

Sciences humaines et sociales

Jean-Pierre Vernant
Pierre Vidal-Naquet
Mythe et tragédie
en Grèce ancienne



Tome I

La Découverte / Poche



avec des pratiques religieuses ou des institutions sociales contemporaines. Ainsi l'Œdipe-Roi nous a paru pouvoir être éclairé par une double comparaison : avec une procédure rituelle d'abord, le phar-makós ; ensuite avec une institution politique étroitement délimitée dans le temps, puisq'elle n'apparaît pas à Athènes avant la réforme de Clisthène (508) et qu'elle disparaît peu avant la tragédie classique elle-même : l'ostracisme³. De même encore, nous avons essayé de mettre en lumière un aspect méconnu du Philoctète en faisant appel à la procédure par laquelle un jeune Athénien devenait un citoyen de plein exercice : l'éphébie. Faut-il le préciser à nouveau ? Nous ne tentons pas par ces analyses de dévoiler un mystère. Sophocle a-t-il ou non pensé à l'ostracisme ou à l'éphébie en écrivant ses pièces ? Nous ne le savons pas, nous ne le saurons jamais ; nous ne sommes pas même sûrs que la question ait un sens. Ce que nous voudrions montrer, c'est que, dans la communication qui s'établissait entre le poète et son public, l'ostracisme ou l'éphébie constituait un cadre de référence commun, l'arrière-plan qui rendait intelligibles les structures mêmes de la pièce.

Enfin au-delà encore de ces confrontations il y a la spécificité de l'œuvre tragique. Œdipe n'est ni une victime exploitée, ni un ostracisé ; il est le personnage d'une tragédie, placé par le poète au carrefour d'une décision, affronté à un choix, toujours présent, toujours recommencé. Comment ce choix du héros est-il articulé au long de la pièce, selon quelles modalités les discours répondent-ils aux discours, comment le personnage tragique s'intègre-t-il dans l'action tragique ? ou, pour le dire autrement, comment le temps de chaque personnage s'insère-t-il dans la marche de la mécanique montée par les dieux ? Telles sont quelques-unes des questions que nous nous sommes posées. Le lecteur comprendra sans peine qu'il en est beaucoup d'autres et que les réponses données ne sont encore que des suggestions. Ce livre n'est qu'un début. Nous espérons le poursuivre, mais nous avons la certitude que, si ce type de recherches a un avenir, d'autres que nous les reprendront à leur compte⁴.

J.-P. V. et P. V.-N.

3. Le premier ostracisme effectif est de 487, le dernier de 417 ou 416.

4. Plusieurs des études reproduites dans ce volume ont été, par rapport à leur première publication, modifiées, corrigées, ou même, pour certaines, augmentées de nouveaux développements. Nous tenons à remercier Mme J. Detienne dont l'aide nous a été très précieuse pour la mise au point du texte et sa présentation correcte. Nous remercions aussi ceux de nos amis qui ont bien voulu nous faire part de leurs remarques, notamment M. Detienne, Ph. Gauthier et V. Goldschmidt, ainsi que M. Maschio qui a préparé le manuscrit pour l'impression.

Au cours du dernier demi-siècle, les hellénistes se sont surtout interrogés sur les origines de la tragédie*. Si même ils avaient apporté sur ce point une réponse concluante, le problème de la tragédie ne s'en trouverait pas pour autant résolu. Il resterait à comprendre l'essentiel : les innovations que la tragédie attique a apportées et qui font d'elle, sur le plan de l'art, des institutions sociales, de la psychologie humaine, une invention. Genre littéraire original possédant ses règles et ses caractéristiques propres, la tragédie instaure, dans le système des fêtes publiques de la cité, un nouveau type de spectacle ; de plus, elle traduit, comme forme d'expression spécifique, des aspects jusqu'alors méconnus de l'expérience humaine ; elle marque une étape dans la formation de l'homme intérieur, du sujet responsable. Genre tragique, représentation tragique, homme tragique : sous ses trois aspects, le phénomène apparaît avec des caractères irréductibles.

Le problème des origines est donc, en un certain sens, un faux problème. Mieux vaudrait parler d'antécédents. Encore devrait-on noter qu'ils se situent à un tout autre niveau que le fait à expliquer. Ils ne sont pas à sa mesure ; ils ne peuvent rendre raison du tragique comme tel. Un exemple : le masque soulignerait la parenté de la tragédie avec les mascarades rituelles. Mais, par sa nature, par sa fonction, le masque tragique est tout autre chose qu'un travestissement religieux. C'est un masque humain, non un déguisement animal. Son rôle est esthétique, non plus rituel. Le masque peut, entre autres, servir à souligner la distance, la différenciation entre les deux éléments qui occupent la scène tragique, éléments opposés mais en même temps étroitement solidaires. D'une part, le chœur, dans le principe, semble-t-il, non masqué, mais seulement déguisé, personnage collectif, incarné par un collège de citoyens ; d'autre part, le personnage tragique, joué par un acteur professionnel, et que son masque individualise par rapport au groupe anonyme du chœur. Cette individualisation ne

* Ce texte a été publié dans *Antiquitas græco-romana ac tempora nostra*, Prague, 1968, p. 246-250.

fait nullement du porteur de masque un sujet psychologique, une « personne » individuelle. Au contraire, le masque intègre le personnage tragique dans une catégorie sociale et religieuse très définie : celle des héros. Il en fait l'incarnation d'un de ces êtres exceptionnels dont la légende, fixée dans la tradition héroïque que chantaient les poètes, constitue pour les Grecs du v^e siècle une des dimensions de leur passé — passé lointain et révolu, qui fait contraste avec l'ordre de la cité, mais qui reste cependant encore vivant dans la religion civique où le culte des héros, ignoré d'Homère et d'Hésiode, occupe une place de choix. Polarité donc, dans la technique tragique, entre deux éléments : le chœur, être collectif et anonyme, dont le rôle consiste à exprimer dans ses craintes, ses espoirs et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique ; le personnage individualisé, dont l'action forme le centre du drame et qui a figure de héros d'un autre âge, toujours plus ou moins étranger à la condition ordinaire du citoyen.

A ce doublement du chœur et du héros tragiques correspond, dans la langue même de la tragédie, une dualité : d'une part, le lyrisme choral ; d'autre part, chez les protagonistes du drame, une forme dialoguée dont la métrique est plus voisine de la prose. Les personnages héroïques rapprochés par le langage de l'homme ordinaire, ne sont pas seulement rendus présents sur la scène aux yeux de tous les spectateurs, mais à travers les discussions qui les opposent aux choristes ou les uns aux autres, ils deviennent l'objet d'un débat ; ils sont en quelque sorte mis en question devant le public. De son côté, le chœur, dans les parties chantées, exalte moins les vertus exemplaires du héros, comme dans la tradition lyrique de Simonide ou de Pindare, qu'il ne s'inquiète et ne s'interroge à son sujet. Dans le cadre nouveau du jeu tragique, le héros a donc cessé d'être un modèle ; il est devenu, pour lui-même et pour les autres, un problème.

Ces remarques préliminaires permettent, nous semble-t-il, de mieux cerner les termes dans lesquels se pose le problème de la tragédie. La tragédie grecque apparaît comme un moment historique très précisément circonscrit et daté. On la voit naître, à Athènes, s'y épanouir et dégénérer presque en l'espace d'un siècle. Pourquoi ? Il ne suffit pas de noter que le tragique traduit une conscience déchirée, le sentiment des contradictions qui divisent l'homme contre lui-même ; il faut rechercher sur quel plan se situent, en Grèce, les oppositions tragiques, quel est leur contenu, dans quelles conditions elles sont venues au jour. C'est ce que Louis Gernet avait entrepris par une analyse du

vocabulaire et des structures de chaque œuvre tragique¹. Il avait pu montrer ainsi que la matière véritable de la tragédie, c'est la pensée sociale propre à la cité, spécialement la pensée juridique en plein travail d'élaboration. La présence d'un vocabulaire technique de droit chez les Tragiques souligne les affinités entre les thèmes de préédiction de la tragédie et certains cas relevant de la compétence des tribunaux, ces tribunaux dont l'institution est assez récente pour que soit encore pleinement sentie la nouveauté des valeurs qui en ont commandé la fondation et qui en régissent le fonctionnement. Les poètes tragiques utilisent ce vocabulaire de droit en jouant délibérément de ses incertitudes, de ses flottements, de son inachèvement : imprécision des termes, glissements de sens, incohérences et oppositions qui révèlent des discordances au sein de la pensée juridique elle-même, qui traduisent également ses conflits avec une tradition religieuse, une réflexion morale dont le droit est déjà distinct mais dont les domaines ne sont pas clairement délimités par rapport au sien.

C'est que le droit n'est pas une construction logique ; il s'est constitué historiquement à partir de procédures « préjudiciaires » dont il s'est dégagé, auxquelles il s'oppose mais dont il reste en partie solidaire. Les Grecs n'ont pas l'idée d'un droit absolu, fondé sur des principes, s'organisant en système cohérent. Il y a pour eux comme des degrés de droit. A un pôle, il met en jeu des puissances sacrées : l'ordre du monde, la justice de Zeus. Il pose aussi des problèmes moraux touchant la responsabilité de l'homme. De ce point de vue, la *Dikè* divine elle-même peut apparaître opaque et incompréhensible : elle comporte, pour les humains, un élément irrationnel de puissance brute. Aussi voit-on dans les *Supplicantes* la notion de *krátos* osciller entre deux acceptations contraires : tantôt elle désigne l'autorité légitime, une mainmise juridiquement fondée, tantôt la force brutale dans son aspect de violence le plus opposé au droit et à la justice. De même, dans *Antígones*, le mot *nómos* peut être invoqué avec des valeurs exactement inverses par les différents protagonistes. Ce que montre la tragédie, c'est une *dikè* en lutte contre une autre *dikè*, un droit qui n'est pas fixé, qui se déplace et se transforme en son contraire. Bien entendu la tragédie est tout autre chose qu'un débat juridique. Elle prend pour objet l'homme vivant lui-même ce

1. Dans des cours faits à l'École pratique des hautes études, et qui n'ont pas été publiés.

débat, contraint de faire un choix décisif, d'orienter son action dans un univers de valeurs ambiguës, où rien jamais n'est stable ni univoque.

Tel est, dans la matière tragique, le premier aspect de conflit. Il y en a un second étroitement associé au précédent. Nous avons vu que la tragédie, tant qu'elle demeure vivante, puise ses thèmes dans les légendes de héros. Cet enracinement dans une tradition de récits mythiques explique qu'on trouve, à bien des égards, plus d'archaïsme religieux chez les grands Tragiques que dans Homère. Cependant la tragédie prend ses distances par rapport aux mythes de héros dont elle s'inspire et qu'elle transpose très librement. Elle les met en question. Elle confronte les valeurs héroïques, les représentations religieuses anciennes, avec les modes de pensée nouveaux qui marquent l'avènement du droit dans le cadre de la cité. Les légendes de héros se rattachent en effet à des lignées royales, des *géné* nobles qui, sur le plan des valeurs, des pratiques sociales, des formes de religiosité, des comportements humains, représentent pour la cité cela même qu'elle a dû condamner et rejeter, ce contre quoi il lui a fallu lutter pour s'établir, mais aussi ce à partir de quoi elle s'est constituée et dont elle reste très profondément solidaire.

Le moment tragique est donc celui où une distance s'est creusée au cœur de l'expérience sociale, assez grande pour qu'entre la pensée juridique et politique d'une part, les traditions mythiques et héroïques de l'autre, les oppositions se dessinent clairement, assez courte cependant pour que les conflits de valeur soient encore douloureusement ressentis et que la confrontation ne cesse pas de s'effectuer. La situation est la même en ce qui concerne les problèmes de la responsabilité humaine tels qu'ils se posent à travers les progrès têtonnants du droit. Il y a une conscience tragique de la responsabilité quand les plans humain et divin sont assez distincts pour s'opposer sans cesser pourtant d'apparaître inséparables. Le sens tragique de la responsabilité surgit lorsque l'action humaine fait l'objet d'une réflexion, d'un débat, mais qu'elle n'a pas acquis un statut assez autonome pour se suffire pleinement à elle-même. Le domaine propre de la tragédie se situe à cette zone frontière où les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines, où ils révèlent leur sens véritable, ignoré de ceux-là mêmes qui en ont pris l'initiative et en portent la responsabilité, en s'insérant dans un ordre qui dépasse l'homme et lui échappe.

On comprend mieux alors que la tragédie soit un *moment*, et qu'on puisse fixer sa floraison entre deux dates, qui définissent

deux attitudes à l'égard du spectacle tragique. Au départ, la colère d'un Solon, quittant indigné une des premières représentations théâtrales, avant même l'institution des concours tragiques ; à Thespis, plaidant qu'il ne s'agissait après tout que d'un jeu, le vieux nomothète, inquiet des ambitions grandissantes de Pisistrate, répliqua, selon Plutarque, qu'on ne tarderait pas à voir les conséquences de telles fictions sur les rapports entre les citoyens. Pour le sage, moraliste et homme d'État, qui s'est donné pour tâche de fonder l'ordre de la cité sur la modération et le contrat, qui a dû briser l'orgueil des nobles et chercher à éviter à sa patrie l'hébris du tyran, le passé « héroïque » apparaît trop proche et trop vivant pour qu'on puisse sans péril le donner en spectacle sur la scène. Au terme de l'évolution, on placerait l'indication d'Aristote concernant Agathon, jeune contemporain d'Euripide, et qui écrivait des tragédies dont l'intrigue était tout entière de son cru. Le lien avec la tradition légendaire est désormais si distendu qu'on ne sent plus la nécessité d'un débat avec le passé « héroïque ». L'homme de théâtre peut bien continuer d'écrire des pièces, en inventer lui-même la trame suivant un modèle qu'il croit conforme aux œuvres de ses grands devanciers. Chez lui, dans son public, dans toute la culture grecque, le ressort tragique est brisé.

*Tensions et ambiguïtés dans
la tragédie grecque*

Quel peut être l'apport de la sociologie et de la psychologie à l'interprétation de la tragédie grecque? Elles ne sauraient, bien entendu, remplacer les méthodes d'analyse traditionnelles, philologiques et historiques. Elles doivent au contraire s'appuyer sur le travail d'érudition engagé dès longtemps par les spécialistes. Mais aux études grecques, elles ajoutent une dimension nouvelle. En cherchant à situer exactement le phénomène tragique dans la vie sociale de la Grèce, et en marquant sa place dans l'histoire psychologique de l'homme d'Occident, elles posent en pleine lumière des problèmes que les hellénistes n'ont rencontrés qu'incidemment et qu'ils n'ont abordés que de biais.

Nous voudrions en évoquer quelques uns. La tragédie surgit en Grèce à la fin du vi^e siècle. Avant même que ne se soient écoulés cent ans, la veine tragique déjà est tarie, et lorsque, au iv^e siècle, Aristote entreprend dans la *Poétique* d'en établir la théorie, il ne comprend plus ce qu'est l'homme tragique, qui lui est devenu pour ainsi dire étranger. Succédant à l'épopée et à la poésie lyrique, s'effaçant au moment où triomphe la philosophie¹, la tragédie apparaît, en tant

¹ Une première version de ce texte a été publiée en anglais : *Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy*, *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore, 1969, p. 105-121.

1. Sur le caractère fondamentalement anti-tragique de la philosophie platonicienne, cf. Victor GOLDSCHMIDT, « Le Problème de la tragédie d'après Platon », *Questions platoniciennes*, Paris, 1970, p. 103-140. Comme l'écrit l'auteur (p. 136) : « Ce n'est pas "l'immortalité" des poètes qui suffit à expliquer la profonde hostilité de Platon à l'égard de la tragédie. En ceci même que la tragédie représente "une action et la vie", elle est contraire à la vérité. » Contraire à la vérité platonicienne, bien entendu. Et peut-être aussi à cette logique philosophique qui admet que de deux propositions contradictoires, si l'une est vraie, l'autre doit nécessairement être fautive. L'homme tragique apparaît de ce point de vue solidaire d'une autre logique qui n'établit pas une coupure aussi tranchée entre le vrai et le faux : logique de rhéteurs, logique sophistique qui, à l'époque même où s'épanouit la tragédie, fait encore une place à l'ambiguïté, puisqu'elle ne cherche pas, sur les questions qu'elle examine, à démontrer l'absolue validité d'une thèse, mais à construire des *dissoi logoi*, des discours doubles qui, dans leur opposition, se combattent sans se détruire, chacune des deux argumentations ennemies pouvant, au gré du sophiste

que genre littéraire, comme l'expression d'un type particulier d'expérience humaine, lié à des conditions sociales et psychologiques définies. Cet aspect de moment historique, très précisément localisé dans l'espace et le temps, impose certaines règles de méthode dans l'interprétation des œuvres tragiques. Chaque pièce constitue un message, enfermé dans un texte, inscrit dans les structures d'un discours qui doit faire l'objet, à tous ses niveaux, des analyses philologiques, stylistiques, littéraires appropriées. Mais ce texte ne peut être pleinement compris que compte tenu d'un contexte. C'est en fonction de ce contexte que la communication s'établit entre l'auteur et son public du *v^e* siècle, et que l'œuvre peut retrouver, pour le lecteur d'aujourd'hui, sa pleine authenticité et tout son poids de significations.

Mais qu'entendons-nous par contexte ? Sur quel plan de réalité le situer ? Comment envisager ses rapports avec le texte ? Il s'agit, selon nous, d'un contexte mental, d'un univers humain de significations, homologue par conséquent au texte même auquel on le réfère : outillage verbal et intellectuel, catégories de pensée, types de raisonnement, système de représentations, de croyances, de valeurs, formes de sensibilité, modalité de l'action et de l'agent. On pourrait parler à ce propos d'un monde spirituel propre aux Grecs du *v^e* siècle, si la formule ne comportait un grave risque d'erreur. Elle laisse en effet supposer qu'il existerait quelque part un domaine spirituel déjà constitué, dont la tragédie n'aurait plus qu'à présenter à sa façon le reflet. Or il n'est pas d'univers spirituel existant en soi, en dehors des diverses pratiques que l'homme déploie et renouvelle incessamment dans le champ de la vie sociale et de la création culturelle. Chaque type d'institution, chaque catégorie d'œuvre possède son propre univers spirituel qu'il lui a fallu élaborer pour se constituer en discipline autonome, en activité spécialisée, correspondant à un domaine particulier de l'expérience humaine.

Ainsi l'univers spirituel de la religion est tout entier présent dans les rites, les mythes, les représentations figurées du divin ; quand le droit s'é élève dans le monde grec, il revêt à la fois l'aspect d'institutions sociales, de comportements humains et de catégories mentales qui définissent, par opposition à d'autres formes de pensée, en particulier religieuses, l'esprit juridique. De même, avec la cité, se développent tout ensemble un système d'insti-

et par la puissance de son verbe, l'emporter sur l'autre à son tour. Cf. Marcel DETRINGER, *Les Mythes de vérité dans la Grèce archaïque*, François Maspero, Paris, 1967, p. 119-124.

tutions, des conduites, une pensée proprement politiques. Là encore le contraste est frappant avec les anciennes formes mystiques de pouvoir et d'action sociale, que le régime de la *polis* a remplacées en même temps que les pratiques et la mentalité qui en étaient solidaires. Il n'en va pas autrement pour la tragédie. Elle ne saurait refléter une réalité qui lui serait en quelque façon étrangère. Elle élabore elle-même son monde spirituel. Il n'y a de vision et d'objet plastiques que dans et par la peinture. La conscience tragique naît et se développe elle aussi avec la tragédie. C'est en s'exprimant dans la forme d'un genre littéraire original que se construisent la pensée, le monde, l'homme tragiques.

Pour utiliser une comparaison spatiale, nous pourrions dire alors que le contexte, au sens où nous l'entendons, ne se situe pas à côté des œuvres, en marge de la tragédie ; il n'est pas tant juxtaposé au texte que sous-jacent à lui. Plus encore qu'un contexte, il constitue un sous-texte qu'une lecture savante doit déchiffrer dans l'épaisseur même de l'œuvre par un double mouvement, une démarche alternée de détour et de retour. Il faut mettre d'abord l'œuvre en situation, en élargissant le champ de l'enquête à l'ensemble des conditions sociales et spirituelles qui ont suscité l'apparition de la conscience tragique. Mais il faut ensuite le concentrer exclusivement sur la tragédie dans ce qui fait sa vocation propre : ses formes, son objet, ses problèmes spécifiques. Aucune référence à d'autres domaines de la vie sociale — religion, droit, politique, éthique — ne saurait en effet être pertinente, si l'on ne montre aussi comment, en s'assimilant l'élément emprunté pour l'intégrer à sa perspective, la tragédie lui fait subir une véritable transmutation. Prenons un exemple : la présence quasi obsédante dans la langue des Tragiques d'un vocabulaire technique de droit, leur prédilection pour des thèmes de crimes de sang relevant de la compétence de tel ou tel tribunal, la forme même de jugement donné à certaines pièces, exigent de l'historien de la littérature, s'il veut saisir les valeurs exactes des termes et toutes les implications du drame, qu'il sorte de sa spécialité et se fasse historien du droit grec. Mais dans la pensée juridique il ne trouvera pas de lumière susceptible d'éclairer directement le texte tragique comme si ce dernier n'en était qu'un décalque. Pour l'interprète, il ne peut s'agir que d'un préalable qui doit le ramener finalement à la tragédie et à un monde qui lui est propre afin d'en explorer certaines dimensions qui, sans ce détour par le droit, seraient restées dissimulées dans l'épaisseur du texte. Aucune tragédie n'est en effet un débat juridique, pas plus que le droit ne comporte

en lui-même rien de tragique. Les mots, les notions, les schèmes de pensée sont utilisés par les poètes tout autrement qu'au tribunal ou chez les orateurs. Hors de leur contexte technique, ils changent en quelque sorte de fonction. Sous la plume des Tragiques, ils sont devenus, mêlés et opposés à d'autres, les éléments d'une confrontation générale des valeurs, d'une mise en question de toutes les normes, en vue d'une enquête qui n'a plus rien à voir avec le droit et qui porte sur l'homme lui-même : quel est cet être que la tragédie qualifie de *déists*, monstre incompréhensible et dérivant, à la fois agent et agi, coupable et innocent, lucide et aveugle, maîtrisant toute la nature par son esprit industrieux et incapable de se gouverner lui-même ? Quels sont les rapports de cet homme avec les actes dont on le voit sur la scène délibérer, prendre l'initiative et porter la responsabilité, mais dont le sens véritable se situe au-delà de lui et lui échappe, de telle sorte que c'est moins l'agent qui explique l'acte, mais plutôt l'acte qui, révélant après coup sa signification authentique, revient sur l'agent, découvre ce qu'il est et a réellement accompli sans le savoir ? Quelle est la place enfin de cet homme dans un univers social, naturel, divin, ambigu, déchiré par les contradictions, où aucune règle n'apparaît définitivement établie, où un dieu lutte contre un dieu, un droit contre un droit, où la justice, au cours même de l'action, se déplace, tourne et se transforme en son contraire ?

La tragédie n'est pas seulement une forme d'art : elle est une institution sociale que, par la fondation des concours tragiques, la cité met en place à côté de ses organes politiques et judiciaires. En instaurant sous l'autorité de l'archonte éponyme, dans le même espace urbain et suivant les mêmes normes institutionnelles que les assemblées ou les tribunaux populaires, un spectacle ouvert à tous les citoyens, dirigé, joué, jugé par les représentants qualifiés des diverses tribus, la cité se fait théâtre² ; elle se prend en quelque sorte comme objet de représentation et se joue elle-même devant le public. Mais si la tragédie appa-

2. Seuls les hommes peuvent être des représentants qualifiés de la cité ; les femmes sont étrangères à la vie politique. C'est pourquoi les choristes (pour ne pas parler des acteurs) sont toujours et exclusivement des mâles. Même lorsque le chœur est censé représenter un groupe de jeunes filles ou de femmes, comme c'est le cas dans toute une série de pièces, ce sont des hommes, déguisés et masqués pour la circonstance, qui assument la fonction de choristes.

rait ainsi, plus qu'aucun autre genre littéraire, enracinée dans la réalité sociale, cela ne signifie pas qu'elle en soit le reflet. Elle ne reflète pas cette réalité, elle la met en question. Éala présentant déchirée, divisée contre elle-même, elle la rend tout entière problématique. Le drame porte sur la scène une ancienne légende de héros. Ce monde légendaire constitue pour la cité son passé — un passé assez lointain pour qu'entre les traditions mythiques qu'il incarne et les formes nouvelles de pensée juridique et politique, les contrastes se dessinent clairement, mais assez proche pour que les conflits de valeur soient encore dououreusement ressentis et que la confrontation ne cesse pas de s'exercer. La tragédie, observe justement Walter Nestle, prend naissance quand on commence à regarder le mythe avec l'œil du citoyen. Mais ce n'est pas seulement l'univers du mythe qui sous ce regard perd sa consistance et se dissout. Le monde de la cité se trouve du même coup mis en question et, à travers le débat, contesté dans ses valeurs fondamentales. Même chez le plus optimiste des Tragiques, chez Eschyle, l'exaltation de l'idéal civique, l'affirmation de sa victoire sur toutes les forces du passé ont moins le caractère d'un constat, d'une tranquille assurance, que d'un espoir et d'un appel, où l'angoisse ne cesse jamais d'être présente, même dans la joie des apothéoses finales³.

3. A la fin de l'*Oresteie* d'Eschyle, la fondation du tribunal hurmah, l'intégration des Erinyes dans le nouvel ordre de la cité ne font pas entièrement disparaître les contradictions entre les dieux anciens et les dieux nouveaux, le passé héroïque des *généralistes* et le présent de l'Athènes démocratique du ve siècle. Un équilibre est bien réalisé, mais il repose sur des tensions. Le conflit subsiste à l'arrière-plan entre forces contraires. En ce sens, l'ambiguïté tragique n'est pas liquidée : l'ambivalence demeure. Il s'agit de rappeler, pour le montrer, que les juges humains se sont prononcés à la majorité contre Oreste, puisque c'est seulement le vote d'Athènes qui rend les suffrages égaux (Cf. vers 735 et acholite au vers 746. Qu'il faille prendre le *pséphos* de 735 au sens propre de : selon de vote, suffrage déposé dans l'urne, c'est ce que confirme le rapport entre la formule du vers 751 : « Un suffrage de plus relève une maison », et la remarque d'Oreste, après la publication du serutin, en 754 : « Ô Pallas, qui viens de sauver ma maison... » Dans le même sens : Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 1409.) Cette égalité des voix pour et des voix contre évite la condamnation du meurtrier, vengeur de son père : elle l'absout légalement, par une convention de procédure, du crime de meurtre, mais elle ne l'innocente ni ne le justifie (cf. 741 et 752 ; sur la signification de cette règle de procédure, Anagnostis, *Problema*, 29, 13). Elle implique une sorte d'équilibre maintenu entre l'ancienne *démé* des Erinyes (cf. 476, 511, 514, 539, 550, 554, 564) et celle, contraire, des nouveaux dieux comme Apollon (615-619). Athènes a donc raison de dire aux filles de la Nuit : « Vous n'êtes pas vaincues ; un arrêt indéfini,

Une fois posées les questions, il n'est plus pour la conscience tragique de réponse qui puisse pleinement la satisfaire et clore son interrogation.

seul, est sorti de l'urne (λοτύριον ἔκρη, 794-5). * Rappelant au début de la pièce quel était leur lot dans le monde des dieux, les Erinyes observent que, pour habiter sous terre dans une obscurité cise au soleil, elles n'en avaient pas moins leur *isoûf*, leur part d'honneur (οὐδ' ἀρούρημα, 393-4). Ce sont ces mêmes honneurs qu'Athéna leur reconnaît, après le verdict du tribunal : * οὐδ' ἔρ' ἄρουρα (824), vous n'êtes point humiliées *, ces mêmes honneurs qu'elle ne cessera de proclamer, avec une extraordinaire insistance, jusqu'au terme de la tragédie (796, 807, 833, 868, 884, 891, 898, 917, 1029). De fait, on notera qu'en établissant l'Aréopage, c'est-à-dire en fondant le droit régi par la cité, Athéna affirme la nécessité de faire toute leur place, dans la collectivité humaine, aux forces saintes qu'incarment les Erinyes. La *philia*, l'amitié mutuelle, la *philia*, la persuasion raisonnée, ne suffisent pas à unir les citoyens en une communauté harmonieuse. La cité suppose l'intervention de puissances d'une autre nature et qui agissent, non par la douceur et la raison, mais par la contrainte et la terreur. * Il est des cas, proclamait les Erinyes, où l'Effroi (τὸ δέωv) est utile et, vigilant gardien des cours, y doit séjurer en permanence (516 sqq). * Quand elle institue le conseil des Juges sur l'Aréopage, Athéna reprend mot pour mot ce même thème :

* Sur ce mont désormais le Respect et la Crainte (Ἐπίβοον, 88) se souviennent les citoyens lors du crime... Que l'Effroi (τὸ δέωv) surtout ne soit pas chassé de ma cité, hors de ses murailles : s'il n'a rien à redouter, quel mortel fait ce qu'il doit ? (990-9) * Ni anarchie, ni despotisme, exigeaient les Erinyes (525) : ni anarchie, ni despotisme, reprend en écho Athéna, au moment d'installer le tribunal. En fixant cette règle comme l'impératif auquel sa ville doit obéir, la déesse souligne que le bien se situe entre deux extrêmes, la cité reposant sur l'accord difficile entre des puissances contraires qui doivent s'équilibrer sans se détruire. En face du dieu de la parole, de Zeus *agoraios* (974), de la douce *Philia* qui a guidé la langue d'Athéna, se profile l'auguste Erinyes, répandant le respect, la crainte, l'effroi. Et cette puissance de terreur, qui émane des Erinyes et que représente l'Aréopage sur le plan des institutions humaines, sera, bénéfique aux citoyens qu'elle tiendra éloignés du crime à l'égard les uns des autres. Athéna peut donc dire (989-91), en parlant de l'aspect monstrueux des déesses qui viennent d'accepter de résider en terre attique : * De ces visages terrifiants je vois pour la cité sortir un grand avantage. * Au terme de la tragédie, c'est Athéna elle-même qui célèbre la puissance des antiques déesses chez les Immortels comme chez les dieux infernaux (950-2) et qui rappelle aux gardiens de la cité que ces intraitables divinités ont pouvoir * de tout régler chez les hommes * (930-1), de leur donner * aux uns les échantons, aux autres les larmes * (954-5). Au reste, est-il nécessaire de rappeler qu'en associant ainsi très étroitement les Erinyes-Euménides à la fondation de l'Aréopage, en plaçant ce conseil, dont à deux reprises est souligné le caractère nocturne et secret (cf. 602, 705-6), sous le signe, non des puissances religieuses qui règnent à l'agora, comme la *Philia*, la parole persuasive, mais de celles qui inspirent *Sébas* et *Phobos*, Respect et Crainte, Eschyle ne

Ce débat avec un passé toujours vivant creuse au cœur de chaque œuvre tragique une première distance dont l'interprète doit tenir compte. Elle s'exprime, dans la forme même du drame, par la tension entre les deux éléments qui occupent la scène tragique : d'un côté le chœur, personnage collectif et anonyme incarné par un collège officiel de citoyens, et dont le rôle est d'exprimer dans ses craintes, ses espoirs, ses interrogations et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique ; de l'autre, joué par un acteur professionnel, le personnage individualisé dont l'action forme le centre du drame et qui a figure de héros d'un autre âge, toujours plus ou moins étranger à la condition ordinaire du citoyen⁴. A ce doublement du chœur et du héros tragique correspond, dans la langue de la tragédie, une dualité. Mais ici se marque déjà l'aspect d'ambiguïté qui nous paraît caractériser le genre tragique. C'est la langue du chœur, dans ses parties chantées, qui prolonge la tradition lyrique d'une poésie célébrant les vertus exemplaires du héros des temps anciens. Chez les protagonistes du drame, la métrique des parties dialoguées est au contraire voisine de la prose. Dans le moment même où, par le jeu scénique et le masque, le personnage tragique est grandi aux dimensions d'un de ces êtres exceptionnels auxquels la cité rend un culte, il se trouve rapproché par la langue de l'homme ordinaire⁵. Et ce rapprochement le rend, dans son aventure légendaire, comme contemporain du public. De sorte qu'à l'intérieur de chaque protagoniste se retrouve la tension que nous avons notée entre le passé et le présent, l'union du mythe et celui de la cité. Le même personnage tragique apparaît tantôt projeté dans un lointain passé mythique, héros

fait en rien œuvre de novateur. Il se conforme à une tradition mythique et culturelle que connaissent tous les Athéniens ; cf. PAUSANIAS, I, 28, 3-6 (sanctuaire des Augustes Erinyes Ζευσι τ'Επιωvς à l'Aréopage) dont on rapprochera les indications de Diodore Laërce concernant la purification d'Athènes par Epiménide ; c'est de l'Aréopage que le purificateur fait partir les brachis noirs et blanches dont le sacrifice doit effacer les souillures de la cité ; c'est aux Euménides qu'il consacre un sanctuaire.

4. Cf. ARISTOTELE, *Problémata*, 19, 48 : * Sur la scène, les acteurs imitent les héros parce que, chez les anciens, il n'y avait que les héros qui fussent des chefs et des rois ; le peuple était le vulgaire des hommes, qui composent le chœur. *

5. ARISTOTELE, *Poétique*, 1449 a 24-28 : * De tous les mètres, le trimètre iambique est le plus dans le ton de la conversation ; un indice en est que dans le dialogue nous faisons un grand nombre de trimètres iambiques, mais rarement des hexamètres, et seulement quand nous nous écartons du ton de la conversation. *

d'un autre âge, chargé d'une puissance religieuse redoutable, incarnant toute la démesure des anciens rois de la légende — tantôt parlant, pensant, vivant à l'âge même de la cité, comme un « bourgeois » d'Athènes au milieu de ses concitoyens.

Aussi est-ce mal poser le problème que de s'interroger, avec certains interprètes modernes, sur la plus ou moins grande unité de caractère des personnages tragiques. Selon Wilamowitz, le personnage d'Étéocle, dans *Les Sept contre Thèbes*, n'apparaît pas dessiné d'une main bien ferme : son comportement, à la fin de la pièce, n'est guère compatible avec le portrait brossé auparavant. Pour Mazon, au contraire, le même Étéocle compte parmi les plus belles figures du théâtre grec ; il incarne avec une parfaite cohérence le type du héros maudit.

Le débat n'aurait de sens que dans la perspective d'un drame moderne construit sur l'unité psychologique des protagonistes. Mais la tragédie d'Eschyle n'est pas centrée sur un personnage singulier, dans la complexité de sa vie intérieure. Le vrai personnage des *Sept*, c'est la cité, c'est-à-dire les valeurs, les modes de pensée, les attitudes qu'elle commande et qu'Étéocle représente à la tête de Thèbes aussi longtemps que le nom de son frère n'est pas prononcé devant lui. Car il lui suffit d'entendre parler de Polynice pour que, sur le champ rejeté du monde de la *poïsis*, il soit rendu à un autre univers : il se retrouve le Labdacide de la légende, l'homme des *géné* nobles, des grandes familles royales du passé, sur lesquelles pèsent les souillures et les malédictions ancestrales. Lui qui incarnait, face à la religiosité émotive des femmes de Thèbes, face à l'impiété guerrière des hommes d'Argos, les vertus de modération, de réflexion, de maîtrise de soi qui font l'homme politique, il se précipite brusquement vers la catastrophe en s'abandonnant à la haine fraternelle dont il est tout entier « possédé ». La folie meurtrière qui va désormais définir son *hêmos* n'est pas seulement un sentiment humain, c'est une puissance démoniaque qui dépasse Étéocle de toute part. Elle l'enveloppe dans le nuage obscur de l'*aléi*, elle le pénètre à la façon d'un dieu prenant fin dedans possession de celui dont il a décidé la perte, sous forme d'une *manía*, d'une *léssa*, d'un délire engendrant des actes criminels d'*hêbris*. Présente en lui, la folie d'Étéocle ne laisse pas d'apparaître aussi bien une réalité étrangère et extérieure : elle s'identifie avec la puissance néfaste d'une souillure qui, née des fautes anciennes, se transmet de génération en génération, tout au long de la lignée des Labdacides.

La fureur destructrice qui s'empare du chef de Thèbes n'est rien d'autre que le *miasma* jamais purifié, l'Erinyes de la race,

installée maintenant en lui par l'effet de l'*arai*, de l'imprécation proférée par Oedipe contre ses fils. *Manía, léssa, aléi, arai, miasma, Erisis* — tous ces noms recouvrent finalement une seule et même réalité mythique, un *numen* sinistre se manifestant sous des formes multiples, à divers moments, dans l'âme de l'homme et hors de lui ; c'est une puissance de malheur qui englobe, à côté du criminel, le crime lui-même, ses antécédents les plus lointains, les motivations psychologiques de la faute, ses conséquences, la souillure qu'elle entraîne, le châtiement qu'elle prépare pour le coupable et pour toute sa descendance. Un terme désigne en grec ce type de puissance divine, peu individualisée, agissant de façon le plus souvent néfaste au cœur de la vie humaine, en un foisonnement de formes : c'est *daimon*. Euripide est fidèle à l'esprit tragique d'Eschyle quand il emploie pour qualifier l'état psychologique des fils d'Oedipe, voués au fratricide par la malédiction de leur père, le verbe *daimonân* : ils sont au sens propre possédés par un *daimôn*, un mauvais génie⁶.

On voit dans quelle mesure et sous quel angle on est en droit de parler d'une transformation du caractère d'Étéocle. Il ne s'agit pas d'unité ou de discontinuité de la personne, au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Comme le note Aristote, le jeu tragique ne se déroule pas conformément aux exigences d'un caractère ; c'est au contraire le caractère qui doit se plier aux exigences de l'action, c'est-à-dire du *mêthos*, de la fable, dont la tragédie est en propre l'imitation⁷. Au début de la pièce l'*hêmos* d'Étéocle correspond à un modèle psychologique, celui de l'*homo politicus*, tel que les Grecs du V^e siècle le concevoient. Ce que nous appelons changement *dans le caractère* d'Étéocle devrait être plus justement nommé passage à un autre modèle psychologique, glissement *dans la tragédie* d'une psychologie politique à une psychologie mythique, impliquée dans la légende des Labdacides par l'épisode du meurtre réciproque des deux frères. On pourrait même ajouter que c'est la référence successive à ces deux modèles, la confrontation au sein du même personnage de deux types opposés de comportement, de deux formes de psychologie impliquant des catégories différentes de l'action et de l'agent, qui constituent pour l'essentiel, dans *Les Sept contre Thèbes*, l'effet tragique. Tant que la tragédie demeure vivante, cette dualité, ou plutôt cette tension dans la psychologie des personnages ne faiblira pas. Les senti-

6. EURIPIDE, *Phéniennes*, 888.

7. ARISTOTE, *Poétique*, 1449 b 24, 31, 36 : 1450 a 15-23 ; 1450 a 23-25 et 38-39 ; 1450 b 2-3.

ments, les propos, les actes du héros tragique relèvent de son caractère, de son *êthos*, que les poètes analysent aussi finement et interprètent de façon aussi positive que pourront le faire, par exemple, les orateurs ou un historien comme Thucydide⁸. Mais ces sentiments, propos, actions apparaissent en même temps comme l'expression d'une puissance religieuse, d'un *daímōn* agissant à travers eux. Le grand art tragique consistera même à rendre simultanément ce qui, dans l'Étéocle d'Eschyle, est encore successif. A tout moment, la vie du héros se déroulera comme sur deux plans dont chacun, pris en lui-même, suffirait à expliquer les péripéties du drame, mais que la tragédie vise précisément à présenter comme inséparables l'un de l'autre : chaque action apparaît dans la ligne et la logique d'un caractère, d'un *êthos*, dans le moment même où elle se révèle la manifestation d'une puissance de l'au-delà, d'un *daímōn*.

Êthos-daímōn, c'est dans cette distance que l'homme tragique se constitue. Qu'on supprime un des deux termes, il disparaît. Pour paraphraser une remarque pertinente de R.P. Winnington-Ingram⁹, on pourrait dire que la tragédie repose sur une double lecture de la fameuse formule d'Héraclite $\eta\theta\omicron\varsigma \acute{\alpha}\nu\theta\rho\acute{\omega}\pi\omicron\tau\omicron\varsigma \delta\upsilon\iota\omega\upsilon$. Dès qu'on cesse de pouvoir la lire aussi bien dans un sens que dans un autre (comme le permet la symétrie syntactique) la formule perd son caractère énigmatique, son ambiguïté, et il n'y a plus de conscience tragique ; car pour qu'il y ait tragédie, le texte doit pouvoir signifier à la fois : chez l'homme, c'est son caractère qui est ce qu'on appelle démon — et inversement : chez l'homme, ce qu'on appelle caractère, c'est en réalité un démon.

Pour notre mentalité d'aujourd'hui (et déjà, dans une large mesure, pour celle d'Aristote), ces deux interprétations sont exclusives l'une de l'autre. Mais la logique de la tragédie consiste à « jouer sur les deux tableaux », à glisser d'un sens à l'autre, en prenant certes conscience de leur opposition mais sans renoncer jamais à aucun d'entre eux. Logique ambiguë, pourrait-on dire. Mais il ne s'agit plus, comme dans le mythe, d'une ambiguïté naïve qui ne se met pas encore soi-même en question. Au contraire la tragédie, au moment où elle passe d'un plan à un autre, marque fortement les distances, souligne les contradictions. Cependant,

8. Sur cet aspect de l'œuvre tragique et sur le caractère héroïque des personnages de Sophocle, cf. B. KROX, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley and Los Angeles, 1964.

9. « Tragedy and Greek archaic Thought », *Classical Drama and its Influence, Essays Presented to H.D.F. Kitto*, 1965, p. 31-50.

même chez Eschyle, elle ne parvient jamais à une solution qui ferait disparaître les conflits, soit par conciliation, soit par dépassement des contraintes. Et cette tension qui n'est jamais tout à fait acceptée ni entièrement supprimée fait de la tragédie une interrogation qui ne comporte pas de réponse. Dans la perspective tragique, l'homme et l'action humaine se profilent, non comme des réalités qu'on pourrait définir ou décrire, mais comme des problèmes. Ils se présentent comme des énigmes dont le double sens ne peut jamais être fixé ni épuisé.

En dehors du personnage, il est un autre domaine où l'interprète doit repérer les aspects de tension et d'ambiguïté. Nous notions tout à l'heure que les Tragiques ont volontiers recourus à des termes techniques de Droit. Mais quand ils utilisent ce vocabulaire, c'est presque toujours pour jouer de ses incertitudes, de ses flottements, de son inachèvement : imprécision des termes, glissement de sens, incohérences et oppositions qui révèlent, au sein d'une pensée juridique dont la forme n'est pas, comme à Rome, celle d'un système élaboré, des discordances et des tensions internes ; c'est aussi pour traduire les conflits entre les valeurs juridiques et une tradition religieuse plus ancienne, une réflexion morale naissante dont le droit déjà est distinct, sans que son domaine soit clairement délimité par rapport aux leurs. Les Grecs n'ont pas en effet l'idée d'un droit absolu, fondé sur des principes, organisé en un tout cohérent. Il y a pour eux comme des degrés et des superpositions de droits, dont certains se recourent ou se chevauchent. A un pôle, le droit consacre l'autorité de fait, il s'appuie sur la contrainte dont il n'est en un sens que le prolongement. A l'autre, il touche au religieux : il met en cause des puissances sacrées, l'ordre du monde, la justice de Zeus. Il pose aussi des problèmes moraux touchant la responsabilité plus ou moins grande des agents humains. De ce point de vue, la justice divine qui souvent fait payer aux fils les crimes de leur père peut apparaître aussi opaque et arbitraire que la violence d'un tyran.

Ainsi voyons-nous dans *Les Suppliants* la notion de *Arátos* osciller entre deux acceptions contraires sans pouvoir se fixer sur l'une plutôt que sur l'autre. Dans la bouche du roi Pélassos, *Arátos*, associé à *krátos*, désigne une autorité légitime, la mainmise qu'exerce à bon droit le tuteur sur qui dépend juridiquement de son pouvoir ; dans la bouche des Danaïdes, le même mot, attiré dans le champ sémantique de *bia*, désigne la force brutale, la contrainte de la violence dans son aspect le plus opposé à la

justice et au droit¹⁰. Cette tension entre deux sens contraires s'exprime de façon particulièrement saisissante dans la formule du vers 314 dont E. W. Whittle a montré toute l'ambiguïté¹¹. Le mot *rhésios*, qui appartient lui aussi à la langue juridique et qui est ici appliqué à l'action qu'exerce sur Io le toucher de Zeus, signifie à la fois et contradictoirement : la violence brutale d'une saisie, la suave douceur d'une délivrance. Cet effet d'ambiguïté n'est pas gratuit. Voulu par le poète, il nous introduit au cœur d'une œuvre dont un des thèmes majeurs consiste précisément dans une interrogation sur la nature véritable du *kratos*. Qu'est l'autorité, celle de l'homme sur la femme, du mari sur l'épouse, du chef d'État sur ses concitoyens, de la cité sur l'étranger et le métèque, des dieux sur les mortels ? Le *kratos* repose-t-il sur le droit, c'est-à-dire l'accord mutuel, la douce persuasion, la *peithô* ? Ou repose-t-il au contraire sur la domination, la force pure, la violence brutale, la *bia* ? Le jeu de mots auquel se prête un vocabulaire en principe aussi précis que celui du droit permet d'explorer sur le mode de l'énigme le caractère problématique des fondements du pouvoir exercé sur autrui.

10. En 357 et s., le roi demande aux Danaïdes si les fils d'Égyptos ont, par la loi de leur pays, pouvoir sur elles, en tant que leurs plus proches parents (ΕΙ τοι σπυροί). La valeur juridique de ce *kratos* est précisée aux vers suivants. Le roi observe que, s'il en était ainsi, nul ne pourrait faire obstacle aux prétentions des Égyptiades sur leurs cousines ; il faudrait donc que ces dernières plaident, à l'inverse, que suivant les lois de leur patrie, leurs cousins n'ont pas en réalité sur elles ce pouvoir de tutelle (*kyrios*). La réponse des Danaïdes est entièrement à côté de la question. Elles ne voient dans le *kratos* que l'autre aspect et le mot, dans leur bouche, prend une signification contraire à celle que lui prêtait Pelagos : il ne désigne plus le pouvoir légitime de tutelle que leurs cousins pourraient éventuellement revendiquer à leur égard, mais la violence toute pure, la force brutale du mâle, la domination masculine que la femme ne peut que subir : « Ah, que jamais je ne sois soumise au pouvoir des mâles, *kyrios* réprovoiv *drotyov* ! » (392-3.) Sur cet aspect de violence, cf. 820, 831, 863. Au *kratos* de l'homme (951), les Danaïdes veulent opposer le *kratos* des femmes (1069). Si les fils d'Égyptos ont tort de prétendre leur imposer le mariage, sans les convaincre par la persuasion, mais par la violence (940-1, 943), les Danaïdes ne sont pas moins futures : dans leur haine de l'autre sexe, elles iront jusqu'au meurtre. Aux Égyptiades le roi Pelagos pouvait donc reprocher de vouloir s'unir à des filles contre leur gré, sans l'accord de leur père, en dehors de la *peithô*. Mais les filles de Danaos méconnaissent elles aussi la *peithô* : elles rejettent Aphrodite que partout *peithô* accompagne ; elles ne se laissent ni charmer ni adoucir par la séduction de *peithô* (1041 et 1056).

11. * An Ambiguity in Aeschylus's *Clarisia et Médéa*, 25, fasc. 1-2, (1964), p. 1-7.

Ce qui est vrai de la langue juridique ne l'est pas moins des formes d'expression de la pensée religieuse. Les tragiques ne se contentent pas d'opposer un dieu à un autre, Zeus à Prométhée, Artémis à Aphrodite, Apollon et Athéna aux Erinnyes. Plus profondément l'univers divin est présenté dans son ensemble comme conflictuel. Les puissances qui le composent apparaissent groupées en catégories fortement contrastées, entre lesquelles l'accord est difficile ou impossible, parce qu'elles ne se situent pas sur un même plan : les anciennes divinités appartiennent à un autre monde religieux que les dieux " nouveaux ", comme les Olympiens sont étrangers aux Chthoniens. Cette dualité peut s'établir au sein d'une même figure divine. Au Zeus d'en haut, que les Danaïdes invoquent tout d'abord pour *persuader* Pelagos de respecter ses devoirs envers des suppliants, s'oppose l'autre Zeus, celui d'en bas, auquel elles ont recours en désespoir de cause pour *contraindre* le roi à céder¹². De même à la *dikê* des morts s'oppose la *dikê* céleste : Antigone se heurte durement au trône de la seconde pour n'avoir voulu connaître que la première¹³.

Mais c'est surtout sur le plan de l'expérience humaine du divin que se dessinent les oppositions. On ne trouve pas dans la tragédie une catégorie unique du religieux, mais des formes diverses de vie religieuse qui apparaissent antinomiques et exclusives les unes des autres. Le chœur des Thébains, dans *Les Sept*, avec son appel angoissé à une présence divine, ses courses éperdues, ses cris tumultueux, la ferveur qui les jette et les tient attachées aux plus vieilles idoles, les *arabakia bradé*, non dans les temples consacrés aux dieux, mais en pleine ville, sur la place publique — ce chœur incarne une religion féminine qui est catégoriquement condamné par Étéocle au nom d'une religiosité autre, à la fois virile et civique. Pour le chef de l'État, la ferveur émotive des femmes ne signifie pas seulement désordre, lâcheté¹⁴, « sauvagerie »¹⁵, elle porte aussi un élément d'impunité. La vraie piété suppose sagesse et discipline, *sôphrosunê*¹⁶ et *peitharchia*¹⁷ ; elle s'adresse à des dieux dont elle reconnaît la distance, au lieu de chercher comme la religion des femmes à la combler. La seule contribution

12. Eschyle, *Suppliques*, 154-61 et 231.

13. Sophocle, *Antigone*, 23 et s., 451, 538-42 d'une part, 853 et 4 d'autre part.

14. *Les Sept*..., 191-2 et 236-8.

15. *Ibid.*, 250.

16. *Ibid.*, 186.

17. *Ibid.*, 224.

qu'Étéocle accepte de la part de l'élément féminin à un culte public et politique, qui sait respecter ce caractère lointain des dieux sans prétendre mêler le divin à l'humain, c'est l'*ololugé*, le iou-iou, qualifié de *hierósas* parce que la cité l'a intégré à sa propre religion et le reconnaît comme le cri rituel accompagnant la chute de la victime dans le grand sacrifice sanglant.

Le conflit entre Antigone et Créon recouvre une antinomie analogue. Il n'oppose pas la pure religion, représentée par la jeune fille, à l'irreligion complète, représentée par Créon, ou un esprit religieux à un esprit politique, mais deux types différents de religiosité : d'un côté, une religion familiale, purement privée, limitée au cercle étroit des proches parents, des *philoí*, centrée sur le foyer domestique et le culte des morts — de l'autre, une religion publique où les dieux tutélaires de la cité tendent finalement à se confondre avec les valeurs suprêmes de l'État. Entre ces deux domaines de vie religieuse il y a une constante tension qui, dans certains cas (ceux-là mêmes que retient la tragédie), peut conduire à un conflit insoluble. Comme l'observe le coryphée¹⁸, il est pieux de pieusement honorer ses morts, mais à la tête de la cité, le magistrat suprême a le devoir de faire respecter son *krátos* et la loi qu'il a édictée. Après tout, le Socrate du *Créon* pourra soutenir que la piété, comme la justice, commande d'obéir aux lois de sa patrie, même injustes, même si cette injustice se tourne contre vous et vous condamne à mort. Car la cité, c'est-à-dire ses *nomoi*, est plus vénérable, plus sacrée qu'une mère, qu'un père et que tous les ancêtres ensemble¹⁹. Des deux attitudes religieuses que l'*Antigone* met en conflit, aucune ne saurait en elle-même être la bonne sans faire à l'autre sa place, sans reconnaître cela même qui la borne et la conteste. Il est bien significatif à cet égard que les seules divinités auxquelles le chœur se réfère soient Dionysos et Eros. En tant que dieux nocturnes, mystérieux, insaisissables à l'esprit humain, proches des femmes et étrangers au politique, ils condamnent en première ligne la pseudo-religion du chef d'État Créon, mesurant le divin à l'aune de son pauvre bon sens pour lui faire endosser ses haines et ses ambitions personnelles. Mais les deux divinités se retournent aussi contre Antigone, enfermée dans sa *philia* familiale, vouée volontairement à Hadès, car jusque dans leur lien avec la mort,

18. *Les Sept*, 408.

19. *Antigone*, 872-3.

20. *PLATON, Créon*, 51 a-c.

Dionysos et Eros expriment les puissances de vie et de renouveau. Antigone n'a pas su entendre l'appel à se détacher des « siens » et de la *philia* familiale pour s'ouvrir à l'autre, accueillir Eros, et dans l'union avec un étranger, transmettre à son tour la vie.

Cette présence, dans la langue des tragiques, d'une multiplicité de niveaux, plus ou moins distants l'un de l'autre — le même mot se rattachant à des champs sémantiques différents, suivant qu'il appartient au vocabulaire religieux, juridique, politique, commun ou à tel secteur de ces vocabulaires — donne au texte une profondeur particulière et en fait jouer la lecture sur plusieurs plans à la fois. Entre le dialogue, tel qu'il est échangé et vécu par les protagonistes, interprété et commenté par le chœur, reçu et compris par les spectateurs, il y a un décalage qui constitue un élément essentiel de l'effet tragique. Sur la scène, les héros du drame se servent les uns et les autres, dans leurs débats, des mêmes mots, mais ces mots prennent dans la bouche de chacun des significations opposées²¹. Le terme *nomos* désigne chez Antigone le contraire de ce qu'en toute conviction Créon appelle *nomos* et l'on pourrait, avec Charles-Paul Segal, déceler la même ambiguïté dans les autres termes qui tiennent une place majeure dans la texture de l'œuvre : *philia* et *philia*, *kératos*, *timi*, *sebas*, *lómos*, *orgé*, *deínoí*. Les mots échangés sur l'espace scénique ont moins alors pour fonction d'établir la communication entre les divers personnages que de marquer les blocages, les barrières, l'imperméabilité des esprits, de cerner les points de conflit. Pour chaque protagoniste, enfermé dans l'univers qui lui est propre, le vocabulaire utilisé reste dans sa plus grande partie opaque ; il a un sens et un seul. A cette unilatéralité se heurte violemment une autre unilatéralité. L'ironie tragique pourra consister à montrer comment, au cours du drame, le héros se trouve littéralement « pris au mot », un mot qui se retourne contre lui en lui apportant l'amère expérience du sens qu'il s'obstinait à ne pas reconnaître. Le chœur, le plus souvent, hésite et oscille, rejeté successivement d'un sens vers un autre, ou parfois présentant obscurément une

21. Cf. EUBOÏDÈ, *Phéniennes*, 499-502. « Si la même chose était également pour tous belle et sage, les humains ne connaîtraient pas la controverse des querelles. Mais pour les mortels, il n'est rien de semblable ni d'égal, sauf dans les mots ; la réalité est toute différente. »

22. « Sophocles praise of Man and the Conflicts of the *Antigone* », *Arion*, 3, 2, 1964, p. 46-60.

signification demeurée encore secrète, ou la formulant, sans le savoir, par un jeu de mots, une expression à double sens²³.

C'est seulement pour le spectateur que le langage du texte peut être transparent à tous ses niveaux, dans sa polyvalence et ses ambiguïtés. De l'auteur au spectateur, la langue récupère donc cette pleine fonction de communication qu'elle avait perdue sur la scène entre les personnages du drame. Mais ce que communique le message tragique, quand il est compris, c'est précisément qu'il existe dans les paroles échangées par les hommes des zones d'opacité et d'incommunicabilité. Dans le moment même où il voit les protagonistes adhérer exclusivement à un sens et, ainsi aveuglés, se déchirer ou se perdre, le spectateur doit comprendre qu'il y a en réalité deux sens possibles, ou davantage. Le langage lui devient transparent, le message tragique communicable dans la mesure seulement où il fait la découverte de l'ambiguïté des mots, des valeurs, de l'homme, où il reconnaît l'univers comme conflictuel et où, abondamment ses certitudes anciennes, s'ouvrant à une vision problématique du monde, il se fait lui-même, à travers le spectacle, conscience tragique.

Tension entre le mythe et les formes de pensée propres à la cité, conflits dans l'homme, le monde des valeurs, l'univers des dieux, caractère ambigu et équivoque de la langue — tous ces traits marquent fortement la tragédie grecque. Mais ce qui peut-être la définit pour l'essentiel, c'est que le drame porté sur la scène se déroule à la fois au niveau de l'existence quotidienne, dans un temps humain, opaque, fait de présents successifs et limités, et dans un au-delà de la vie terrestre, dans un temps divin, omniprésent, embrassant à chaque instant la totalité des événements, tantôt pour les cacher, tantôt pour les découvrir, mais sans que rien jamais lui échappe ni ne se perde dans l'oubli. Par cette union et confrontation constantes, tout au long de l'intrigue, du temps des hommes et du temps des dieux, le drame apporte la révélation éclatante du divin dans le cours même des actions humaines.

La tragédie, note Aristote, est l'imitation d'une action, *mimnaisis* πράξεως. Elle figure des personnages en train d'agir, *práttontes*.

23. Sur la place et le rôle de l'ambiguïté chez les Tragiques, cf. W. B. STANFORD, *Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practice*, Oxford, 1939, chap. X-XII.

Et le mot drame provient du dorien *dráma*, correspondant à l'attique *práttis*, agir. De fait, contrairement à l'épopée et à la poésie lyrique, où la catégorie de l'action n'est pas dessinée, l'homme n'y étant jamais envisagé en tant qu'agent, la tragédie présente des individus en situation d'agir ; elle les place au carrefour d'un choix qui les engage tout entiers ; elle les montre s'interrogeant, au seuil de la décision, sur le meilleur parti à prendre. « Πυλάδην, τί δόσεις, Πυλάδε, que faire ? » s'écrit Oreste dans les *Chœphores* et Pelagos constate, au début des *Suppliants*²⁴ (379-80) « Je ne sais que faire ; l'angoisse tient mon cœur ; dois-je agir ou ne pas agir ? » Cependant le roi ajoute aussitôt une formule qui, dans son lien avec la précedente, souligne la polarité de l'action tragique : « Agir ou ne pas agir, καὶ τόχην ἔλαβν, et tenter le destin ? » Tenter le destin : chez les Tragiques, l'action humaine n'a pas en soi assez de force pour se passer de la puissance des dieux, pas assez d'autonomie pour se concevoir pleinement en dehors d'eux. Sans leur présence et leur appui, elle n'est rien ; elle avorte ou porte des fruits tout autres que ceux qu'on avait escomptés. Elle est donc une sorte de pari, sur l'avenir, sur le destin et sur soi-même, finalement pari sur les dieux qu'on espère de son côté. A ce jeu, dont il n'est pas le maître, l'homme risque toujours d'être pris au piège de ses propres décisions. Les dieux lui sont incompréhensibles. Quand il les interroge, par précaution, avant d'agir et qu'ils acceptent de parler, leur réponse est aussi équivoque et ambiguë que la situation sur laquelle on sollicitait leur avis.

Dans la perspective tragique, agir comporte donc un double caractère : c'est d'un côté tenir conseil en soi-même, peser le pour et le contre, prévoir au mieux l'ordre des moyens et des fins ; c'est de l'autre, miser sur l'inconnu et l'incompréhensible, s'aventurer sur un terrain qui vous demeure impénétrable, entrer dans le jeu de forces surnaturelles dont on ne sait si elles préparent, en collaborant avec vous, votre succès ou votre perte. Chez l'homme le plus prévoyant, l'action la plus réfléchie garde le caractère d'un appel hasardeux lancé vers les dieux, et dont on apprendra seulement par leur réponse, le plus souvent à ses dépens, ce qu'il valait et voulait dire au juste. C'est au terme

24. *Chœphores*, 899.

25. *Les Suppliants*, 379-80.

du drame que les actes prennent leur vraie signification et que les agents découvrent, à travers ce qu'ils ont réellement accompli sans le savoir, leur vrai visage. Tant que tout n'est pas encore consommé, les affaires humaines restent des énigmes d'autant plus obscures que les acteurs se croient plus assurés de ce qu'ils font et de ce qu'ils sont. Installé dans son personnage de déshonneur d'énigmes et de roi justicier, con vaincu que les dieux l'inspirent, se proclamant fils de la *Taché*, de l'Heureuse Chance, comment Édipe pourrait-il comprendre qu'il est pour lui-même cette énigme dont il ne devinera le sens qu'en se découvrant le contraire de ce qu'il croyait être : non le fils de la *Taché*, mais sa victime, non le justicier, mais le criminel, non le roi sauveur de sa cité, mais l'abominable souillure dont elle est en train de périr. Aussi pourra-t-il, dans le moment même où il se reconnaît responsable d'avoir de ses propres mains forgé son malheur, accuser la divinité d'avoir à l'avance tout ourdi et tout fait, de s'être plus à le jouer, du début à la fin du drame, pour le mieux perdre²⁶.

Comme le personnage tragique se constitue dans la distance qui sépare *aitimôn* de *êkos*, la culpabilité tragique s'établit entre l'ancienne conception religieuse de la faute-souillure, de l'*kamarhâ*, maladie de l'esprit, délire envoyé par les dieux, engendrant nécessairement le crime, et la conception nouvelle où le coupable, *kamarhôn* et surtout *aditôn*, est défini comme celui qui, sans y être contraint, a choisi délibérément de commettre un délit²⁷. En s'efforçant de distinguer des catégories de faute relevant de tribunaux différents, le $\phi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\delta\acute{\iota}\kappa\tau\omicron\varsigma$, $\acute{\alpha}\kappa\omicron\upsilon\sigma\iota\omicron\varsigma$, $\acute{\epsilon}\kappa\omicron\upsilon\sigma\iota\omicron\varsigma$, —

26. Cf. R. P. WASSINGTOWN-INGRAM, *op. cit.* : et, en ce qui concerne le même problème chez Eschyle, A. LESKY, « Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus », *The Journal of Hellenic Studies*, 86, 1966, p. 78-85. Comme le note Lesky, « freedom and compulsion are united in a genuinely tragic way » parce qu'un des traits majeurs de la tragédie d'Eschyle est précisément « the close union of necessity imposed by the Gods and the personal decision to act ».

27. Dans la formule qu'Eschyle met dans la bouche du Coryphée (*Agamemnon*, 2337-8), les deux conceptions contraintes se trouvent en quelque sorte superposées ou confondues dans les mêmes mots. Par son ambiguïté, la phrase prête en effet à une double interprétation : $\text{N}\delta\upsilon\ \delta\epsilon\ \tau\omicron\upsilon\sigma\iota\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\ \alpha\iota\upsilon\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\ \mu\omicron\upsilon\lambda\omicron\iota\tau\omicron\upsilon\ \delta\iota\omicron\upsilon\ \text{r}$: « Et maintenant s'il lui faut payer le sang qu'ont répandu ses ancêtres » mais aussi : « Et maintenant s'il lui faut payer le sang qu'il a répandu autrefois. » Dans le premier cas, Agamemnon est victime d'une malédiction ancestrale : il paie pour des fautes qu'il n'a pas commises. Dans le second, il expie les crimes dont il est responsable.

même s'il le fait encore de façon maladroite et hésitante —, le droit met l'accent sur les notions d'intention et de responsabilité ; il soulève le problème des degrés d'engagement de l'agent dans ses actes. D'autre part, dans le cadre d'une cité où tous les citoyens dirigent, au terme de discussions publiques, de caractère profane, les affaires de l'État, l'homme commence à s'expérimenter lui-même en tant qu'agent, plus ou moins autonome par rapport aux forces religieuses qui dominent l'univers, plus ou moins maître de ses actes, ayant plus ou moins prise, par sa *grômhê*, sa *phronêsis*, sur son destin politique et personnel. Cette expérience, encore flottante et indéfinie de ce qui sera dans l'histoire psychologique de l'homme occidental la catégorie de la volonté (on sait qu'il n'y a pas en Grèce ancienne de véritable vocabulaire du vouloir), s'exprime dans la tragédie sous forme d'une interrogation anxieuse concernant les rapports de l'agent à ses actes : dans quelle mesure l'homme est-il réellement la source de ses actions ? Alors même qu'il en délibère dans son for intérieur, qu'il en prend l'initiative, qu'il en assume la responsabilité, n'ont-elles pas ailleurs qu'en lui leur véritable origine ? Leur signification ne demeure-t-elle pas opaque à celui qui les commet, les actes tirant leur réalité, non des intentions de l'agent, mais de l'ordre général du monde auquel seuls les dieux président.

Pour qu'il y ait action tragique, il faut que se soit déjà dégagée la notion d'une nature humaine, ayant ses caractères propres, et qu'en conséquence les plans humain et divin soient assez distincts pour s'opposer ; mais il faut aussi qu'ils ne cessent pas d'apparaître inséparables. Le sens tragique de la responsabilité surgit lorsque l'action humaine fait une place au débat intérieur du sujet, à l'intention, à la préméditation, mais qu'elle n'a pas acquis assez de consistance et d'autonomie pour se suffire entièrement à elle-même. Le domaine propre de la tragédie se situe à cette zone frontière où les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines, où ils prennent leur sens véritable, ignoré de l'agent, en s'intégrant dans un ordre qui dépasse l'homme et lui échappe. Chez Thucydide, la nature humaine, l' $\acute{\alpha}\nu\theta\upsilon\pi\omicron\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\ \phi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, se définit en contraste absolu avec la puissance religieuse qu'est la $\text{T}\acute{\upsilon}\chi\eta$. Ce sont deux ordres de réalités radicalement hétérogènes. Dans la tragédie, elles constituent plutôt les deux aspects, opposés mais complémentaires, les deux pôles d'une même réalité ambiguë.

Toute tragédie joue donc nécessairement sur deux plans. Son aspect d'enquête sur l'homme, comme agent responsable, a seulement valeur de contrepoint par rapport au thème central.

On se tromperait donc en braquant tout l'éclairage sur l'élément psychologique. Dans la scène fameuse du tapis de l'*Agamemnon*, la décision fatale du souverain tient sans doute à sa pauvre vanité d'homme, aussi peut-être à la mauvaise conscience d'un mari d'autant plus enclin à céder aux prières de sa femme qu'il lui ramène Cassandre en concubine à la maison. Mais l'essentiel n'est pas là. L'effet proprement tragique provient du rapport intime en même temps que de l'extraordinaire distance entre l'acte banal de marcher sur un tapis de pourpre, avec ses motivations trop humaines, et les forces religieuses qui se trouvent par lui inexorablement déclenchées.

Dès qu'Agamemnon a posé le pied sur le tapis, le drame est consommé. Et si la pièce se prolonge encore quelque temps, elle ne saurait rien apporter qui ne soit d'ores et déjà accompli. Passé, présent, futur sont venus se fondre en une seule et même signification, révélée et condensée dans le symbolisme de cet acte d'*akéivis* impie. On sait désormais ce que fut réellement le sacrifice d'Iphigénie : moins l'obéissance aux ordres d'Artémis, moins le dur devoir d'un roi qui ne veut pas commettre de faute à l'égard de ses alliés²⁸, que la coupable faiblesse d'un ambitieux dont la passion conspirant avec la divine *Tschkēnē* s'est résolue à immoler sa propre fille ; on sait ce que fut la prise de Troie : moins le triomphe de la justice et le châtiement des coupables que la destruction sacrilège de toute une cité avec ses temples ; et dans cette double impiété revivent les crimes plus anciens des Atrides et s'inscrivent déjà tous ceux qui vont suivre : le coup frappant Agamemnon et qui atteindra finalement Clytemnestre à travers Oreste. En ce point culminant de la tragédie, où tout se noue, c'est le temps des dieux qui surgit sur la scène et se donne à voir dans le temps des hommes.²⁹

III

Ebauches de la volonté dans la tragédie grecque

28. Cf. *Agamemnon*, 213.

29. *Ibid.*, 187 : *ἔκστασις τοῦ χρόνου ἐπιμαρτυρεῖται*. Sur ce vers, cf. le commentaire d'Ed. Fraenkel, *Agamemnon*, Oxford, 1950, II, p. 115, avec renvoi au v. 219, p. 127-8.

30. Sur les rapports des deux ordres de temporalité, on se reportera à l'étude de P. Vidal-Naquet, « Temps des dieux et temps des hommes », *Revue de l'histoire des religions*, 157, 1960, p. 35-80.