

JACQUELINE DE ROMILLY
Professeur à la Sorbonne (Paris)

LES HÉROS TRAGIQUES ET LA CONDITION HUMAINE

Le titre de cette conférence est terriblement général: il ne s'agit pas du résultat d'une recherche, mais simplement de réflexions. En traitant soit du rôle des chœurs dans la tragédie, soit de la définition du genre tragique, soit encore de telle tragédie en particulier, j'ai souvent rencontré un même problème, qui m'a embarrassée; j'ai donc voulu profiter de l'occasion qui m'était offerte, et chercher à mettre au net mes idées sur ce problème, cela dans le lieu même qui fut la patrie de la tragédie.

Ce problème est le suivant: il consiste à savoir comment il se fait que, dans la tragédie, ou à propos de la tragédie, on ne cesse de parler de l'homme en général et de la condition humaine, alors que les héros tragiques sont des personnages tellement à part, et tellement peu représentatifs de cette condition humaine. Je veux bien que les auteurs tragiques aient choisi, dans le bagage des anciens mythes et, des anciennes légendes, ce qui était le plus proche de nous et le moins bizarre, qu'ils aient évité les monstres et les métamorphoses; mais malgré tout!... Malgré tout, il s'agit de rois légendaires, aux passions violentes et aux crimes monstrueux. Œdipe tue son père et épouse sa mère, Clytemnestre tue son mari, Oreste sa mère, Médée ses enfants, Agamemnon sa fille. Est-ce la condition humaine, cela? Et encore, dans ce dernier cas, il s'agit d'un sacrifice aux dieux, non d'un assassinat; or les Athéniens du Vème siècle ne pratiquaient pas de sacrifices humains, pas plus que nous. On est là dans un

monde irréel. Alors, comment ont fait ces auteurs pour qu'à propos de personnages pareils et d'actions si exceptionnelles, nous parlions tous de condition humaine? Je voudrais chercher d'abord quels moyens particuliers, propres à la tragédie grecque, ont rendu ce résultat possible; et ensuite quelles habitudes d'esprit cela suppose de la part des Grecs d'alors.

Les moyens particuliers auxquels je pense sont essentiellement, chacun s'en doute, l'usage des chœurs.

Car il ne faut jamais oublier que la tragédie grecque se joue dans deux lieux à la fois, et que les personnages n'y sont jamais seuls. Or les chants du chœur, dans les pièces que nous avons, servent manifestement à donner à l'action un retentissement plus large, plus général, plus universel.

Ils le font déjà un peu dans la mesure où les hommes ou les femmes qui forment le chœur sont liés à l'action, et où leur sort dépend de son issue. Le drame, en effet, ne concerne pas seulement Agamemnon ou les Atrides, mais les sujets d'Agamemnon, d'autres hommes, des hommes comme nous. Cela, déjà, en accroît la résonance.

Mais surtout, dans la mesure où ces hommes et ces femmes qui composent le chœur ne peuvent pas prendre part à l'action, malgré les craintes et les espoirs avec lesquels ils la suivent, dans la mesure où ils en sont coupés, et restent enfermés dans un espace autre, *l'orchestra*, ils sont aussi amenés à contempler cette action, et à la commenter, lui donnant par là même plus de relief et la rattachant à une réflexion plus large et plus générale.

Pour le démontrer, il faudrait expliquer dans le détail la structure de tous les chants dans toutes les tragédies: je ne le ferai pas. Mais je voudrais évoquer, d'après quelques exemples, la variété des procédés par lesquels s'effectue cette généralisation. En effet, cette variété est grande; mais elle fait d'autant mieux ressortir l'existence d'une même tendance qui se maintient d'Eschyle à Euripide.

Chez Eschyle, les choses sont claires: la méditation du chœur est en général orientée, d'un bout à l'autre de la pièce, vers la même question. D'un bout à l'autre de la pièce, le chœur se demande quel va être le sort

du héros. Il se le demande avec angoisse puisque, je viens de le dire, les chœurs sont passionnément intéressés au déroulement de l'action. Mais cette angoisse même le fait réfléchir: d'un bout à l'autre d'une pièce d'Eschyle, les membres du chœur fondent leurs raisons de craindre ou d'espérer sur une réflexion générale concernant la justice des dieux. Ils ont peur parce que les dieux punissent telle ou telle faute; ils espèrent parce que les dieux suspendent leur colère pour telle ou telle raison.

Par là ces chœurs obligent le spectateur à tourner son regard vers ce domaine supérieur, où, au lieu de voir s'affronter Agamemnon et Clytemnestre, on voit en fait se jouer la relation des hommes aux dieux. Ils l'obligent à reconnaître dans l'action le procès de la condition humaine.

Je prendrai pour exemple *Agamemnon*: vous vous y intéressez cette année. Chacun sait que le chœur, dès son entrée, est plein d'angoisse, d'angoisse pour l'armée grecque et pour le roi: "Voici déjà dix ans...". Il rappelle les souvenirs du départ, et les présages. Et peu à peu la méditation se fait générale: juste au milieu, au centre de ce chant, vient la grande loi de Zeus, apprendre par la souffrance (πάθει μάθος). C'est la loi qu'il a fixée pour tous, pour les mortels, θροτούς (177). L'on redescend ensuite au sacrifice d'Iphigénie, à l'inquiétude immédiate. Mais, juste au centre, il y a eu cette montée à l'universel et ce rapprochement redoutable entre Agamemnon et les règles souveraines imposées par les dieux aux hommes.

Or cela continue. Chaque événement est ainsi transposé par un chant du chœur, interprété, repensé en termes de justice divine.

À la nouvelle de la victoire, le chœur chante, non pas cette victoire, mais la justice divine dont elle est l'illustration: "Ils peuvent dire que le coup vient de Zeus" (Διὸς πλάγαν ἔχουσιν εἰπεῖν). La méditation est donc à nouveau générale. Elle est même si générale qu'elle permet un merveilleux glissement des fautes de Pâris et d'Hélène (punies par les dieux) aux fautes d'Agamemnon (dont le châtement menace). Et, même alors, le chœur ne dit pas "Agamemnon a fait couler le sang, j'ai peur pour lui". Il dit, en général: θαρῆα δ' ἄστων φάτις σὺν κότῳ (456) et encore: τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ ἄσκοποι θεοί (461). Cette grande loi donne à ses craintes quelque chose de plus redoutable, de plus menaçant. Et la règle est si universelle que ces vieillards sans force souhaitent tout à coup, assez bizarrement, ne jamais s'y exposer:

Κρίνω δ' ἄφθονον ὄλβον·
μήτ' εἴην πολιπόρθης... (471-472)

L'exemple d'Agamemnon vaut pour chacun.

On pourrait faire une analyse équivalente pour le chant suivant où le chœur se demande si les dieux punissent la prospérité ou seulement les actes impies et où il cherche à préciser la règle qui vaut pour tous, "sous les toits enfumés" et "dans les palais semés d'or". A chaque étape de l'action, on trouve donc la même transposition. Et c'est grâce à elle qu'Agamemnon n'est pas un mari qui tue sa femme, mais un homme qui se heurte à une règle infaillible, à une puissance supérieure — qui se heurte au fait qu'il est un homme, soumis, comme tous les hommes, à la terrible justice des dieux.

Je ne continuerai pas l'analyse de la pièce. J'aimerais pourtant le faire. Mais vous le ferez sans moi. Et vous verrez aussi sans moi ce beau chant de victoire des *Choéphores*, où le chœur évoque l'action d'Oreste sur deux plans à la fois:

Ἔμολε μὲν δίκᾳ Πριαμίδαις χρόνῳ...
Ἔμολε δ' ὧ μέλει...

(935sqq.)

Donc, d'abord la Justice, et ensuite seulement Oreste. Encore Oreste n'est-il pas nommé, et un pouvoir divin surgit-il aussitôt à ses côtés:

Ἔθιγε δ' ἐν μάχᾳ χερὸς ἐτητύμως
Διὸς κόρα· Δίκαν δέ νιν
προσαγορεύομεν.

Une loi générale et solennelle a remplacé l'action particulière et individuelle.

Un exemple, encore, hors de l'*Orestie*. Je l'emprunte aux *Sept contre Thèbes*. Quand Étéocle, victime de la malédiction paternelle, s'apprête à aller combattre son frère, le chœur a peur, ici encore. Il a même peur pour sa propre vie, puisque le sort des deux frères risque d'entraîner la perte de Thèbes toute entière, et de ses habitants les plus humbles. Par sympathie, par respect, mais aussi par égoïsme, il est donc normal que le chœur dise sa crainte pour Étéocle et pour Thèbes. Mais il ne dit pas: "J'ai peur pour

Étéocle, j'ai peur pour Thèbes", il dit: Πέφρικα τὰν ὧλεστοίκον θεόν, οὐ θεοῖς ὁμοίαν... Ἐρινύν... (720). Sa peur se fonde sur une idée morale, religieuse, en tout cas sur une raison mettant en cause le rapport des hommes et des dieux. De même il revient sur les fautes passées, fautes bien précises, et propres à la famille de Laïos; mais ces fautes l'effraient à cause du sort que les dieux font, en général, aux mortels trop sûrs d'eux, à ces mortels entreprenants dont la prospérité s'est démesurément accrue (769: ἀνδρῶν ἀλφηστῶν). Ces formules générales constituent un signe assez extérieur; mais il révèle bien l'espèce de transposition perpétuelle, par laquelle les chants du chœur traitent d'une émotion immédiate en termes de condition humaine et de justice divine. Entre le particulier et le général, entre l'émotion et la méditation, il y a un aller et retour constant, qui transforme ainsi le personnage dramatique en personnage tragique.

D' ailleurs, je pense que l'on m'accordera qu'il en est ainsi chez Eschyle. Mais l'important est qu'il en est exactement de même avec Sophocle, encore que le procédé soit chez lui différent.

Dans *Antigone*, par exemple, le chœur ne suit pas les étapes d'un grand problème théologique. Il n'a pas de si hauts soucis. Mais il n'en est pas moins vrai qu'il salue, lui aussi, chaque épisode d'une méditation sur les forces morales engagées, et sur leur sens humain. L'intérêt du poète s'est reporté de la justice divine sur l'action de l'homme, sur la façon dont il peut se comporter en présence des désastres incompréhensibles qui le frappent. Mais l'interrogation n'est pas moins générale.

Le cas est particulièrement net pour le chant célèbre qui suit l'annonce de l'ensevelissement de Polynice. Le chœur chante alors les audaces dont est capable — qui cela? le coupable? non pas: l'homme! "Il est bien des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grande que l'homme"...

Πολλὰ τὰ δεινὰ κούδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει.

De même, après la condamnation d'Antigone, il évoque... quoi? non pas les malheurs d'Antigone, mais la série des maux qui se suivent dans une famille, quelle qu'elle soit, et les châtiments de l'aveuglement, quel qu'il soit; la généralité du chant apparaît jusque dans la forme:

Εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἀγευστος αἰών·

Οἷς γάρ ἂν σεισθῇ θεῶθεν δόμος, ἅτας

οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἔρπον·

(582sqq.)

Après l'intervention d'Hémon, il chante l'amour qui influence... qui cela? tous les êtres dans l'univers:

Καὶ σ' οὐτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεις
οὐθ' ἀμερίων σέ γ' ἀνθρώ-
πων...

(787-790)

Enfin lorsque l'on emmène Antigone, il ne chante pas ses malheurs; et il ne peut pas non plus dire que ce sont les malheurs de tous. Mais par une série d'exemples analogues, il fait apparaître que le cas d'Antigone n'est pas un exemple isolé et qu'il y en a eu d'autres comme elle:

Ἔτλα καὶ Δανάας... (944)

Ζεύχθη δ' ὀξύχολος παῖς ὁ Δρύαντος... (955)

Par là, le destin d'Antigone devient lui aussi le signe d'un destin qui la dépasse et qui peut frapper lourdement les êtres les plus nobles par la naissance. Cette sorte d'élargissement fait que les malheurs des héros deviennent comme une menace pesant sur tous, inexorable — tragique.

D'autre part, le premier et le dernier de ces chœurs appellent un mot de commentaire.

Dans le premier, celui sur les audaces humaines, il semble que le chœur juge mal. Quand il parle des erreurs de l'homme, cette généralité désigne à ses yeux Antigone; or, le spectateur, déjà averti par les scènes précédentes, ne doit pas tarder à découvrir que l'erreur est celle de Créon. Mais n'est-ce pas très beau? La leçon générale bien claire portant sur les fautes de l'homme reste valable; il s'en ajoute seulement une autre, qui n'est que suggérée, sur la difficulté de juger et sur la solitude des héros. Le spectateur sent seulement une légère surprise, un malaise: il découvre malgré lui la complexité des choses humaines et s'en effraie.

Quant au dernier chœur cité, celui sur Danaé et Lycurgue, il est intéressant dans la mesure où il nous présente une forme de généralité qui n'est que l'addition de cas individuels. Or c'est là ce que l'on rencontre le plus souvent chez Euripide.

Chez ce dernier, très souvent, les chœurs ont bien l'air de ne penser qu'à eux. Ils disent "je". Mais ce "je" lui-même est une façon de prolon-

ger les malheurs des héros en y mêlant, ou en leur opposant, une foule anonyme.

J'en prendrai pour exemple *Hécube*. Cette tragédie, sans unité, paraît toute entière construite autour d'une héroïne exceptionnellement maltraitée — une reine tombée en esclavage, une mère qui pleure tous ses enfants (dont l'un est mort assassiné), et qui se venge de façon horrible. Mais, grâce au chœur, cette pièce devient la tragédie de la guerre en général. En effet, les captives qui forment le chœur ne cessent d'évoquer, en contrepoint (ἀντίστιξις) de ces maux sans pareils, leur souffrance à elles. Elles ne seront pas, comme Polyxène, sacrifiées sur une tombe; mais elles seront, comme elle, soumises à des maîtres. Aussi, dans leur premier chant, se demandent-elles qui est celui dont elles dépendront: τῷ δουλόσυνος πρὸς οἶκον κτηθεῖς' ἀφίζομαι; (449 sqq.): grâce à ce premier chant angoussé, le sort de Polyxène devient le signe particulièrement éclatant de celui des autres, qui en constituent comme l'orchestration amplifiée. Plus loin, même retour du chœur sur lui-même, en une apparence d'égoïsme: Ἔμοι χρεὴν συμφοράν, / ἔμοι χρεὴν πημονὰν γενέσθαι, / Ἰδαίαν δτε πρῶτον ὕλαν / Ἀλέξανδρος εἰλατίναν / ἐτάμεθ', ἄλιον ἐπ' οἶδμα ναυστολήσων / Ἐλένας ἐπὶ λέκτρα...

(630 sqq.)

Et cette fois l'élargissement est si net que le chœur formé de Troyennes en vient à évoquer la souffrance parallèle des femmes grecques en deuil. Les malheurs de Troie deviennent les malheurs de la guerre. Cela jusqu'au moment où éclate le grand chant des vers 905-951, rappelant la nuit des femmes à Troie, dans la tiédeur des chambres où se déroulait la vie quotidienne:

Ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις / μίτραισιν ἐρρυθμιζόμεν / χρυσέων ἐνόπτρων λεύσ- / σουσ' ἀτέρμονας εἰς αὐγὰς, / ἐπιδέμνιος ὥς πέσοιμ' ἐς εὐνάν. / Ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν.

(923-928)

Il ne s'agit pas d'Hécube, mais de femmes ordinaires que vient frapper la guerre. Et cela nous dit le vrai sens, le sens humain, des aventures de la reine. Inversement, aucun chant du chœur un peu étoffé ne vient commenter la vengeance d'Hécube, qui, elle, sort du cadre commun.

Entre le héros tragique et la condition humaine, les chants du chœur



font donc la liaison, de toutes les façons possibles. Et ceci comporte déjà quelques enseignements.

Le premier concerne les hellénistes. On critique souvent ceux qui traitent de la philosophie des auteurs tragiques ou de leurs idées; on leur rappelle qu'il s'agit d'auteurs de théâtre et non de philosophes. On a tort. Les livres des hellénistes peuvent être mauvais ou imprudents; mais les auteurs tragiques grecs nous portent eux-mêmes à ce genre de questions puisqu'il n'est pas un moment de l'action qui ne reçoive aussitôt, dans un chant du chœur, son contrepoint de réflexion très générale. Les tragédies sont en partie méditations.

Un autre enseignement concerne les gens de théâtre. Car il est clair que ces chants du chœur constituent — et même encore chez Euripide — une partie essentielle de la tragédie. Il est donc monstrueux de donner, comme on le fait parfois hors de Grèce, des représentations de tragédies dans lesquelles les parties chantées sont abrégées ou sacrifiées. Les tragédies grecques ne peuvent s'en passer.

Enfin une dernière remarque concerne, non plus les représentations, mais les pièces modernes relatives aux héros grecs. N'ayant plus à leur disposition ces grands chants du chœur, les auteurs cherchent à établir la même liaison par des procédés tout autres: ils usent d'une familiarité inattendue pour nous suggérer que le héros est ou était "comme nous"; ils parlent de "la petite Électre" ou de "la petite Antigone", de leurs jouets d'enfants, de leur vie quotidienne... Ainsi on rapproche les héros de la condition commune, mais de façon sentimentale et en les évoquant avant leur action même: le rapprochement ne porte pas sur le sens même de cette action. Et quelque chose se perd — quelque chose qui était essentiel à la tragédie de la Grèce ancienne.

Mais cette comparaison avec les héros vus par le théâtre moderne nous oblige à regarder maintenant vers cet autre aspect de la tragédie grecque: vers les héros, vers la scène. Y retrouve-t-on le même souci de généralisation humaine que dans les chœurs?

En un certain sens, il y a, naturellement, accord. Il serait ainsi facile

de montrer que les personnages ont, un peu comme le chœur, l'habitude de s'exprimer sous forme générale, qu'ils aiment les pensées abstraites, les références perpétuelles à ce qui est de règle chez les hommes, ou, comme ils disent, chez les mortels. Il serait facile aussi de montrer que leur psychologie reste simple, réduite, linéaire, et que cette sobriété s'adapte plus facilement que nos nuances modernes à la réflexion générale des chœurs. D'ailleurs, comment en serait-il autrement? Les acteurs se dressent, dehors, le visage caché par des masques, dépouillés de tout individualisme, de tout réalisme. Et la signification humaine prend d'autant plus de relief que les traits particuliers sont plus laissés dans l'ombre.

Évidemment, il faut distinguer. Chez Eschyle, la part de la psychologie est minime, si bien que la signification théologique s'impose avant toute autre. On ne sait pas grand' chose, par exemple, des mobiles propres de Clytemnestre. Est-ce qu'elle tue son mari parce qu'elle est une femme infidèle, qui ne veut pas être arrachée à son amant, ou qui craint le châtiment? Ou bien le tue-t-elle parce qu'elle est la mère offensée qui ne pardonne pas le sacrifice d'Iphigénie? Eschyle ne nous le dit guère. En revanche, il ne cesse d'expliquer quelles raisons les dieux avaient de permettre ce meurtre. On a d'autant plus de réflexions sur la justice divine que l'on a moins de psychologie. Chez Sophocle, les ressorts de l'âme humaine ont pris de l'importance. Mais les personnages s'identifient si totalement avec le sentiment ou la règle de conduite qu'ils ont décidé de suivre que la résonance universelle du drame se dégage d'autant plus nettement. Antigone incarne un principe et Créon un autre. Et ces principes peuvent se reconnaître en tout temps. Nous en avons eu des preuves dans l'histoire récente. Si bien que le caractère plus simple de la présentation psychologique rend plus clair le sens humain de l'œuvre. Chez Euripide, enfin, la psychologie des passions a pris une grande place. Les mobiles de Médée sont bien mieux mis en relief que ceux de Clytemnestre; et ces mobiles la divisent bien plus que ceux d'Antigone ou d'Ajax. On connaît ses passions; on en connaît les excès et les cheminements irrationnels, coupés d'hésitations et de brusques revirements. De fait, ces passions sont devenues essentielles pour expliquer tous les bouleversements humains, avec leur sens ou leur absence de sens. Mais il reste que chacun incarne une passion unique, sans nuance, extrême; chacun, par conséquent, semble

en illustrer avec plus d'évidence le mécanisme, le danger, les conséquences.

Tout cela est vrai; et on ne saurait douter que la simplicité des lignes rende plus frappant le dessin d'ensemble. Pourtant, est-ce bien rendre justice aux héros tragiques? Simples, oui, ils le sont. Mais cette simplicité ne les rapproche pas de nous: elle les grandit, les rend uniques, terribles, sans aucune commune mesure avec nous. Ils sont, je l'ai dit, extrêmes. Médée ne ressemble pas aux femmes trahies que nous pouvons connaître, ni Clytemnestre aux femmes infidèles qui attendent leur mari au retour de la guerre. Elles en diffèrent, et pas seulement parce qu'elles tuent. Elles en diffèrent parce que leur rage, leur volonté, leur mystère, leur donnent une dimension toute autre, et que le poète l'a voulu ainsi.

Les héros tragiques, en effet, sont toujours délibérément situés hors de l'humanité courante. Les poètes insistent sur leurs parentés divines, sur le passé monstrueux de leur famille, sur le contraste qui les oppose aux hommes ou aux femmes ordinaires formant les chœurs. Ils aiment insister sur la violence sans pareille de leur sentiments — comme pour Hécube, qui dépasse l'humain tant par l'intensité de son désespoir que par la cruauté de sa vengeance. Ils aiment les situer dans un univers inquiétant, comme celui de la magie barbare avec Médée, ou celui des miracles dionysiaques avec Penthée et Agavè. Ils aiment attirer l'attention sur le caractère sans précédent de leur situation — que ce soit Ajax, avec sa folie et ses bêtes égorgées, ou bien Philoctète, avec ses années de souffrance dans la plus complète solitude.

Ce souci est si réel dans la tragédie qu' il se traduit jusque dans la seule de toutes les tragédies qui soit, en fait, une pièce d'actualité — à savoir les *Perses* d' Eschyle. Car Eschyle, représentant des événements que son public venait de vivre, est arrivé à les éloigner de lui pour leur conférer une sorte de grandeur mythique. En situant l'action en Perse, en faisant se succéder les noms propres barbares, les rites barbares, les cris barbares, il a en quelque sorte remplacé l'éloignement historique du mythe par le dépaysement dans l'espace. En outre il a surélevé le quotidien en faisant intervenir plus largement que nulle part ailleurs l'élément sacré et la causalité divine. Enfin il a grandi la réalité en poussant à l'extrême les conséquences du désastre, et pour le roi et pour l'empire perse. La victoire

grecque de Salamine est ainsi devenue un lointain désastre voulu par les dieux et lourd de conséquences.

Or ce dernier trait est essentiel. Car toujours, quels que soient les caractères, les lieux ou les temps, le malheur tragique est exceptionnel, sans précédent, extrême. C'est ce que proclament volontiers les héros eux-mêmes, lorsqu'ils connaissent le malheur. Ils demandent à tous de constater le caractère terrible de leur épreuve, ou le contraste non moins terrible que celle-ci fait avec leur sort antérieur ou avec leur mérite. Ajax le dit:

Ὅρᾳς τὸν θρασύν, τὸν εὐκάρδιον,
τὸν ἐν δαφοῖς ἄτρεστον μάχαις...
... Οἶμοι γέλωτος, οἶον ὕβρισθην ἄρα.

(364)

Mais déjà Prométhée avait eu de semblables exclamations. Et Antigone en aura d'analogues, et aussi Héraclès. Tous mettent en relief cette portée exceptionnelle de leur malheur, qui doit nous toucher d'autant plus qu'il est plus exceptionnel.

Mais alors, cela va-t-il avec ce que nous avons vu des chœurs? Comment réconcilier ces chants si soucieux d'universalité et cette action si tendue vers l'exceptionnel? Le problème que je posais en commençant s'est un peu précisé, mais il ne s'est, du moins en apparence, nullement résolu.

Et pourtant l'opposition est peut-être moins grande qu'il n'y paraît. Car, après tout, les chœurs ne disent-ils pas aussi, et très souvent, que le malheur auquel ils assistent est unique, sans précédent, extrême? Les héros s'élèvent au-dessus du commun des mortels et cela déjà est dangereux: le chœur le dit, en tremblant. Les audaces en sont accrues, les désastres aggravés. Cela aussi, le chœur le dit. Et c'est précisément là-dessus qu'il se fonde: car l'exemple des héros est d'autant plus probant pour la condition humaine que ces héros sont plus exceptionnels.

Je pense en particulier au texte célèbre d'*Œdipe Roi*, dans lequel le chœur, qui vient d'apprendre le malheur d'*Œdipe*, se laisse aller aux

plaintes. Il ne s'écrie pas: "Pauvre Œdipe!". Il s'écrie: "Pauvres générations humaines, je ne vois qu'un néant!"

Ἰὼ γενεαὶ θροτῶν,
ὥς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μη-
δὲν ζώσας ἐναριθμῶ.

(Ed. Roi, 1186)

Et il précise:

Τὸν σὸν τοι παράδειγμ' ἔχων,
τὸν σὸν δαίμονα, τὸν σὸν, ὦ
τλαῖμον Οἰδίποδα, θροτῶν
οὐδὲν μακαρίζω.
Ὅστις καθ' ὑπερβολὰν
τοξεύσας ἐκράτησε τοῦ
πάντ' εὐδαίμονος ὄλθου

τανῦν δ' ἀκούειν τις ἀθλιώτερος;
τίς ἄταις ἀγρίαις, τίς ἐν πόνοις
ξύνοικος ἀλλαγᾷ βίου;

C' est donc bien parce qu'il a connu un destin d' exception, un destin limite, qu' Œdipe est devenu, pour la condition humaine en général, un paradigme. Et tel est le principe qui inspire le plus souvent les chœurs.

Naturellement, la relation n' est pas toujours aussi clairement formulée. Le héros peut être, comme Philoctète, un exemple d' endurance humaine, par le caractère exceptionnel des ses maux (*Philoctète*, 169 sqq.). Il peut offrir un exemple décourageant: ainsi la mort d' Agamemnon et la série des crimes auxquels elle est liée doit faire désespérer les mortels:

Καὶ τῷδε πόλιν μὲν ἐλεῖν ἔδοσαν
μάκαρες Πριάμου, θεοτίμητος δ'
οἴκαδ' ἱκάνει· νῦν δ' εἰ προτέρων
αἱμ' ἀποτείσει
καὶ τοῖσι θανοῦσι θανῶν ἄλλων
ποινὰς θανάτων ἐπικρανεῖ,

τίς <τίς> ἄν εὔξαιτο θροτῶν ἄσινεῖ
δαίμονι φῶναι τάδ' ἀκούων;

(*Agamemnon*, 1335 sqq.)

Le rapport peut même ne pas être formulé en toutes lettres par un chœur soucieux de commentaire. Mais le principe est toujours le même: il consiste toujours, dans la tragédie grecque, à reconnaître, dans un exemple aussi extrême que possible, les résonances les plus largement humaines.

Cette démarche si remarquable est, je crois, essentiellement grecque.

Le fait de présenter ce qui est particulier, individuel, unique, sous la forme la plus universelle possible se retrouve dans l'histoire de Thucydide. Elle se retrouve aussi dans ces œuvres de la sculpture grecque, où chaque statue, chaque visage, est à la fois différent des autres, et cependant comme dépersonnalisé, dépouillé de ce que les modèles pouvaient avoir de plus individuel.

Mais ceci n'est que trop connu. En revanche, on s'avise moins souvent de la tendance qu'avaient les Grecs du Vème siècle avant J.C. à tirer des enseignements universels à partir de cas limites, de cas extrêmes. Pour le mythe, cependant, c'est très exactement ce que faisait Pindare. Et, puisque j' ai nommé Thucydide, n'est-ce pas très exactement ce qu'il a voulu faire en histoire? Car il nous dit bien, dans l' introduction de son œuvre, que la guerre du Péloponnèse a été exceptionnelle, plus terrible qu'aucune autre le fut jamais: Κίνησις γὰρ αὕτη μεγίστη δὴ τοῖς Ἑλλήσιν ἐγένετο καὶ μέρει τινὶ τῶν βαρβάρων, ὥς δὲ εἰπεῖν καὶ ἐπὶ πλεῖστον ἀνθρώπων (Thuc. I,1). Mais, peu après, il précise qu'il souhaite que son récit de cette guerre exceptionnelle puisse être utile pour ceux qui voudront voir clair dans les événements passés mais aussi futurs: τῶν μελλόντων ποτὲ αὖθις κατὰ τὸ ἀνθρώπινον τοιοῦτων καὶ παραπλησίων ἔσεσθαι (Thuc. I,22,4). Dans le domaine de l' analyse rationnelle, ce souci de rejoindre l' ἀνθρώπινον coïncide avec le souci tragique de rejoindre, dans le sort des héros, la condition des ταλαίπωροι θροτοί.

Et, finalement, le procédé qui consiste à partir des faits les plus saisissants ou les plus marquants est un peu aussi celui de Platon, lorsque, dans

la *République*, il cherche à définir ce qu'est la justice en la considérant dans l'image agrandie qu'en offre la cité.

Appliqué aux souffrances de l'homme, le procédé tragique est donc bien, pour l'essentiel, celui que les auteurs contemporains des tragiques employaient dans la réflexion historique ou philosophique.

*

Mais le rapprochement avec Thucydide n'a pas fini de nous livrer ses enseignements. Il est bien vrai que tout d'abord il nous rassure en nous offrant le témoignage d'une démarche similaire à celle de la tragédie. Mais en même temps il contient un avertissement, et nous permet de revenir à la tragédie afin d'en mieux comprendre le mécanisme fondamental.

Car il est vrai que l'histoire de Thucydide doit aider à voir clair dans les événements qui ressembleront à ceux que rapporte le récit. Mais cela ne veut pas dire qu'on y trouve, clairement dégagées et mises en formules, des leçons applicables à ces événements. Il n'y a pas de leçon. Et quand Polybe a voulu en dégager, dans son histoire, il n'a dégagé que des règles aussi pauvres que les considérations d'un chœur de tragédie sur la vie humaine.

C'est que, dans Thucydide, les réflexions générales et les simplifications suggèrent non pas une leçon, mais des leçons; ou plutôt elles orientent l'esprit, lui permettant de saisir ce qui est en jeu, ce qui risque de se produire, ce qui va presque certainement se produire. Elles l'aident à peser la valeur de chaque geste, de chaque bon ou mauvais calcul, de chaque passion. Elles donnent à l'événement des significations plus riches. Mais elles jouent ce rôle pour un événement donné, dans un récit particulier.

Or il en va de même dans la tragédie. Car les réflexions générales, que nous avons relevées et qui sont si volontiers prêtées au chœur, ne donnent assurément pas le sens de la tragédie. Quoi? tant de détours pour nous dire que la condition humaine est fragile? Il n'était pas besoin de tant de désastres pour nous convaincre d'une si piètre vérité. En fait, les chants du chœur, comme les discours de Thucydide, orientent notre attention; ils nous rappellent que ce qui arrive au héros peut aussi nous concerner, concerner la condition humaine. Cela donne à l'événement une autre di-

mension, un plus grand retentissement, un plus grand poids de nécessité. Mais il s'agit là d'échos, que nous sentons de façon imprécise, qui accroissent le sentiment du tragique, mais restent liés à l'événement qui les suggère. On ne peut les en séparer.

J'ai dit tout à l'heure que la tragédie perdait une dimension essentielle si on l'amputait de ses chœurs. Mais il est évident aussi que les chœurs seuls n'en expriment pas du tout le sens. Une tragédie comporte un appel à la réflexion philosophique, une émotion philosophique, mais non une doctrine. Et le secret de la tragédie grecque est bien dans cette façon de combiner, en une structure unique, l'exceptionnel et l'universel, le héros et le chœur, le mythe et nous.

Tout cela peut vous paraître banal, à vous qui êtes Grecs, ou à tous ceux qu'une trop grande familiarité avec la tragédie grecque empêche d'en voir l'originalité. Un regard sur l'histoire du théâtre permet pourtant de constater que cette combinaison de l'exceptionnel avec l'universel ne s'est pratiquement jamais répétée, pas plus que la combinaison matérielle, spatiale, de la scène et de l'orchestra.

Ou bien le théâtre a cherché avant tout le spectacle de destins exceptionnels et héroïques. C'est ce qui s'est passé avec Shakespeare, avec Corneille, avec Victor Hugo — ou, toutes proportions gardées, avec certains films modernes. Et, dans ce cas, le spectateur, naturellement, s'identifie au héros et se reconnaît en lui; mais cela veut dire qu'il devient lui-même grand, intense, subtil, héroïque, qu'il se perd dans la personne du héros.

Ou alors le théâtre a choisi de peindre la condition moyenne de l'homme, τὸν μέσο. ἀνθρώπινο χαρακτήρα. Mais je dis bien "moyenne", μέσο. C'est à dire que le théâtre s'est enfermé dans un quotidien plus ou moins mesquin. Et l'on a vu, par exemple, le drame bourgeois, la comédie de mœurs, le théâtre populiste. Dans ce cas, les souffrances des héros se sont rapprochées du commun des mortels et ont perdu leur grandeur tragique pour s'insérer dans notre vie.

De même, l'histoire a oscillé entre les deux pôles: vies des hommes illustres, ou bien enquêtes fondées sur les statistiques et sur les sondages.

La tragédie et l'histoire du V^eme siècle, elles, avaient combiné les deux tendances, en les poussant chacune à l'extrême. Elle avait pu le faire grâce à cette notion de παράδειγμα, de paradigme unique et révélateur, qui est si différente de notre notion d'exemple, de cas pris parmi beaucoup, de cas moyen. Si bien qu'en définitive c'est tout un mode de raisonnement qui est ici en cause.

L' idée de choisir un exemple extrême pour illustrer le sort de tous reste une idée entièrement originale. Elle était grecque, et athénienne. J'ai pourtant une excuse à être venue de France pour vous en parler ce soir, en français! C'est que cette civilisation de l'ancienne Athènes, qui inventa la tragédie, a en fait réussi un peu le même paradoxe: si la civilisation de l'Athènes de Périclès a fleuri en un lieu déterminé et en un temps précis, elle présentait pourtant des caractères qui devaient lui permettre de s'épanouir et de se poursuivre non pas seulement ici, mais partout. C'est pourquoi nous sentons ses héritiers. C'est pourquoi nous l'aimons. C'est pourquoi je vous remercie encore une fois, de tout cœur, de m'avoir accueillie ce soir comme vous l' avez fait.