-ci pousse un cri de désarroi : « Hélas ! Hélas ! Ainsi tout à la fin serait vrai ! Ah ! Lumière du jour, que je te voie ici pour la dernière fois, puisque je me révèle le fils de qui je ne devais pas naître, l'époux de qui je ne devais pas l'être, le meurtrier de qui je ne devais pas tuer ! » (SOPHOCLE, op. cit. : v. 1182-1185). Mais à travers ce cri, le héros se limite à se plier devant l'évidence de sa souillure, sans aller plus loin. Alors même qu'il aurait très bien pu défendre sa cause, par exemple en invoquant sa culpabilité par innocence, Œdipe se tait en ne mentionnant pas le destin dans son cri. A tout le moins, pris dans le tourbillon de la vérité tragique, profère-t-il une parole dans laquelle il ne se justifie pas devant les dieux, ni devant ses concitoyens. Il s'agit alors d'une parole vide et aphone qui peut être interprétée comme une métaphore du silence pur. C'est dans ce sens d'une parole qui n'en est pas



vraiment une que va la lecture de Philippe Lacoue-Labarthe: « Le héros tragique, autrement dit, était pure lamentation. Il ne disait rien. Il était muré dans l'énigme de sa propre douleur, le théâtre ne résonnait que de ses plaintes et de ces cris. » (Lacoue-Labarthe, 1986 : 218).

Par ailleurs, même lorsqu'Œdipe mentionne le destin ou le nom d'un dieu dans ses cris, c'est pour les déposséder ensuite de ce qui semble la conséquence de leur action. Ainsi en est-il, lors de son auto-aveuglement: « Apollon, mes amis ! Oui, c'est Apollon qui m'inflige à cette heure ces atroces, ces atroces disgrâces qui sont mon lot, mon lot désormais. Mais aucune autre main n'a frappé que la mienne, la mienne, malheureux ! » (SOPHOCLE, *op. cit.* : v. 1330-1333). Comme conséquence immédiate de la révélation du parricide et de l'inceste d'Œdipe, l'auto-aveuglement vient en châtement desdits crimes. Sauf que ce châtement, pour la première fois et contre toute attente, ne découle pas d'un destin pour s'abattre depuis l'extérieur sur le héros. C'est bien ce dernier qui se l'inflige en toute souveraineté.

A travers ce geste d'auto-mutilation ou d'auto-châtiment, Œdipe va donc plus loin que la simple reconnaissance de sa culpabilité. Il revendique sa pleine responsabilité dans la survenue des malheurs pourtant fixés par le destin ; ce qui paraît à la fois surprenant et illogique. Mais cet illogisme héroïque est le renversement supérieur et contre-ironique de la logique démonique qui condamne l'homme à la faute avant même sa naissance en ce monde des mortels. Voilà pourquoi il consacre une certaine victoire du fini sur l'infini, du mortel sur l'immortel. De toute évidence, la gravité du parricide et de l'inceste est telle rien ne peut les justifier et épargner la responsabilité directe d'Œdipe. L'idée de se disculper n'effleure même pas l'esprit du héros. Agissant presque instinctivement, il dépossède les dieux de leurs œuvres funestes pour se les réapproprier. Bien plus, une telle gravité accuse autant et plus les dieux que le héros au point où elle dispense ce dernier de tout devoir de justification et donc de tout recours inapproprié à la parole. Elle met à découvert leur cruauté. D'où la mutité à laquelle s'oblige le héros. Il se tait non pas parce qu'il ne peut rien dire, mais bien parce qu'il n'y a rien à dire. La cruauté divine a rendu tout discours inutile. Dans ce cas, le silence est plus éloquent, plus efficace et plus assourdissant que toute parole qui aurait été proférée par le héros. Et Benjamin d'écrire:

Ainsi le silence du héros, silence qui ne cherche ni ne trouve de justification, et qui rejette ainsi le soupçon sur l'instance persécutrice. Car sa signification change totalement : ce n'est pas l'accablement de l'accusé mais le témoignage d'une souffrance muette qui apparaît dans ce champ clos, et la tragédie, qui apparemment était consacrée au jugement du héros, devient le procès des Olympiens, au cours duquel il porte témoignage et proclame, contre la volonté des dieux, "l'honneur du Demi-Dieu". (BENJAMIN, 2009, *op. cit.* : p. 148).

En raison de cette revendication par Œdipe de sa responsabilité criminelle et de son corolaire, le renversement spectaculaire du cours du procès tragique, on peut voir dans l'auto-aveuglement un acte de rachat de la faute naturelle et une commutation de celle-ci en une faute nouvelle, consciente et tragique. Il s'en suit que la véritable faute tragique, différente en cela de la faute naturelle, consiste dans l'*hubris* héroïque, c'est-à-dire dans le fait, pour un mortel, de vouloir être « sans destin » au même titre que les dieux. En l'occurrence, Œdipe met fin au règne du destin sur sa vie en s'attribuant ouvertement la paternité de ses crimes.



Prenant sur lui sa faute si précieuse à ses yeux, la recueillant et l'assumant solitairement et glacialement (Cf. ROSENZWEIG, 1982 : 95), vieillissant en quelque sorte jalousement et orgueilleusement sur elle, le héros tragique préfère se sacrifier plutôt que la sacrifier. C'est pourquoi cette faute tragique traduit « l'honneur du Demi-Dieu » (BENJAMIN, 2009, op. cit. : 148).

Au total, les cris silencieux sont la forme sous laquelle s'extériorise la révolte du héros contre les dieux et contre lui-même ; une révolte qui est finalement transcrite, voire inscrite dans son corps, notamment en se crevant les yeux. Preuve qu'il assume totalement ses crimes en en portant l'entière responsabilité, et qu'il se prête volontiers au châtement qu'il a lui-même proclamé. D'ailleurs, il dit « je » et non « on » ou le « le dieu ». En ce sens, il se pose lui-même comme qui n'est plus agi par une force extérieure, mais comme un individu agissant par et pour lui-même, mieux comme une force qui se dresse rigidement dans un face à face avec le dieu tragique. Mais encore faut-il savoir ce à quoi porte réellement atteinte l'individuation du héros. La réponse est à rechercher du côté de la loi de son temps, précisément dans l'autorité des dieux.

Telle que Benjamin conçoit la tragédie, la parole y est une fonction du temps « démonique ». Il le dit lui-même : « Le contenu des œuvres héroïques appartient, comme le langage, à la communauté. » (Ibid. : 146) Il faut préciser tout simplement que la communauté dont il est question ici est avant tout une communauté de destin. Non seulement elle est créée et circonscrite par le destin, mais également la totalité de ses membres vit continuellement sous la menace d'une faute dont la commission, même par inadvertance, est sanctionnée inexorablement par le plus lourd des châtements. Aucune vie ne peut se déployer hors du cercle du destin et prétendre par là même à un sort heureux. Aussi Antonia Birnbaum écrit-elle à propos du héros tragique: « Il ne vit pas dans le monde historique travaillé par le mythe, mais dans un pré-monde, celui du destin, où l'individu est, littéralement, sacrifié à la cohésion de la communauté. » (BIRNBAUM, 2008, op. cit. : p. 12)

Or, dans l'ordre destinal, la parole ne peut servir qu'à dire la faute du héros et justifier subséquemment son châtement. Dès lors, le héros ne peut rien emprunter à la communauté pour extérioriser sa révolte. Il n'a ni espace approprié, ni temps propre pour exprimer son refus de se soumettre à l'ordre arbitraire du destin. Le moyen qu'il improvise consiste à redéfinir les coordonnées spatio-temporelles de son action ; ce, en intériorisant sa révolte. Ainsi pourra-t-il la conduire jusqu'à son terme souhaité, à l'insu des dieux. D'abord, il fait de son corps le nouvel espace d'expression de son refus buté adressé aux dieux. Les propos de Benjamin justifient clairement ce déplacement spatial de l'action tragique. Le héros, écrit-il, « est contraint formellement de faire entrer dans les limites du Soi physique toute action, tout savoir, avec une violence d'autant plus forte que leur effet extérieur pourrait être plus grand, plus étendu. Ce n'est qu'à sa physis, et non au langage, qu'il doit de pouvoir défendre sa cause, et c'est pourquoi il ne peut le faire que dans la mort.» (BENJAMIN, 2009, op. cit. : p. 146). En outre, Benjamin soutient que la volonté du héros est durcie. Le héros utilise sa volonté comme le véritable temps tragique, intériorisé et coupé du temps mythique. En cela, il s'agit d'un temps nouveau et immaculé, dans lequel se produit son mutisme insurrectionnel. « Dans la tragédie, le silence est la seule chose qui ne descend pas de la sphère du destin



démonique, mais qui dépend entièrement de la volonté du héros. Ce silence du héros est par conséquent une contre-violence dirigée contre le Soi et qui subsiste à sa répression, qui n'est pas anéantie par les dieux sans visages » (YAO, 2009 : p. 156).

Ainsi apparaît-il dans sa plus grande netteté le rapport du langage et/ou du silence au temps. Pour dire l'importance du silence dans la quête de salut du héros, le philosophe allemand établit un jeu lié entre la parole tragique et le temps: « Plus la parole tragique reste en arrière de la situation – qui ne peut plus être qualifiée de tragique, quand elle est rejointe par la parole -, plus le héros s'est affranchi des anciennes lois. » (BENJAMIN, 2009, op. cit. : p. 147). Il faut entendre par là que plus le héros parle, plus il se rattache au temps mythique ; à rebours, moins il parle, moins il appartient à ce temps et à la communauté maléfique formée par le destin. Ou encore, dans la mesure où toute parole proférée par un personnage l'inscrit nécessairement dans le cours du jeu ironique du temps, tout refus de la parole ne peut que produire l'effet inverse, à savoir marquer un arrêt du temps mythique et sortir le héros de sa trajectoire cyclique.

De ce fait, le silence héroïque césure et le temps mythique et le langage dans lequel il se laisse pressentir. Il matérialise un repère spatio-temporel à partir duquel il existe désormais, dans la vie du héros, un "avant" et un "après" que plus rien ne lie causalement. Au temps mythique correspond le langage spécifique de la faute et de la culpabilité. Par conséquent autre temps, autre langage. Le héros substitue au langage ancien son silence qui est le langage d'un temps tragique radicalement autre. En clair, le mutisme devient une « *fonction* » révélatrice du temps tragique ouvert par le héros. Même s'il ne dure qu'un instant, même s'il est rendu insignifiant par la précarité de sa durée, au regard de l'éternité de l'oppression divine, ce temps tragique a au moins le mérite d'exister. Et il a suffisamment de force, nonobstant sa brièveté, pour interrompre le cours régulier du temps mythique auquel se trouvait jusque-là assujetti le héros œdipien.

Etant donné cette fonction émancipatrice indéniable du mutisme tragique, on peut considérer que la révolte du héros se solde par une victoire somme toute paradoxale. A preuve, le héros arrache cette victoire au destin en sacrifiant sa parole, si ce n'est sa propre vie. En d'autres termes, il ne peut vaincre qu'en perdant. D'où il suit que le silence tragique est ce qui donne sa forme sacrificielle à la tragédie œdipienne. A ce propos, Benjamin écrit : « Seule l'époque archaïque pouvait connaître l'hybris tragique, qui paie son droit au silence de la vie du héros. » (Ibid. : p. 156). Certes, Œdipe ne meurt pas à la fin de la tragédie. Mais son geste d'autodestruction des yeux est hautement sacrificiel, au même titre que la mort tragique. D'ailleurs, du point de vue de la signification, Benjamin lui-même ne fait aucune différence entre la mort et la souffrance tragiques, notamment lorsqu'il dit : « La mort tragique a une double signification: affaiblir la loi ancienne des Olympiens et vouer le héros au dieu inconnu, comme prémices d'une moisson humaine nouvelle. Mais cette double force peut habiter aussi au sein de la souffrance tragique, comme Echyle le montre dans l'Orestie, ou Sophocle dans Œdipe. » (Ibid. : p. 144). Au terme du sacrifice, le héros perd sa vue et sa vie en tant que membre de la communauté thébaine. Ravalé dans les profondeurs abyssales de la nuit sans fin, il est coupé des dieux et des Thébains. Le roi est supprimé ; seul demeure sur la scène le banni.



Investi de cette valeur sacrificielle, le silence tragique se prête alors à la double lecture inhérente à la mort tragique : il est à la fois commencement et fin. D'une part, le sacrifice d'Œdipe marque la fin du temps destinal parce qu'il livre le héros en victime expiatoire aux dieux et à leurs anciens décrets de mort. Sous cet angle, c'est la fin d'Œdipe lui-même qui coïncide avec la fin du temps mythique pour lui seul, mais non pour le reste de la communauté encore tenue sous le joug de ce temps divin. D'autre part, le sacrifice d'Œdipe constitue le repère temporel inédit qui marque le point de départ d'une nouvelle communauté en voie de libération de la souffrance à elle imposée par le destin. Sous cet autre angle, il s'agit d'un sacrifice fondateur. Même s'il s'apparente à une œuvre imparfaite, le fait qu'un seul parmi la multitude des damnés ait pu se sauver pour la première fois des rets du destin présage de la fin prochaine et complète de la domination des forces « démoniques ». En raison de cette première fois si porteuse d'espérance pour la communauté thébaine tout entière, on peut dire, avec Benjamin, que la tragédie est chargée d'une « prophétie anti-olympienne » (Ibid. : p. 148) ; car ce qui s'y joue, en réalité, c'est l'amorce irréversible de la fin prochaine et définitive du règne des dieux olympiens. L'*Œdipe-Roi* de Sophocle illustre parfaitement cette trajectoire tragique. Jusqu'à l'éclatement de la vérité salvatrice, Œdipe nourrissait encore l'espoir d'échapper à son destin. Avec la manifestation au grand jour de cette vérité et son appropriation dans et par l'auto-aveuglement, il réalise effectivement ce souhait.

Mais une victoire qui se paie au prix de sa propre vie et qui ne peut profiter à aucun autre membre de la communauté qu'à soi seul en est-elle vraiment une ? Il ne faut surtout pas perdre de vue que le silence tragique, envisagé comme forme de langage, ne l'est en réalité que par défaut. C'est faute de trouver un langage plus approprié pour exprimer, dans toute sa teneur, sa révolte contre les dieux que le héros se contente de se murer dans son silence afin de couper tout pont le reliant à eux. C'est le lieu de repenser le contenu de l'héroïsme tragique.

Chez Benjamin, ce qui définit proprement l'héroïcité tragique, ce n'est nullement la victoire assurée et définitive de l'homme sur un principe divin ; mais c'est plutôt modestement la capacité du héros à défier les dieux, en dépit de son extrême faiblesse, au vu de l'insuffisance des ressources propres du héros pour contrer leur surpuissance. Fait avec courage, se taire ou sacrifier sa vue pour espérer triompher du destin, cela est certainement un de ces « moyens insuffisants, voire enfantins » (KAFKA, 1950 : p. 124), mais qui peuvent servir au salut lorsque l'on est confronté aux forces redoutables de la nature. Compter de surcroît sur de tels moyens insignifiants pour prétendre renverser l'ordre immuable du monde, cela est bien faire preuve d'audace et de défi. Par son aveuglement, le héros œdipien montre qu'il peut défier les dieux. Benjamin va plus loin en disant que le héros est même plus fort qu'eux. Le défi héroïque, bien que se transformant en un exploit inédit dans le pré-monde grec, n'est toutefois pas suffisant pour dégager et le héros et la communauté thébaine de l'étau du destin. Cependant, étant donné qu'il revendique librement sa culpabilité et expie sa faute par son châtement, il triomphe, contre toute attente, des dieux. Françoise Proust le dit :

Le héros tragique brandit son sacrifice ou son "échec" comme témoignage de son héroïsme : geste sublime de celui qui, bien que défait et à genoux, refuse de céder et garde la tête haute,



au dessus des nuées de la faute, mais geste qui peut paraître tout autant « infantile » de la part de celui qui ne veut pas renoncer à son "soi" et à sa sublime faute. Le héros tragique est certes sublime: quoi de plus sublime, en effet, que le fini s'entêtant face à un infini tout-puissant? Mais il est peut être à son insu comique : son inflexible sérieux, son absence d'humour, à la mesure de l'orgueil infini de sa faute, est peut-être comique, même tristement comique (PROUST, 1994: p. 158).

Dans la vision benjaminienne de la tragédie, la défaite participe du contenu de l'héroïcité tragique puisqu'elle prouve l'effectivité du défi lancé aux dieux dans la révolte silencieuse. La défaite ne se déclare que pour celui qui a effectivement combattu. Elle est hautement supérieure à la félonie et nettement plus confortable que le fait de vendre son âme aux dieux oppresseurs. En tuant le héros, le dieu ne gagne strictement rien : ni en puissance ni en grandeur. De sorte que, dans la mort tragique, ce n'est pas la mort elle-même qui triomphe ; c'est ce pour quoi l'on meurt qui l'emporte et qui survit à la mort de l'individu. L'origine de l'immortalité héroïque se situe précisément dans l'idée du triomphe de l'idéal poursuivi par le héros et qui finit par causer sa mort ou sa défaite. Si le sacrifice tragique consacre apparemment la victoire des dieux, il est en fait le prix que paie le héros pour sa victoire "posthume". S'il ne peut contempler lui-même les effets bénéfique de son défi, d'autres le feront une autre fois. Voilà pourquoi Benjamin dit que l'âme du héros, « passant dans la parole d'une communauté encore lointaine, est sauvée » (BENJAMIN, 2009, op. cit. : p. 147). Et Françoise Proust d'écrire:« le héros passe à l'immortalité en devenant le législateur légendaire d'une communauté nouvelle et supérieure aux dieux, et l'immortalité héroïque fait désormais pièce à l'immortalité divine.» (PROUST, op. cit. : p. 157).

Ce n'est pas parce que le héros triomphe qu'il donne droit d'espérer au reste de la communauté. C'est bien parce que sa révolte est écrasée. En effet, la victoire se célèbre et paralyse d'une certaine façon l'action future tandis que la défaite donne à penser et prépare par anticipation aux combats futurs. Donc si la défaite ne peut plus empêcher l'éclosion de l'héroïsme, si, au contraire, elle est nourricière de l'héroïque défi, alors elle devient la raison profonde de l'espérance dans le devenir heureux de l'humanité. La défaite ne fait qu'appeler la lutte de demain et ainsi de suite jusqu'à ce qu'un jour, la victoire finisse par couronner cette longue histoire de lutte.

A la lumière de l'analyse qui précède, il est indéniable que l'héroïsme tragique, pris dans son acception benjaminienne, est porteur d'espérance pour l'humanité. Il permet d'envisager un futur différent du présent. Et ce futur, chez Benjamin, se présente sous le signe d'une « utopie »; laquelle s'entend, toujours chez lui, d'un « rêve où chaque époque se dépeint la suivante » (BENJAMIN, « Paris, capitale du XIX^e siècle », 2000, op. cit. : p. 47).

L'utopie n'est pas une simple vue de l'esprit dont il est impossible de penser la réalisation ; c'est tout simplement le rêve avant sa réalisation. Ou encore c'est l'image incrustée dans le moment présent d'une chose qui est en attente de sa réalisation. Le contenu de l'utopie tragique, ce sur quoi porte l'attente, est figuré dans le langage nouveau dont le héros fait don à une communauté à venir. L'idéal tragique, qui sous-entend l'affranchissement du destin, ne peut se réaliser pleinement maintenant. Mais il reste de l'ordre du possible et sa réalisation est envisageable au terme des luttes à venir. Et Rolf Tiedemann de dire: « L'utopie ne se situe pas dans le prolongement de la ligne droite du processus historique. [...] C'est



seulement dans la mesure où elles brisent constamment la téléologie immanente de l'histoire que les œuvres d'art la dépassent et que les configurations de la superstructure désignent en esprit un état de choses que les conditions matérielles devraient finir par rejoindre.» (TIEDEMANN, 1987, op. cit.: 134). Chaque rupture tragique du temps devient ainsi une chance révolutionnaire pouvant faire advenir le bonheur et la justice. Finalement, la tragédie n'est pas si pessimiste qu'elle paraît.

Conclusion

L'étude de l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, suivant la grille de lecture benjaminienne, aboutit à trois résultats importants. Le premier est que cette pièce présente un *agôn* dont les protagonistes principaux, par-delà ceux qui vont et viennent sur la scène, sont deux formes hétérogènes du temps. D'un côté, il y a le temps mythique ou destinal, toujours marqué par le malheur et cumulativement incarné par Tirésias et Apollon. De l'autre côté, il y a le temps tragique, caractérisé par la recherche du bonheur et de la justice, incarné solitairement par Œdipe dans sa quête d'un remède au mal qui ronge Thèbes.

Le deuxième résultat qui découle directement du précédent est que l'*Œdipe-Roi* de Sophocle est une tragédie du temps. Non seulement, le temps est l'origine et le gardien du malheur immémorial qui hante le héros, mais aussi c'est lui qui donne naissance au génie, en tant que figure héroïque émergeant à peine de la brume de la faute. L'existence du temps mythique devient alors la condition *sine qua non* d'émergence du temps tragique ; celui au cours duquel le héros utilise son corps muet pour faire obstacle à l'écoulement oppressif du temps mythique.

Au regard de ce second résultat, le troisième résultat est que la tragédie œdipienne est une « prophétie anti-olympienne » en ce sens qu'elle est porteuse d'espérance pour le reste de la communauté encore tenue sous le joug du destin. Et la force de cette espérance déborde largement le cadre restreint de la tragédie pour s'étendre à toutes les formes historiques de lutte pour le bonheur et la justice.

En somme, la tragédie est une mise en abîme de l'histoire, c'est-à-dire une image condensée de l'essence de l'histoire saisie comme temps et contre-temps. Aussi peut-elle servir de modèle de pensée pour toutes les luttes contre l'oppression. Fondée sur le défi héroïque, la tragédie œdipienne enseigne aux opprimés de l'histoire que, même dépourvu de tout moyen approprié, aucune lutte n'est perdue d'avance, sauf celle que l'on refuse de mener. En s'inspirant du modèle de l'héroïsme tragique, la tâche révolutionnaire que Benjamin assigne à l'homme universel est de lutter contre toutes les formes de résurgence du mythe archaïque dans l'histoire. Preuve que la perspective de ce retour du mythe n'est pas une simple hypothèse, Benjamin considère déjà l'ordre du droit comme « *une survivance du stade démonique de l'existence humaine* » (BENJAMIN, « Destin et caractère », op. cit. : p. 202).

Bibliographie

BENJAMIN (Walter). - *Origine du drame baroque allemand, suivi de Trauerspiel et tragédie*, traduction française par Sibylle Muller (Paris, Flammarion, 2009, 336 p.).



- « Destin et caractère », *Œuvres I*, traduction française par Maurice Gandillac (Paris, Gallimard, 2000, Collection Essai folio, pp. 198-209).
 - « Sur le concept d'histoire », *Œuvres II*, traduction française par Maurice de Gandillac (Paris, Gallimard, 2000, Collection Essai folio, pp. 427-443).
 - « Œdipe : ou le mythe raisonnable », *Œuvres II*, traduction française par Maurice Gandillac, Rainer Roschlitz et Pierre Rusch (Paris, Gallimard, 2000, Collection Essai folio, pp. 333-339).
 - « Paris, capitale du XIX^e siècle », *Œuvres III*, traduction française par Maurice de Gandillac (Paris, Gallimard, 2000, Collection Essai folio, pp. 44-49).
 - *Correspondance*, tome 1 1910-1928, traduction française par Guy Petitdemange (Paris, Montaigne-Aubier, 1979, p. 304.).
- BIRNBAUM (Antonia). - *Bonheur, justice Walter Benjamin* (Paris, Payot, 2008, 236 p.).
- HÖLDERLIN (Friedrich). - *Antigone de Sophocle. Remarques sur Antigone*, traduction française par Philippe Lacoue-Labarthe (Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1998, 211 p.).
- KAFKA (Franz). - « Le silence des sirènes », *La muraille de Chine et autres récits*, traduction française par Jean Carrive et Alexandre Vialatte (Paris, Gallimard, 1950, pp. 124-125).
- KLIMIS (Sophie). - *Archéologie du sujet tragique* (Paris, Editions Kimé, 2003, 408 p.).
- LACOUÉ-LABARTHE (Philippe). - « Le dernier philosophe », *L'imitation des Modernes. Typographies II* (Paris, Editions Galilée, 1986, pp. 201-225).
- MOSES (Stéphane). - *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem* (Paris, Seuil, 1992, 261 p.).
- PROUST (Françoise). - *L'histoire à contre temps. Le temps historique chez Walter Benjamin* (Paris, Les Editions du Cerf, 1994, 188 p.).
- « Drame et tragédie », *Point de passage* (Paris, Editions Kimé, 1994, pp. 85-106).
- RICŒUR (Paul). - « Le tragique de l'action », *Soi-même comme un autre* (Paris, Seuil, 1996, pp. 281-290).
- ROSENZWEIG (Franz). - « L'homme et son soi ou métaéthique », *L'étoile de la rédemption*, traduction française par Alexandre Derczanski et Jean-Louis Schlegel (Paris, Seuil, 1982, pp. 78-101).
- TIEDEMANN (Rolf). - « Thèmes de la philosophie de l'histoire », *Etudes sur la philosophie de Walter Benjamin*, traduction française par Rainer Rochlitz (Arles, Editions Actes Sud, 1987, 194 p.).
- SAGNOL (Marc). - *Tragique et tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité* (Paris, Les Editions du Cerf, 2003, 240 p.).
- SHELLING. - *Lettres philosophiques sur le dogmatisme et le criticisme*, traduction française par Jean-François courtine (Paris, PUF, 1987, pp. 208-213).
- SOPHOCLE. - *Tragédies (Les Trachiniennes, Antigone, Œdipe-Roi, Œdipe à Colone)*, traduction française par Paul Mazon (Paris, Gallimard, 1973, 465 p.).
- *Tragiques grecs. Eschyle, Sophocle*, traduction française par Jean Grosjean (Paris, Gallimard, 1967, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1465 p.).
- YAO (Kouamé Gérard). - « Le destin démonique », *Le mythe du héros dans le théâtre de Sophocle* (thèse de doctorat de Lettres et de Philosophie soutenue le 05 octobre 2009, Université Paris 8, pp. 117-175).